

P R E M I E R P L A N

ERNST
LUBITSCH



Collection «Panoramique»

vol. 1

Henri Colpi

**DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA MUSIQUE
DANS LE FILM**

(Prix Armand Tallier 1964)

vol. 2

Gilles Jacob

LE CINÉMA MODERNE

(vient de paraître)

PROTOCOLE DU III^{me} CICI

Lausanne 1963

150 pages, 46 illustrations

18 F. (abonnés : 15 F.)

SERDOC, BP. 3, LYON-PRÉFECTURE

Mario Verdone
Ernst Lubitsch

Sommaire

Ernst Lubitsch, 3 — Sa conception du monde, 6 — De la scène à la mise en scène, 8 — La direction d'acteur, 10 — Collaboration avec Pola Negri et Mary Pickford, 14 — La vie élégante, 16 — Le scandale, 17 — Les costumes, 20 — Lubitsch et Clair, 23 — Un royaume de fantaisie, 27 — L'Opéra, 31 — Les dialogues, 33 — The «Lubitsch touch», 35 — Le ciel n'attend pas, 38 — La porte s'ouvrit, 40.

Textes

Les films que j'ai faits, 43 — Les acteurs que j'ai dirigés en Amérique, 49 — «Chez Ernst», 55.

Filmographie, 51 — Bibliographie, 71.

Ernst Lubitsch

Voici quelques années, à la demande de Jean-George Auriol, j'écrivais pour la *Revue du Cinéma* un essai sur Lubitsch que j'intitulais « Lubitsch ou l'idéal de l'homme moyen ». J'évoquais évidemment cet idéal de luxe et de bien-être qui fut propre aux années précédant la dernière et désastreuse guerre, époque où survivaient encore, dans certains cas, le faste et l'opérette, les principautés imaginaires et les royaumes burlesques; tout un monde dont nous sommes si bien éloignés qu'il peut briller aux yeux de quelques-uns comme un paradis perdu.

Comment le monde de Lubitsch pourrait-il aujourd'hui être l'idéal de l'homme commun? Ce dernier a-t-il même des idéaux? Lesquels? Il regarde presque ironiquement ce monde désormais révolu. Quelle signification peuvent avoir à présent Illyrie, Morlovia, Fantaisie? Comme Monte-Carlo, celle d'un anachronisme doré, rien de plus. On pourrait presque avancer que le cinéma contemporain est parvenu à détruire tous les « idéaux » simplement parce qu'il a choisi de façon décisive — et dans la plupart des cas presque définitivement — le réalisme.

Vajda et Truffaut, Antonioni et Resnais, De Seta et Godard ne se proposent certes pas de nous apporter sur l'écran un nouvel idéal confortable. Pas davantage, parmi les moins jeunes, Rossellini, Fellini ou Visconti; encore que ce dernier s'efforce d'esquisser dans *Rocco et ses frères*, les bases d'un meilleur monde à venir. Renoir oui, peut-être, avec *La Règle du Jeu*, *Partie de campagne*, *Déjeuner sur l'herbe*; mais ce recul, chez lui, n'est qu'une occasion d'exalter le bon

Pour la traduction de ce texte original de M. Mario Verdone, nous remercions M^{me} Fabienne Chabartier, MM. Pierre A. Marchal et Barthélémy Amengual.

Pour l'illustration, nous remercions la revue *Bianco e nero* et les Editions dell'Ateneo.

vieux temps. Ils ne sont pas idéalisés les milieux et les mondes que nous dépeignent *L'Eau à la bouche*, *A bout de souffle*, *L'Avventura*, *La Nuit*, *La Douceur de vivre*, *Bandits à Orgosolo*, *Hiroshima*, *Les Quatre cents coups*, ou même *L'Année dernière à Marienbad*. Il n'y a plus d'idéal au cinéma parce que le réalisme, et puis le néo-réalisme, l'ont éliminé. Si Rossellini montre qu'il croit encore en quelque idéal, c'est dans *Les Fioretti* franciscains venus du XIII^e siècle ou dans *L'Inde*, où peuvent s'établir des distances équivalentes, mais certes pas dans *Europe 51* ni dans *La Peur*, dans *L'Envie* ni dans *Amore*.

De Lubitsch idéal de l'homme moyen on peut encore parler bien sûr, mais comme d'un fait historique. A une certaine époque, dira-t-on, l'homme du commun trouvait ses idéaux chez Lubitsch. Aujourd'hui, tout au plus, pourrait-il lorgner vers quelques héros favorisés: le journaliste du *Chouchou du Professeur* (Clark Gable), l'homme d'affaire de *Comment épouser un millionnaire* (David Niven), le capitaliste du *Milliardaire* (Yves Montand). Mais dans cette comédie plus moderne qui est, au mieux, celle d'un Sidney ou d'un Seaton, que nous voilà loin de Lubitsch! Lubitsch s'est terriblement reculé, de près d'un siècle. Et ainsi découvrons-nous combien lourd pèsent désormais dix ou quinze années de notre vie; période vite écoulée certes, mais qui, dans l'histoire, compte pour une époque. C'est là toute la différence entre l'homme d'aujourd'hui et celui d'autrefois. Ce qui a appartenu au XIV^e siècle, nous l'imaginons facilement survivant encore au XV^e ou au XVI^e siècle. Le XIX^e porte en soi nombre d'éléments qui sont des XVIII^e et XVII^e siècles. Qu'on pense à Méliès, qui réunissait en lui Houdini, Bosco et Cagliostro. Peu d'années suffisent, à notre époque, pour tout transformer et tout bouleverser. Il y a dix ans, nous n'envisagions pas sans appréhension — nous, voyageurs ordinaires — une traversée de l'Atlantique. Avec les avions à réaction, c'est

devenu l'affaire de quelques heures, et le prix même du billet a cessé d'être inaccessible puisque l'on peut s'acquitter à tempérament. Nous avons mis des siècles pour parvenir au char, au carrosse, au train. Entre l'exploit de Wright et celui de Lindbergh, du vol du « Norge » à celui du « Spoutnik » — que d'énormes distances séparent dans notre esprit — il s'est à peine écoulé cinquante ans.

Mais venons-en à ce phénomène d'hier, à Lubitsch, représentant caractéristique, tout au moins en Amérique, du metteur en scène idéal dans le cadre idéal d'une industrie cinématographique (destiné lui aussi, semble-t-il, à se transformer ou à disparaître). « A l'époque de la première guerre mondiale, une des grandes missions du cinéma, si ce n'est la plus importante, était de divertir. » C'est du moins ce qu'avait affirmé William H. Hays, l'un des représentants les plus qualifiés d'un système industriel super-organisé tel que l'américain. Et, il faut le reconnaître, les films de Lubitsch sont ceux qui, pendant près de trente ans, ont le mieux satisfait et consolé les spectateurs du monde entier. Chez lui, le beau et le plaisant, vraisemblables et de valeur commerciale à la fois, étaient toujours à portée de la main. Ses œuvres plaisaient aux intellectuels comme aux « midinettes », elles faisaient la joie des raffinés comme celle des admirateurs rien moins que platoniques des « veuves joyeuses » en robe du soir, de ceux qui aspiraient à devenir des « lieutenants souriants » aux uniformes rutilants, ou de celles qui rêvaient être des dames du monde.

Lubitsch savait extraire de toutes les histoires qu'il racontait le suc même de la vie. Son but sur cette terre, était, semble-t-il, de nous faire voir les choses sous un jour agréable et élégant, de nous proposer le bonheur comme une invitation à la valse, et s'il partait en guerre contre quelque absurdité politique ou sociale, pour combattre les préjugés du temps,

pour prendre parti dans les luttes idéologiques, les guerres et les révolutions, il se bornait à désapprouver les ennemis de la douceur et de la paix, les obtus turbulents et les éternels agitateurs, en les tournant en ridicule. C'est ce qu'il fit, tant dans ses premières comédies mondaines ou morales (*L'Eventail de Lady Windermere* ou *L'Homme que j'ai tué*) que dans ses satires antisoviétique (*Ninotchka*) ou antinazie (*To be or not to be*), satires d'ailleurs, bien légères.

La plupart du temps il essaya de plaire à tous les publics sans distinction. Il fallut pour l'effrayer et le conduire sur le terrain de la polémique idéologique, les dangers de guerre et les menaces d'atteinte à la liberté. En bon producteur hollywoodien qu'il était devenu, il ne pouvait oublier que l'une des caractéristiques principales du phénomène cinématographique est l'internationalisme. « Il y a des années que je soutiens l'internationalisme du cinéma, car la production de bons films, s'exprimant dans le langage universel de la pantomime est, à mon avis, le meilleur facteur de compréhension mondiale. Je n'ai jamais perdu de vue durant ma carrière cette idée qu'un film doit éviter au maximum les situations et les conceptions susceptibles de n'être appréciées et comprises que par une partie déterminée et limitée des spectateurs; il doit au contraire convenir aux goûts de la majorité du public. Ce concept, qui prime tous les autres, inspire mon activité de directeur général de la production d'une grande firme d'Hollywood.»

SA CONCEPTION DU MONDE

Au début de sa carrière, encore à la recherche de son propre style, il s'était consacré au film *historique* du genre *Anne Boleyn* ou *Madame Du Barry*, ou *fantastique*: *Sumurun*. Et là aussi, alors que la musique viennoise et les fantaisies italiennes de Lucio D'Ambrà l'appelaient au film-opérette, il restait, nolens volens,

fidèle à lui-même. Exubérant « de figuration et de décoration », ainsi que le notait Canudo: ironique dans sa description des Cours (comme dans le thème de *Paradis défendu*, qu'il devait plus tard faire développer par son élève Otto Preminger); bienveillant envers ses favorites du Roi, qu'il présentait avant tout au public comme de sympathiques créatures (de même, beaucoup plus tard, le diable du *Ciel peut attendre*). Dans tout cela il y avait encore l'esprit de Lubitsch, toute sa conception de la vie.

Il savait que la majorité du public pouvait, comme lui, être née dans une famille de petite bourgeoisie ou du peuple, et que chacun de ses amis spectateurs portait en lui-même l'honnête désir de s'élever, de bien s'habiller, de fréquenter des endroits élégants, du beau monde. Il ne croyait pas au nivellement social, sinon comme à un recul de toutes les pointes de la civilisation. Et si ses films se déroulaient dans des milieux fastueux, ce n'était point par mépris des maisons pauvres, mais parce qu'il est plus facile de se réconcilier avec la vie lorsqu'on la contemple dans les demeures des contes.

De son temps, nous dit-il, « le public aimait les héros dépenaillés. L'élégance était l'apanage exclusif des *vilains* et des traîtres, et les spectateurs, au premier coup d'œil, classaient dans cette catégorie tous les acteurs trop soigneusement vêtus, avec la même instinctive ingénuité qui les portait à rire à la seule apparition de comiques ventrus ». Il y eut, parmi ces acteurs, un homme aux moustaches minutieusement taillées, aux fracs impeccables, un « collectionneur d'habits élégants » ainsi qu'il aimait à s'appeler lui-même, auquel Lubitsch attribue une révolution dans le jeu de l'acteur américain: Adolphe Menjou. « Acteur né, extrêmement sensible, qui par son élégance apportait à l'écran américain un style nouveau, et en un certain sens, révolutionnaire. De ce fait, l'élégance était avant lui un élément offensant pour le public. »

Mais cette révolution, si nous voulons l'appeler ainsi, qui fut chez Menjou un phénomène filmique individuel dans quelques comédies (pour Lubitsch, il travailla dans *Comédiennes*, avec Florence Vidor, et dans *Paradis défendu*) devint avec Lubitsch un fait universel, toute la production en parut influencée, et le rapport même entre le cinéma et le public se transforma. Sur l'écran où ils avaient cherché le *comique* et *l'aventure*, les spectateurs purent découvrir aussi leurs idéaux les plus communs, prendre modèle sur les vêtements, leurs ornements, jouir des bals, des musiques et du luxe.

Si le cinéma américain du « divisme » eut ses Adrian, ses Hubert, ses Cedric Gibbons, il le doit pour beaucoup à Lubitsch qui savait présenter aux spectateurs le monde des riches, non comme une insulte à celui qui n'a rien, mais comme un encouragement à qui doute qu'un tel faste puisse exister de par le monde, non comme une manifestation de mépris pour les sordides baraques des drames populaires, mais comme la découverte d'une autre planète: la légende de la richesse. Légende d'autant plus légitime pour lui, qu'il était né pauvre, qu'il avait dû s'escrimer à gagner de l'argent, et qu'après sa réussite, il se plaisait à étaler complaisamment sa victoire matérielle: « Maurice Chevalier et MacDonald? Nous avons été souvent un des trios les plus efficaces et les plus *profitables* du cinéma américain. »

Conscience donc de n'avoir pas travaillé en vain, et d'être digne de cette récompense, et c'est précisément à ce monde de gaieté et de faste, que, selon sa conception de la vie, nous devrions tous aspirer.

DE LA SCÈNE A LA MISE EN SCÈNE

Comme Max Linder et Prince en France, Polidor et Cretinetti en Italie, Diadia Pud en Russie, l'Allemagne eut, elle aussi à l'époque muette, son personnage

comique populaire. Meier était son nom de guerre. C'était un jeune israélite employé dans un magasin de tissus, amoureux de la fille du patron, et ayant le sens des affaires. On le trouve dans les différents « Lustspiels » (d'un humour, a-t-on dit, dans le genre de « Potash and Perlmutter ») tournés à partir de 1913, comme *Meier auf der Alm*. Au moment de la guerre, on vit, bien sûr, un *Meier als Soldat*. Le dernier de ces films comiques — nous ne savons pas s'il a été interprété par Lubitsch lui-même ou par un imitateur — porte la date de 1919; il s'appelle *Meier aus Berlin*. C'était Meier lui-même qui écrivait les scénarios de ces « Lustspiels », presque tous, réalisés par lui aux Etablissements « Bioscop » de Berlin, à l'exception des premiers signés par Max Bahr ou par Carl Wilhelm.

Meier renonçant cette fois à son personnage de petit commis, fit aussi du théâtre aux côtés de Paul Arnold et Max Reinhardt. Puis il dirigea des films historiques, et enfin des comédies où *l'humour* de Meier réapparut et acquit un souffle plus ample au point d'être apprécié du monde entier.

Le vrai nom de Meier — cet acteur qui à une certaine époque fut le plus célèbre de l'écran allemand, populaire comme Linder et Chaplin — était Ernst Lubitsch.

En 1911, Max Reinhardt l'utilisait comme « second fossoyeur » dans *Hamlet*. La même année, dans *Faust*, il tint le rôle de Wagner.

Selon quelques critiques, parmi lesquels Lotte H. Eisner, l'influence que Max Reinhardt a eue sur le cinéma, a été en général négligée par les historiens du film. Presque tous ont tendance à le considérer comme un médiocre réalisateur cinématographique, même dans *Le Songe d'une Nuit d'été* qui pourtant devrait être revu plus attentivement. Mais peu ont su souligner « sa prodigieuse activité de découvreur de talents ». Ce fut lui qui découvrit ou lança nombre de vedettes de réelle valeur tant du cinéma allemand que

du cinéma américain. Et comment oublier les nombreux collaborateurs qui travaillèrent étroitement avec lui au Deutsch Theater de Berlin, ou dans ses films, et qui durent en grande partie leur maturité artistique à l'influence exercée par sa personnalité? Etoiles et acteurs, réalisateurs et décorateurs, ce sont Lil Dagover, Werner Krauss et Conrad Veidt (et l'on pensera aussitôt à *Caligari*), F. W. Murnau, et Paul Wegener (ils débutèrent comme acteurs), Joseph Schildkraut, Elisabeth Bergner, Hermann Thimig, Wilhelm Dieterle, Luise Rainer, Marlène Dietrich, Otto Preminger (son élève et celui de Lubitsch), Wladimir Sokolov (collaborateur de Renoir pour *Les Bas-fonds* et de Lang pour *Cloak and daggers*), Leopoldine Konstantin (la mère de *Notorious* de Hitchcock), Mickey Rooney (Puck, du *Songe d'une Nuit d'été*). Enfin, comme nous l'avons déjà vu, Lubitsch, qui travailla aussi avec Reinhardt dans *Le Miracle*, tiré d'un drame de Hugo Von Hoffmannsthal, sur une musique de Humperdink, et tourné à Londres avec des capitaux britanniques — et à la pantomime *Sumurun* — et au drame *La Mort de Danton* qu'il devait, quelques années plus tard porter à l'écran dans cette mise en scène grandiose à laquelle il avait pris goût en travaillant avec Reinhardt. Peut-être, a dit un journaliste, «était-ce ce même goût du grandiose qu'un autre élève de Reinhardt, Goebbels, devait développer dans un tout autre esprit à l'occasion des parades de Nuremberg.»

LA DIRECTION D'ACTEUR

Lorsque Lubitsch passa à la réalisation, la direction d'acteur acquit son style, son rythme, comme langage cinématographique, qui, s'il ne répugne pas à la réplique qui porte, au dialogue brillant, s'appuie avant tout sur les paroles, les gestes, les mouvements du comédien compris comme *temps cinématographique*.

Vous rappelez-vous le Français (Melvyn Douglas), qui raconte des blagues à l'impassible *Ninotchka* en s'efforçant de la faire rire? Il commence avec grâce, sûr de lui, mais au fur et à mesure qu'il avance dans ses tentatives inutiles, il devient préoccupé, tendu, méfiant, hurle ses histoires, les dit avec rage jusqu'à ce qu'il perde l'équilibre et s'écroule sur le plancher, et l'éclat de rire des clients, dont il a d'abord cherché inutilement l'écho chez la jeune fille russe, grandit maintenant de plus en plus entraînant derrière lui celui de Gréta qui rit longuement, joyeusement, sans parvenir à reprendre haleine; et lui aussi se met à rire, et ce rire se poursuit dans la bouche de *Ninotchka*, jusque dans la réunion d'affaires qui suit. Rire, donc, non seulement célèbre pour son slogan publicitaire: « Garbo rit », mais aussi mémorable en tant qu'exemple de rire cinématographique, quelque chose d'exemplaire, de dosé, de rythmé, comme le *baiser* de *Notorious*, ou les *éternuements* de Mischa Auer, ou le *repas* de Charlot (n'oubliez pas la dégustation des souliers dans *La Ruée vers l'Or*). Ce rythme nous est aussi donné par le *chant* de Jeannette, les *hochements de tête* mesurés de Lewis Stone (acteur, dit-il, « qui parvient avec le moindre effort aux résultats les plus surprenants »), le *sourire* de Gary Cooper dans *Design for living (Sérénade à trois)*, (« sa présence photogénique se modèle comme de la cire »), le *clin d'œil* de la princesse laide et naïve de *The Smiling Lieutenant (Lieutenant souriant)*, le *hoquet* de la femme de chambre de *Heaven can wait (Le Ciel peut attendre)*, la façon de s'asseoir tout près et de s'enfuir aussitôt « géométriquement » de *Lady Windermere's Fan (L'Eventail de Lady Windermere)*, la *démarche* du colocataire russe qui traverse la chambre de *Ninotchka*, caracolant d'une façon suprêmement ridicule; comme enfin le « *pernacchio* » de Laughton au Directeur général, dans *If I had a million (Si j'avais un million)*, (« il joua exactement comme je voulais »), sans omettre

dans ce même film la façon de monter des escaliers, de marcher, d'ouvrir et de fermer les portes, tout cela dans un rythme remarquable.

Ce « rythme gestuel » explique que Lubitsch ait tant aimé *la démarche imposante* et le *regard profond* de Pauline Frederick dans *Trois Femmes (Three Women)*, ou « le jeu si riche » de Myriam Hopkins dans *Le Lieutenant souriant (The smiling Lieutenant)*. « Nous travaillons ensemble comme si nous nous connaissions depuis l'enfance, et très souvent nous nous volons nos idées à mesure qu'elles naissent tant nous nous accordons dans leur invention. »

Chez ses acteurs préférés, il appréciait encore la « ductilité », comme chez Jeannette MacDonald ou Ramon Novarro; le « sens du comique » que Maurice Chevalier « possède au plus haut degré », autant qu'Irène Rich (*L'Eventail de Lady Windermere - Lady Windermere's Fan*); enfin et surtout, « l'élégance », celle d'Adolphe Menjou et de Lewis Stone, d'Herbert Marshall et de Ronald Colman, « l'un des plus délicats ».

Il savait s'imposer aux acteurs intransigeants et irritables comme Lyonel Barrymore. Il gagnait l'estime des plus grandes « vedettes » qui au début de leurs carrières le voulaient comme réalisateur.

Norma Shearer (« je me flatte de lui avoir ouvert la voie »), Ramon Novarro (« dirigé et suivi avec amour par un metteur en scène, il peut être quelqu'un de gentil et d'agréable »), Jean Hersholt (« un brave homme: il s'émeut jusqu'aux larmes »).

De chacun des « acteurs » d'Hollywood qui furent ses collaborateurs, il a tracé un portrait rapide — « les acteurs que j'ai dirigés » — et c'est dans ce recueil que nous avons déjà puisé en partie. Notes, pour nous, pleines d'intérêt, car elles nous montrent l'importance qu'il attachait au jeu de l'acteur dans le film, intéressantes donc pour sa *poétique cinématographique* personnelle, puisqu'il y aura autant de

poétiques que de réalisateurs, de Lubitsch aux créateurs de films sans acteurs: russes d'hier, italiens d'aujourd'hui.

La direction de l'acteur se précisait en lui avec une sensibilité très marquée. Il comprenait surtout que « le théâtre et le cinéma reposent sur la vanité, et il est évident que sans elle l'existence des grands acteurs deviendrait impossible ». Il savait qu'il n'est pas d'équivoque pire, que de vouloir imposer à un acteur, une personnalité différente de la sienne. Le travail d'un réalisateur tient aussi dans l'étude du tempérament des acteurs qu'il dirige; ce tempérament connu à fond, il doit être prêt à leur proposer le personnage le plus proche de leur manière d'être. Sans cela, tous les films d'un réalisateur se ressembleraient. « Mais de même qu'un architecte peut bâtir plusieurs édifices avec des matériaux divers, et obtenir à ce qu'ils soient complètement différents, sans pour cela renoncer à sa propre personnalité, de même un réalisateur peut et doit faire des films avec des acteurs qui, bien que dissemblables, portent tous la marque de celui qui les dirige. »

Mais il ne croyait pas tout bonnement que de bons sujets et de bons acteurs suffisent à faire de bons films. Mais « des acteurs honnêtes, dirigés par un bon réalisateur, peuvent d'une œuvre moyenne faire un bon film ».

Il transformait en langage cinématographique l'aimable *embarras* d'un Gary Cooper en tenue de soirée, et les *minauderies* et les *maladresses* de Myriam Hopkins (*Sérénade à Trois*). Voici le souvenir qu'il gardait de John Barrymore: « Je l'ai dirigé dans *L'Abîme (Eternal Love)*. C'était un homme des plus précieux pour un réalisateur intelligent. » « Compositeur, écrivain, dessinateur, créateur de célèbres boutades », je l'admiraïs parce qu'il était un artiste « complet », « un maître en son métier ». John avait la réputation d'être invivable; mais il était avec moi d'une docilité inlassable. »

Emil Jannings *Le Patriote (The Patriot)*: « Il cherchait des rôles intéressants sans chercher à savoir s'ils avaient ou non une grande importance dans l'œuvre. » Charlie Ruggles, comique de premier ordre: « Il suffit de le regarder pour rire », ainsi que Roland Young dans *Une heure avec vous (One hour with you)*, Herbert Marshall et Kay Francis dans *Haute Pègre (Trouble in paradise)*.

COLLABORATION AVEC POLA NEGRI ET MARY PICKFORD

Enfant chérie parmi les « étoiles », la première grande actrice qui l'imposa comme réalisateur à l'UFA fut Pola Négri, qu'il dirigea pour la première fois en Allemagne en 1919. (Il n'avait travaillé pendant plusieurs années qu'avec Ossi Oswald.) Six ans plus tard Pola Négri interprétait *Paradis défendu (Forbidden Paradise)*. « C'est — a-t-il dit — une des personnes les plus douées de vitalité et de magnétisme, que j'aie jamais rencontrée, une étonnante sensibilité artistique et un « type » de premier ordre. » Ce fut elle qui importa à Hollywood ce qu'on a appelé le *tempérament étranger*, qui, selon moi, n'était rien d'autre qu'une habileté extraordinaire — que Pola possédait au plus haut degré — à attirer l'attention, tant sur l'écran qu'au dehors. »

Pola Négri (Barbara Apolonia Chalupiec), polonaise qui avait pris comme pseudonyme le nom de l'écrivain Ada Négri qu'elle admirait, avait débuté à Varsovie en 1913 dans quelques pantomimes, dont « Sumurun », mise en scène par Max Reinhardt, lequel lui offrit un contrat à Berlin. Elle fut, à cette époque, engagée par l'UFA, et ce fut elle — assurent ses biographes — qui imposa aux dirigeants de la firme Ernst Lubitsch, qui devait devenir son réalisateur de prédilection, et qui parvint à diriger et à discipliner le talent impétueux de

l'artiste. *Die Augen der Mumie Ma, Carmen, Madame Du Barry*, préparèrent sa montée à Hollywood. Lubitsch porta aussi à l'écran *Sumurun, Die Bergkatze* avec la sauvage Rishka dans un sujet d'inspiration antimilitariste, *Die Flamme* avec Hermann et Alfred Abel, où elle tenait le rôle d'Yvette, une parisienne amoureuse d'un musicien.

En 1923, il s'installe en Amérique. La collaboration Négri-Lubitsch s'y poursuivit avec *Forbidden Paradise* (Adolphe Menjou et Rod La Rocque), qui permit à Pola d'atteindre au sommet de sa popularité. « Dans cette comédie de mœurs, fine et brillante, dit Jerzy Toeplitz, Pola Négri qui tenait le rôle de la Tsarine fit son interprétation la plus mémorable. Rappelons seulement la scène où elle cherche à séduire le candide officier Alessio; celui-ci ne réalise pas les intentions de la souveraine et continue à parler de révolution; elle, tenue de sauver les apparences, attend qu'il comprenne enfin. Mais le naïf officier poursuit son discours enflammé; alors la Tsarine, feignant d'entendre un bruit, se serre contre lui puis, devant l'insuccès de sa tentative, l'embrasse passionnément. »

Mary Pickford marqua elle aussi une étape importante dans la carrière du réalisateur. Le luxe avec lequel, influencé par Max Reinhardt et les grandes productions italiennes, il avait mis ses premiers films en scène, que, ce soit *Madame Du Barry* ou *La Femme du Pharaon (Das Weib des Pharaos)*, l'avait fait remarquer à Hollywood. « Je vins en Amérique appelé par Mary Pickford pour la diriger dans *Rosita* (1923). » On sait toute l'estime qu'il avait pour cette actrice. Mais il avait aussi un peu d'admiration pour sa sage façon de vivre: « C'est la femme la plus pratique que je connaisse. » Entre personnes *pratiques*, on s'entendait.

LA VIE ÉLÉGANTE

Il avait — avons-nous dit — adopté comme ambiance qui lui fut « propre » — celle de la vie élégante, du beau monde, du sourire: on allait voir un film de Lubitsch pour oublier la laideur de la vie. Les parquets à damiers blancs et noirs étincelaient, mais différents de ceux de ses compatriotes Wiene, Lang, Murnau, qui eux se soumettaient, comme pour une partie sinistre, aux pas inexorables des *Caligari* et des *vampires*, mais ils rendaient, au contraire, encore plus splendides les Cours, les salles de bal, les restaurants riches que fréquentait une humanité étrangère à la tristesse.

Les miroirs étaient ornés d'abondantes décorations, de puissantes colonnes soutenaient les plafonds, et Jeannette MacDonald, une traîne de dix mètres aux épaules, descendait en chantant avec Maurice Chevalier des escaliers princiers. Les fleurs, lorsqu'elles n'étaient pas des cadeaux offerts dans d'immenses corbeilles, emplissaient les vases ou s'entrelaçaient sur les terrasses. Puis, venaient les bouteilles de *champagne*, et lui, l'homme de la plaisanterie et de la joie, ne savait faire exploser que le vin mousseux, tandis que Ninotchka, ivre, tombait à terre comme un bouchon qui rebondit. Il y avait les cigarières aux jambes parfaites, au jupon très court, qui se démenaient et riaient comme la mousse qui déborde des verres. Il y avait les courtisanes florissantes qui se fermaient comme des éventails de plumes devant le regard brouillé des officiers chantant et trinquant. Il y avait les robes de soirée de Travis Banton pour *Parade d'amour (Love Parade)* et les beaux atours que préparait Adrian pour *La Veuve Joyeuse (The Merry Widow)*, les costumes de cérémonies, les décorations et les épées, les livrées galonnées et les fracs des majordomes. Et aucun de ces impassibles archétypes de maîtres de maison ne se départait de son impassibilité;



TROUBLE IN PARADISE
(Lubitsch et Miriam Hopkins pendant le tournage)



MADAME DU BARRY - 1919

pas même celui de Kay Francis (Robert Grieg) lorsqu'il murmurait son indignation en fermant la porte derrière un importun (*Trouble in Paradise*), ou quand il servait d'intermédiaire entre deux vieux époux qui ne s'adressaient plus la parole *Le Ciel peut attendre* (*Heaven can wait*), ou alors qu'il s'étonnait, sans trop s'émouvoir, que « Monsieur » rentrât « avec une petite bolchevik » : « Je ne partagerai avec personne le fruit de tant d'années d'économies. »

Dans un milieu aussi élégant, Maurice Chevalier, l'un de ses acteurs préférés, se trouvait à l'aise comme une partie vivante et indissociable de ce monde. Et Lubitsch, l'homme au cigare, était heureux de voir en lui l'incarnation de sa propre pensée. « Il a la faculté rare de donner un air innocent à la scène la plus scabreuse. Seul un grand artiste peut y parvenir avec tant de grâce. »

LE SCANDALE

Aimant la vie élégante, il est naturel que Lubitsch se soit inspiré du beau monde, même pour en raconter les *scandales*. Et l'on peut dire que le scandale est à la base de sa comédie, de celle au reste, d'autres cinéastes allemands, et dans un sens plus large, de toute la comédie mittel-européenne de l'époque.

Chez Stroheim pourtant, le scandale déploie aux yeux de tous quelque chose de graveleux et de mal-propre, comme dans *Foolish Wives*. Chez Forst, il mêle le drame et la joie, comme dans *Mazurka*. Dans le film léger allemand *L'innocente Pécheresse* (*Das Bad in der Tenne*) des paysans s'amuse grossièrement en allant voir les femmes prendre leur bain derrière une grange. *Mon Enfant*, c'est un scandale arrêté et étouffé. *Huit jeunes filles en bateau*: une jeune fille soigneusement tenue à l'écart des hommes se trouve enceinte à sa première aventure. *Abwege* (*Crise*); là,

c'est déjà l'âcre ambiance de scandale de l'après-guerre, qui sera constamment présenté dans toute l'œuvre muette de Pabst. Et quel scandale plus féroce, plus implacable que celui que déchaîne un professeur de lycée lorsqu'il demeure prisonnier de cet *Ange bleu* où il était allé surprendre ses étudiants? Dans l'expressionnisme allemand, le scandale devient horreur et terreur.

Lubitsch donc, part lui aussi du « scandale »: qu'il s'agisse des vies d'*Anne Boleyn* et de *La Du Barry*, ou de *L'Eventail de Lady Windermere*. Mais il a dans les oreilles la musique de Lehar, dans les yeux, le bleu du Danube. Le scandale de Lubitsch ne peut être qu'au service de l'opérette. Dans *La Veuve Joyeuse* (*The Merry Widow*), le souverain d'Illyrie oublie sa ceinture, retourne dans la chambre royale et, quoi qu'il en ait, doit reconnaître que Danilo s'y est introduit. « Pas de scandale, faisons mine de rire ». Le roi, la belle, et Maurice Chevalier feignent une sereine et étourdissante conversation à trois dans la crainte que quelqu'un écoute au travers des portes.

Le réalisateur garde la même attitude face à ses personnages les plus matois et les moins honnêtes. Ses rats d'hôtel nous sont presque sympathiques, les friponneries qu'ils commettent nous font rire, et nous ne prenons pas parti contre une dame qui a volé un collier.

Du reste, nous sommes familiarisés avec ces personnages originaux de Lubitsch. Nous savons qu'ils ne renoncent pas aux conduites qui peuvent heurter les sains principes du monde. C'est Charles Laughton qui se venge de son grand patron par un « pernacchio »¹ dans *Si j'avais un million* (*If I had a million*), Gary Cooper qui n'a pas honte de vouloir acheter seulement

¹ Bruit fait avec la bouche et imitant un pet. Il est parfois accompagné d'un geste obscène dit « bras d'honneur ».

la veste du pyjama dans *La huitième femme de Barbe-Bleue* (*Bluebeard's eighth wife*). Et la femme préférée du réalisateur est sans conteste *La Veuve Joyeuse*.

Le héros, le véritable héros de Lubitsch, c'est Maurice Chevalier, l'homme qui, il l'a dit lui-même « parvient à rendre acceptables jusqu'aux situations les plus scabreuses », l'homme qui vit au milieu des femmes, en a plusieurs à la fois, qu'elles se nomment Loulou, Frou-Frou, Titi, Nini; ce personnage, en somme qu'il célèbre, reprend, et absout (presque un auto-portrait) dans *Le Ciel peut attendre* (*Heaven can wait*); cet homme qui n'hésite pas à trahir son épouse, son passé et le paradis même, pour deux jambes bien tournées.

Si c'est là le héros de Lubitsch, son opposé ne peut être très dissemblable et ce, en raison de cette attitude constante devant la vie, tout entière vue couleur de rose: ses Barbe-Bleue n'effraient pas, les trois croque-mitaines de *Ninotchka* ne tardent pas à se transformer en occidentaux civilisés qui aiment porter le haut-de-forme et le gardénia, et son Diable est si bon que nous le voyons même s'attendrir au récit du moribond: ne lui permet-il pas de retourner parmi les femmes?

Ce goût du scandale cher à Lubitsch n'est point passé sans laisser de traces. Après sa disparition, les Viennois d'Hollywood ont pris la relève. Otto Preminger qui déjà, alors que Lubitsch commençait à donner des signes de fatigue, à souffrir de maux physiques, refaisait *Scandale à la Cour* (*A Royal Scandal*) en suivant les voies de son maître, puis encore cet *Eventail* d'Oscar Wilde; Billy Wilder qui, après des films réalistes que nous n'avons pas oubliés, a tenté avec *La Valse de l'Empereur*, de suivre les traces du cher Ernest, et, avec *La Scandaleuse de Berlin* (*A Foreign Affair*), est retourné à ce monde qu'il avait contribué à bâtir dans les scénarios de *Ninotchka* et de *La huitième femme de Barbe-Bleue*.

Sa création la plus proche du « scandale » de Lubitsch est, sans conteste, *Certains l'aiment chaud* (*Some like it hot*).

Ainsi se continue au cinéma, le film-scandale, dans la veine de Lubitsch: un homme pour qui ce « scandale » ne fut jamais impulsion au drame, ni plaisir à se complaire dans les dessous désagréables de la vie, mais fut une philosophie ironique, une raison de ne pas prendre tout au sérieux et de ne pas voir tout en noir. C'est pour cela même que Lubitsch fut l'enfant chéri d'un public qui avait trouvé en lui un fabricant de rêves, le peintre des idéaux de l'homme de la rue, et un maître dans l'art d'apprendre à supporter les vicissitudes de la vie — *Castigare ridendo mores*.

LES COSTUMES

L'habillement tenait chez Lubitsch une place toute particulière. Ernst était avant tout un tailleur né, ayant vécu dans un petit magasin israélite où il se formait l'esprit en critiquant la coupe des habits taillés par son père. Puis il était passé dans un studio, un *théâtre de verre*, d'abord comme technicien, ensuite comme acteur. Et nous pourrions le revoir encore dans ses dix-huit bandes comiques, tenant le rôle d'un vendeur de tissus, habillé avec tant d'élégance que la fille du patron en tombe amoureuse, qu'elle l'épouse, et qu'il devient riche.

Un homme comme Lubitsch ne pouvait pas, même dans la vie, ne pas attirer l'argent. Non parce qu'il connaissait toutes les astuces de son métier, non parce qu'il était habile, et avait, comme disent les Américains, le sens du *box-office*, du tiroir-caisse: mais surtout, parce qu'il était *optimiste*. Il n'y a pas de meilleur guide, pour beaucoup de pèlerins du monde, qu'un excellent ami connaissant le secret de la bonne humeur.

Il devint Directeur général de la Paramount (1935-1938), producteur, superviseur comme dans *Désir* de Frank Borzage (avec Marlène Dietrich et Gary Cooper). Il l'avait été également en 1920 du *Golem*.

Il eut des élèves-réalisateurs, ainsi Mankiewicz (*Le Château du Dragon - Dragonwyck*) et Otto Preminger (*Scandale à la Cour - A Royal Scandal*). C'est à ce dernier, praticien habile, qu'échut la tâche de terminer *Lady in ermine* que Lubitsch tournait lorsqu'il fut emporté par une crise cardiaque, à l'âge de 55 ans, le 30 novembre 1947. Il fit les films qu'il voulut, il se moqua de tout ce qu'il eut envie de railler. Avec lui, même *le ciel pouvait attendre*. A Hollywood il était une puissance, et en dépit de son esprit caustique, une puissance « bienfaisante ».

Nous l'avons dit, chez lui les vêtements avaient une grande place comme éléments des plus caractéristiques de cette vie élégante qu'il voulait dépeindre: les *uniformes* de Novarro et de Chevalier; les éventails de Jeannette MacDonald ou d'Irène Rich, les bijoux de Pola Négri ou de Marlène dans *Désir*. Voyez comment, dans *Ninotchka* la robe du soir de la prolétaire russe l'avantage dans sa conversation avec la duchesse (Ina Claire), et comment les vêtements du trio soviétique se transforment de scène en scène jusqu'à faire ressembler leurs propriétaires à des personnalités illustres attendant l'avion de Moscou.

Au début de *La Veuve Joyeuse* (*The Merry Widow*), tout est noir: vêtements, voiles, et même le chien. Puis l'humeur de la princesse change; tout devient blanc: chapeaux, ombrelles, le chien aussi. Le roi oublie sa ceinture, en met une autre, et s'aperçoit que c'est celle de l'amant de son épouse. Dans leurs costumes de scène, les comédiens de *Jeux dangereux* (*To be or not to be*) jouent aux Allemands toute une série de mauvais tours. James Stewart dans *The Shop around the Corner*, se fait reconnaître à ses jambes torsées et ses jarretelles. Les joyeux officiers

et les princes, dont l'écharpe est le signe distinctif, évoluent entre les tentures et les alcôves des Cours: celles-mêmes qui séduiront aussi René Clair, qu'elles appartiennent à des royaumes de fantaisie comme *Casinario (Le Dernier Milliardaire)* ou qu'elles proviennent du pays des Mille et Une Nuits (comme dans *Le Silence est d'Or*).

LUBITSCH ET CLAIR

En dehors de cette géographie idéale, une affinité beaucoup plus profonde existe entre Clair et Lubitsch. C'est dans leur joie de vivre, leur grâce à rire de tout qu'ils se rencontrent. Affinité d'abord intérieure, puis extérieure, qui va d'une conception du monde très voisine, mûrie en eux-mêmes, à l'emploi des mêmes moyens pour aboutir à des résultats identiques. Grands admirateurs de Chaplin, ils s'admiraient également l'un l'autre, même si Clair plaçait parfois Preston Sturges avant Lubitsch. *A nous la Liberté*, par exemple, avait enthousiasmé le réalisateur berlinois, et il se peut que ce soit René Clair qui ait contribué à faire naître en Lubitsch l'ambition, en grande partie réalisée, et dont il se vantait, d'avoir, lui, Allemand, apporté à Hollywood un peu de l'esprit français.

Ils connaissaient l'un et l'autre la valeur expressive du costume, et les hauts-de-forme de Lubitsch peuvent faire pendant à ceux de Clair. Les domestiques en livrée derrière les portes, on les trouve chez Clair dès *Un chapeau de paille d'Italie*, et les médailles, les képis, les écharpes des officiers, dans *Le Dernier Milliardaire* et dans *Le Silence est d'Or*. On en dira autant des corsets des femmes qui s'habillent, des rubans, des dentelles, des ombrelles. Le décor participe à l'action, et s'il faut à Lubitsch les innombrables portes de Monte-Carlo et les inoubliables escaliers de *La Veuve Joyeuse*, que nous retrouvons aussi en descendant au royaume de Satan (*Le Ciel peut attendre*), Clair de son côté, a absolument besoin des escaliers et des greniers de Montmartre, des rues peuplées de petits commerçants, d'intérieurs rococo, des salons

des *Deux Timides* ou des ateliers de *A nous la Liberté*. On ne peut ignorer combien la collaboration de Lazare Meerson lui fut précieuse pour construire les lieux du petit univers qu'il créa à l'époque du *Million* ! Clair aime tant le *vaudeville* que ses films ne sont que vaudevilles de costumes qui devraient se rencontrer et ne se rencontrent pas, ou qui se rencontrent alors qu'ils ne le devraient pas. Lubitsch, lui, aime l'opérette: Européens, l'un de la Seine, l'autre des rives du Danube, s'il s'agit de pays réels; citoyens d'un Royaume de Fantaisie s'il s'agit d'Illyrie ou de Casinario. Tous deux aiment les fleurs, les tables dressées, le sourire aux lèvres, la musique. Clair sait utiliser admirablement une partition d'opéra pour son *Million*, et nous souvenant peut-être de ses adaptations passées de contes orientaux (*La Femme du Pharaon*), nous serions curieux de savoir comment Lubitsch aurait porté à l'écran *Aïda*, projet qu'il avait formé.

Cette affinité se retrouve également lorsque Lubitsch se révèle comme le contraire de Clair: c'est-à-dire lorsqu'il s'amuse dans ces salons élégants où Clair s'ennuie (peut-être parce qu'il est, lui, habitué à aller à motocyclette rendre visite à sa belle dans un quartier populaire de Paris). Mais Lubitsch, après s'être bien diverti, se moque de ses propres hôtes, et nous les montre sous un angle ridicule, surtout lorsque c'est une dame qui chante en s'accompagnant du piano (*Le Ciel peut attendre*).

Clair aime vivre au milieu des pauvres, des chauffeurs de taxi, des concierges; Lubitsch ne leur permet même pas de nouer amitié avec ses majordomes. Ernst est à son aise dans la richesse et dans l'organisation hollywoodienne. Hors des quartiers du *Quatorze Juillet*, où les orgues de barbarie jouent des mélodies populaires, Clair est au supplice.

Lubitsch se sert de grands acteurs, de valseuses et de musique célèbres. Clair leur préfère un petit noyau

d'acteurs, souvent moyens qu'il utilise soit comme protagonistes, soit dans des rôles de second plan et qu'il nous montre parfois le mégot à la bouche. A Lubitsch il faut de gros cigares, comme pour écrire, de gigantesques stylos. Alors que Clair ne se fie qu'à ses propres moyens, Lubitsch est peut-être le seul réalisateur qui porte à un niveau artistique la lourde machine hollywoodienne. Clair risque d'y mourir de nostalgie. Lubitsch y est à son aise.

Leur point de rencontre, *made in USA*, est Eugène Pallette: le milliardaire de *Fantôme à vendre* qui achète un château, et se le fait emballer par morceaux pour le reconstruire en Amérique, et Mister Strabel du *Ciel peut attendre*, qui, à l'extrémité d'une très longue table à l'autre bout de laquelle se tient son épouse, lit des comiques. (Clair l'avait remarqué dans *Parade d'Amour*, où il tenait le rôle du Ministre de la guerre.) Leur point de rencontre européen c'est Chevalier, c'est-à-dire Paris, l'Europe. La France envoie à Lubitsch l'idole de ses music-halls. L'ancien petit tailleur de Berlin répond avec les valseuses de Lehar et de Strauss. *Ça c'est Paris* disait le cancan de Pabst dans *L'Atlantide*. *Ça c'est l'Europe* répète Lubitsch, sur de la musique viennoise pour les citoyens du Nouveau Monde.

Tous deux nourrissent de l'antipathie pour une certaine société bourgeoise qu'ils tournent en dérision. Il suffit à Clair d'un homme en habits qui bâille dans *Quatorze Juillet*, ou des tartes qui souillent les plastrons de *A nous la Liberté*. Comment oublier l'inoffensif et risible personnage d'oisif qu'incarne Erward Everett Horton dans *Trouble in Paradise*, caricature imitée par la suite un grand nombre de fois, et les bavardages oiseux de *Mariage circle*, le vide vertigineux de l'existence des aristocrates anglais de *Lady Windermere*; et la futilité insensée de ceux de *Cluny Brown*. Ce dernier film est une satire des Anglais en général, pas seulement des gens du monde. Les

individus modestes n'y sont pas moins dignement grotesques (l'on pense à Chaplin) et il est permis de penser que Lubitsch a mis une pointe de malignité dans sa malice en faisant rire les spectateurs *yankee* aux dépens de leurs cousins britanniques.

Comme Chaplin, Clair déclare d'abord la guerre aux machines, ensuite aux dictateurs (*A nous la Liberté, Le Dernier Milliardaire*). Lubitsch — qui admire Clair comme il admire Chaplin — les imite en déclarant la guerre aux Nazis et aux Soviets.

Parmi les personnages de prédilection de Clair nous trouvons aussi les voleurs, et la bande au Père-la-Tulipe du *Million*. Lubitsch, qui aime la vie d'hôtel, joue avec les rats qui opèrent dans les Palaces de Venise ou au Ritz de Paris, comme dans *Trouble in Paradise*. Clair aime la géographie idéale de Lubitsch, sa principauté de Casinario qui ressemble à *Monte-Carlo* ou à l'Illyrie de *La Veuve Joyeuse*. Et lorsqu'il le peut, Lubitsch regarde vers Paris, le stylisant comme dans *Sérénade à Trois*. Dans cette réminiscence il rend d'ailleurs hommage à l'auteur de *Sous les Toits de Paris*: les gens que l'on continue de voir parler et gesticuler mais sans les entendre alors qu'une porte vitrée s'est refermée (*Trouble in Paradise*).

Comme Clair, enfin, Lubitsch a recours à des comédies qui ne semblent pas matière à cinéma et dont toute la valeur réside dans le dialogue; mais il en récrit le texte en entier, et les paroles mêmes trouvent ainsi leur juste place dans le scénario.

Le parallèle avec Clair nous paraît, après ce que nous venons de dire, tout à fait légitime. Mais comment ne pas trouver encore des points de contacts entre Lubitsch et Eric von Stroheim? Dans le chapitre sur le « scandale » nous en avons déjà esquissé quelques-uns, et c'est incontestablement Lubitsch qui apparaît débiteur de Stroheim.

Non seulement parce que Stroheim reconstruisit Monte-Carlo en 1922 pour *Folies de Femmes*, bien avant

que Lubitsch vienne s'y amuser, mais surtout parce que nous lui devons la première *Veuve Joyeuse* de l'écran: elle est de 1925, interprétée par Mac Murray, John Gilbert et Roy d'Arcy. Du reste, quoi de plus stroheimien que la mort du vieux Don Juan malade, soigné par une laide infirmière qui l'aurait peut être guéri si une autre plus jolie n'avait pris sa place pour arracher le dernier soupir à ce brave homme?

UN ROYAUME DE FANTAISIE

Dans un film de Lucio d'Ambra de 1916, nous voyons Luigi Serventi en uniforme d'officier, pantalon long, écharpe, sabre, cheveux plaqués à la Maurice Chevalier, légèrement courbé vers un rideau d'où sept mains féminines lui tendent des roses. La ressemblance avec l'atmosphère et les personnages de Lubitsch est si frappante que nous ne pouvons pas, à présent, ne pas faire une incursion dans le cinéma italien de fantaisie des années 1915-1922. Il offre de remarquables affinités avec ce monde dont Lubitsch devait nous donner la plus haute image. Et pour définir ce « genre » qui prendra par la suite le nom de Lubitsch, nous indiquerons — puisque l'occasion s'en présente — l'idée que se faisait du cinéma le patron de Lucio D'Ambra, le marquis de Bugnano (député de Naples, ex-sous-secrétaire d'Etat aux Affaires Etrangères) venu de la haute politique et des milieux de la meilleure société cosmopolite. (La raison d'un parallèle entre Lubitsch et Lucio d'Ambra, apparaîtra d'elle même dans l'exposé qui suit.)

Lucio d'Ambra a dit de Bugnano:

« Il préconisait un cinéma luxueux, raffiné et élégant, soigné dans les moindres détails, dirigé avec art et culture, aristocratique dans la conception comme dans l'exécution. Il aimait faire préparer par

des artistes authentiques de vastes décors aux amples lignes architectoniques, et remplir ces salles, non de vieux meubles ramassés ici et là, mais de jolies choses modernes venues des ateliers d'un artiste-ébéniste tel que Ducrot, avec de riches étoffes, d'authentiques tapis, des bibelots de qualité. Vêtir une prima donna, était pour lui une préoccupation aussi grande que celle de placer dans un salon, à sa juste place, une lampe ou un vase de fleurs. Il voulait qu'un repas dans une maison patricienne fût servi avec la vaisselle et l'argenterie de cette maison, et par d'authentiques majordomes bien stylés. Il fut le premier à penser qu'une dame de sa classe pouvait se risquer devant l'objectif, non avec les gestes étudiés et faux de la convention, mais avec les mouvements spontanés de son élégance instinctive. Ce fut Bugnano qui le premier demanda à ses amis d'un cercle aristocratique de Venise, de tenir le rôle de figurants dans une scène mondaine, au lieu des habituels comparses aux chemises douteuses et aux fracs préhistoriques.

» Mais il voulait plus encore: il voulait, dans des décors luxueux et avec des acteurs raffinés, un monde qui fût neuf jusque dans la conception du sujet et le développement de l'intrigue. Il demandait au film l'originalité que celui-ci n'avait pas encore, rapetassant mal de célèbres romans ou réduisant au silence des drames illustres et éloquentes. Il voulait en somme que le film naisse *film*, de l'imagination d'un poète, assez amoureux de cet art nouveau de l'écran pour en deviner les possibilités esthétiques. Idées qui rencontrèrent toute la sympathie de Genina et qui, lorsque Bugnano me les exposait, m'arrachaient des cris d'approbation enthousiaste. » « Notre *Signora Ciclone*, avec Suzanne Armelle, qui devait être considéré comme le film le plus original de l'époque (1913), naquit de cette source, de ce repas avec Genina, du champagne du Marquis de Bugnano. »

On se doute que ces idées ne sont pas rapportées ici arbitrairement. Bugnano fut le promoteur véritable du film de *fantaisie*, de ce genre « opérette » qu'aux temps du muet Lucio D'Ambra développa en Italie avec un réel bonheur. (Il conçut ou dirigea une centaine de films.) Plusieurs écrivains ont confirmé la parenté artistique existant entre les films de Lucio D'Ambra et ceux de Lubitsch, disons entre *Il Re, le torri e gli alferi* (1916) et *La Princesse aux Huîtres* (1918). Luigi Chiarini, dans *Cinematografo*, E. F. Palmieri dans *Vecchio cinema italiano* et Corrado Pavolini dans la note suivante (« Lucio D'Ambra précurseur de Lubitsch », revue *Scenario*, n° 1, 1934): « A Berlin, *La Princesse aux Huîtres*, réplique quasi littérale de son florissant modèle, est née de *Il Re, le torri e gli alferi*. Quelque chose, assurément, avertit Lubitsch que son avenir se jouera sur l'échiquier de Lucio D'Ambra¹. »

Mais revenons aux Mémoires de D'Ambra (*Sette anni di cinema italiano*) (1917-1922), in *Cinema* (1937): nous comprendrons mieux encore ce qui le rapproche de Lubitsch, l'affinité topographique de pays fabuleux comme *Fantasia* (le royaume de *Il Re, le torri e gli alferi*) et *l'Illyrie* (*La Veuve Joyeuse*), son habileté à introduire le grandiose dans le film (comme par exemple les éléphants au milieu des innombrables figurants, des singes et des chevaux), l'influence *directe* ou, indirecte par l'intermédiaire de Genina et de Gallone, du « Dambrisme » en France et en Allemagne.

« Dans l'élégance mondaine des plastrons et des chapeaux haut-de-forme, de mâles Apollons, de Capozzi à Serventi, de Gustavo Serena à Alberto Collo, de Lido Manetti mort en Amérique à l'américanisé Tullio Carminati, accompagnaient les « dives »:

¹ Lucio D'Ambra (Renato Manganello), di Roma (1880-1939). Écrivain, scénariste, réalisateur. Conçut ou dirigea plus d'une centaine de films.

ils n'étaient pas des rois, mais des *princes-consorts*. « Genina et Gallone, très élégants, créaient une réalité vivante d'ambiance aristocratique autour de personnages qui se détachaient de la fausseté filmique... » « Quelqu'un, proche de celui qui écrit ces lignes, cherchait pour l'art cinématographique son élément le plus naturel dans la *fantaisie*. Et les faits devaient plus tard, en Allemagne et en Amérique démontrer que cette recherche du fantaisiste était la bonne voie. »

Mais voici comment naquit le film *Il Re, le torri e gli alferi*: « J'ai lu cette nuit votre roman, me dit le marquis de Bugnano. Vous comparez les aventures galantes du jeune souverain de Fantaisie à une partie qui se jouerait entre les fous et les tours, autour du roi, sur un échiquier. Votre roman me semble un point de départ original pour un film... » (Et comment ne pas penser à ces jeunes souverains, ces princes du *Lieutenant souriant*, du *Prince Etudiant* et de *Parade d'Amour*, ou au Danilo de *La Veuve Joyeuse*?) « Ce fut un peu d'huile jetée sur le feu de mon imagination. Avant de quitter la table le roman était déjà devenu film. J'avais imaginé la possibilité choréographique de faire se déplacer mes personnages sur un échiquier, comme s'ils eussent été des rois, des tours ou des fous. J'entrevis joyeusement tout un jeu aimable de blancs et de noirs — ces blancs et ces noirs, qui près de vingt ans plus tard, seraient ceux de *La Veuve Joyeuse*, de Lubitsch. »

Nous avons déjà fait remarquer que les décors de *Perfido incanto* de Ginna et Bragaglia avait été une anticipation de l'expressionnisme allemand, de ces parquets de marbre, noirs et blancs, qui semblaient servir de fond sinistre à un jeu macabre. Le cinéma italien que les Allemands avaient étudié à travers ses films historiques, et qui entretenait d'étroits rapports avec les réalisateurs germaniques, pouvait très bien avoir influencé Lubitsch qui, avec *Anne Boleyn* et

d'autres films similaires avait marqué son goût pour les films souriants. Mais, ce rapprochement avec Lucio D'Ambra, une fois souligné, on ne saurait passer sous silence le penchant naturel de Lubitsch vers le ballet, la musique, l'opérette: *Der Schwarze Moritz* (1916) est un sketch cinématographique introduit dans la comédie musicale de Taufstein et Bay; *Das Mädel vom Ballett*, et *La Princesse aux Huîtres* sont de 1918; et *Das Fidele Gefängnis* qui est de la même époque est tiré de *La Chauve-souris* de Strauss.

Je ne sais jusqu'à quel point ces dates peuvent plaider en faveur d'une priorité de Lubitsch ou de D'Ambra dans le film de *fantaisie*. D'autres témoignages, dont nous ne disposons pas pour l'instant, seraient nécessaires. Et nous ne pouvons accepter comme probants ces mémoires de *Il Re, le torri e gli alferi*, D'Ambra étant trop partie en cause pour être cru sans réserve.

Lubitsch tend donc naturellement vers un monde de fantaisie et d'opérette: il ne s'y adonnera entièrement que de 1929 à 1934, dans la période dite des « comédies musicales », telle que la définit Théodore Huff dans son Index filmographique consacré à Lubitsch. Les autres périodes seraient: de « recherches » (jusqu'en 1919), « historique » (1919-1923), des « comédies sociales » (1923-1926); celle définie en général comme « moderne » (1936-1947).

L'OPÉRA

Sans s'irriter comme Charlot, ou se lamenter comme Clair, Lubitsch, en homme pratique, accepta comme un fait accompli l'innovation du sonore. « On ne peut revenir en arrière. Gémir ou tempêter ne sert à rien. » Mais « il faut avancer prudemment ». Le dialogue ne devra jamais être considéré comme une fin. « Il doit être maintenu dans le cadre d'une présentation

visuelle.» C'est l'aspect visuel qui est l'axe du film. Le dialogue ne peut remplacer la photographie.

Il avait par ailleurs conscience que le cinéma parlant faisait appel aux facultés les meilleures et les plus actives du metteur en scène, et qu'avec le sonore, le cinéma restait ce qu'il lui avait toujours paru être: « action visuelle, enchaînement serré d'images ». « Plus qu'à la parole — que nous devons maintenir dans des limites raisonnables — c'est à la musique qu'il faudra donner une grande importance. C'est elle qui est l'élément vivifiant du film parlant. »

Il en était si convaincu qu'il arriva presque à l'opéra. Lors des premiers festivals cinématographiques de Venise, il exprima quelques idées à ce sujet, dans la revue *Lo Schermo* que dirigeait Luciano De Feo et à laquelle collaborait également Lucio D'Ambra.

« La production s'orientera vers la mise à l'écran de l'opéra. Il devra pourtant être différent de la forme qu'il revêt sur les scènes lyriques. Cette forme théâtrale est désormais trop dépassée pour pouvoir exercer pleinement son charme universel. L'opéra, tel que j'entends le porter à l'écran, sera la véritable et réelle adaptation cinématographique d'un sujet donné qui permettra à la musique vocale ou instrumentale de trouver sa conclusion logique.

Mais je ne voudrais pas que l'on croie que ces opéras perdront dans leur transfert à l'écran, leur valeur artistique originelle et leur esprit. Pour moi, action et musique devront contribuer à part égale à l'importance artistique et à l'intérêt que tout film comporte. Ces films, tels que je les conçois, et que j'appellerais « pantomimes musicales », devraient susciter des émotions non seulement par la musique, mais par une musique et une action savamment dosées et combinées. » (Cf. *Lo Schermo*, Roma, année I, n° 1, août 1935: *La pantomime moderne*.)

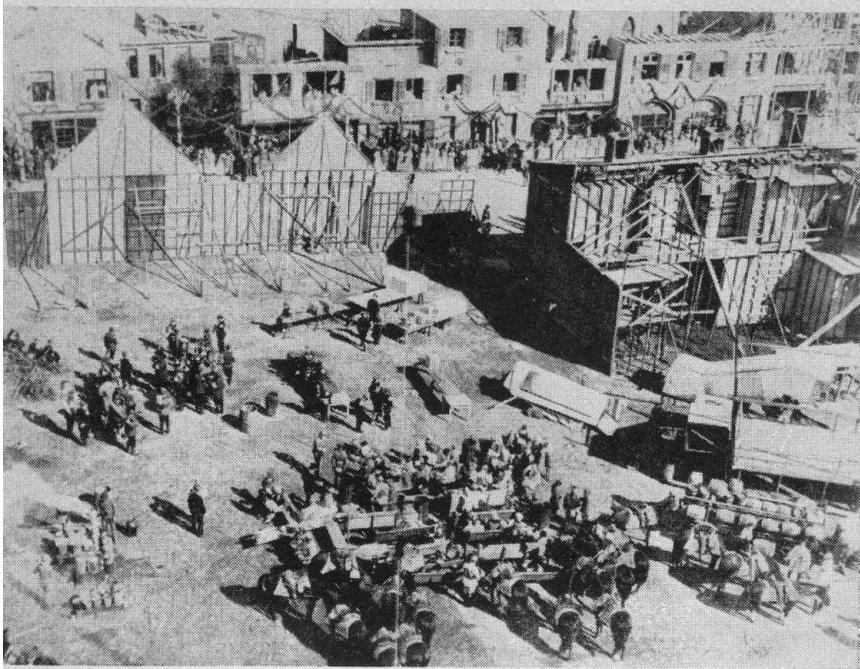
Un an plus tard, toujours sur *Lo Schermo*, dans le numéro consacré au Festival de Venise, il écrivait:



FORBIDDEN PARADISE - 1924



LADY WINDERMERE'S FAN - 1925



Tournage

THE STUDENT PRINCE - 1927



THE PATRIOT - 1928



THE LOVE PARADE - 1929

« Au siècle dernier, le génie exhubérant des Italiens s'est exprimé dans l'opéra; forme artistique locale et populaire. Par contre, au cours des dernières vingt années, bien peu de choses ont été faites en ce domaine. Qu'advierait-il si l'Italie, avec toutes ses grandes ressources musicales, prenait l'écran comme moyen d'expression de son nouvel opéra? Et si les films italiens reposant sur des œuvres lyriques connaissaient le succès, donnaient élan à de nouvelles énergies, cette influence se ferait aussi sentir sur les autres formes d'art théâtral, drame ou comédie, et certes dans un sens bénéfique. Cette idée n'est pas irréalisable. Nous avons vu des œuvres théâtrales influencées par le cinéma, nous avons lu des ouvrages marqués d'une vision cinématographique — et en de nombreux cas cette influence a été profitable.

» Il faut aussi reconnaître que le cinéma n'est pas seulement un art, mais encore une industrie puisqu'il doit trouver les moyens nécessaires à la poursuite de ses propres buts. Néanmoins un contrôle raisonnable devrait lui permettre de consacrer quelque temps à des essais expérimentaux sur de la musique nouvelle et avec de nouveaux compositeurs, comme sur de vieilles partitions, en utilisant l'agréable tendance italienne à l'art de la pantomime, pour le plus grand profit spirituel de toutes les nations. »

LES DIALOGUES

S'il apprécia les acteurs qui satisfaisaient aux lois scientifiques ou non du cinéma il ne permit jamais à la technique d'occuper une place de premier plan dans ses films, et c'est là la raison de sa prédilection pour Jeannette MacDonald, chanteuse de cinéma phonogénique par excellence. L'accompagnement musical *hors champ* fut l'une de ses innovations, et

les valse de Strauss et de Lehar devinrent entre ses mains un élément supplémentaire pour accroître la joie du cinéma. Il mit le « trucage cinématographique » sur le même plan que le grotesque et « l'extraordinaire ». « Il y a des cas où ils sont justifiés par l'action et par la mise en scène. Mais de telles situations sont rares. » Il s'intéressa aux sentiments les plus éclatants — amour et joie, au bonheur immédiat, aux choses faciles et à la portée de tous; sans le moindre trucage; et dans cette simplicité extrême, gardant — tout au moins en apparence — les pieds sur terre, il fut réellement le cinéaste de ce spectateur moyen qui demandait au cinéma de lui procurer du plaisir.

Le dialogue gagna en importance à mesure qu'il apprit à l'utiliser plus habilement comme moyen cinématographique. Et qu'y a-t-il de plus charmant que les dialogues de *Ange*, *Sérénade à trois*, *Ninotchka*? Il eut la chance de travailler avec des écrivains tels que Ben Hecht (*Sérénade à trois*), Samson Raphaelson (*Haute Pègre*, *Ange*), Billy Wilder et Charles Brackett (*Ninotchka*). Dans ces films, le dialogue naît de la comédie; mais la comédie est au service du cinéma.

Il sut aussi dans le dialogue se servir de *l'allusion*. « Voici pourquoi tu souffres de migraine » dit son épouse à Van Cleve, pour suggérer la fuite du temps; la vieillesse qui frappe le protagoniste. Et elle lui met ses lunettes pour qu'il poursuive mieux sa lecture (*Le Ciel peut attendre*). Collaboration allusive parfaite entre le dialogue et l'image. Mais il continua à se servir de l'allusion avec non moins d'habileté, dans l'image seule.

L'absurde chapeau pointu de grande modiste, par exemple, dont la frivolité irrite l'austère Ninotchka; irrite, agace, puis fascine à un tel point qu'elle finit par l'acheter en cachette, quand elle s'embourgeoise, pour l'essayer toute seule devant sa glace et découvrir la nouvelle femme, désintoxiquée de la polémique politique, qu'elle devient. Et combien de scènes qui se

dénouent chez lui par l'intermédiaire d'un seul objet, éloquent, par sa seule puissance de suggestion, ou par ce qu'il rappelle de toute une aventure: le collier volé et revolé par Miriam Hopkins et Herbert Marshall, à la fin de *Trouble in Paradise*; les paquets de cigarettes que le douanier fait sortir des chaussettes d'un Gary Cooper penaud dans *Désir...* Parfois c'est un mot qui prend une force comique inattendue parce qu'il est admirablement « situé »: le juron énorme qui ne choque pas tout en choquant irrésistiblement car on ignore ce qu'il signifie (*La Veuve Joyeuse*); *tonsils!*, souvenir d'Edward Everett Horton, dans *Trouble in Paradise...* Enfin combien d'ingéniosité, d'humour, de légèreté, d'émotion aussi dans tant d'allusions établies par un jeu d'images et de paroles. Ne citons que cette scène où l'on voit danser Gene Tierney, jeune, rose, adorablement grave, tandis que l'acteur qui raconte l'histoire nous annonce sa mort imminente... Aussitôt nous la regardons avec une tendresse décuplée et nous la trouvons plus belle encore, attendrissante, pitoyable...

THE « LUBITSCH TOUCH »

L'allusion fut l'une des caractéristiques du style de Lubitsch. De Benedetti a dit de lui: *Il est le maître des sous-entendus élégants*. Et les Américains: *Il connaît l'art de l'insinuation rapide (Lubitsch touch)*. Chaque fois qu'il le peut « il procède par allusions » (Arnoux). Dans *Sérénade à trois* c'est par le visage d'un spectateur et par des applaudissements que nous apprenons le triomphe du dramaturge. L'état d'âme des protagonistes d'*Ange* lorsqu'ils sont à table, nous est indiqué par leurs côtelettes (désormais célèbres), intactes, coupées ou disparues dans l'estomac d'Herbert Marshall. Le Ministre de la Tsarine (Adolphe Menjou dans *Paradis défendu*) donne une idée de l'ordre qui règne à la Cour impériale en distribuant

des billets de banque aux mécontents. Derrière les portes de Lubitsch — ces portes *qui claquent* infatigablement — se passent mille et mille choses que nous disent les domestiques entrant et sortant, les fleuristes, les *entraîneuses*, les éclats de rire ou les éclats de voix, un chant, un cri, un hoquet ou un sanglot. Et c'est tout cela qui constitue le *matériel* personnel *visuel et sonore*, l'attrait même de Lubitsch. Lors de la *Nuit de Noces*, comme le fait remarquer Alexandre Arnoux, « il suffit d'un coup de pied dans un vase de fleurs pour que nous n'ignorions plus rien ».

Il suggère par les gestes et les objets, par la parole, mais aussi par les mouvements de caméra. Il nous montre, dans l'église de *L'Homme que j'ai tué* les pistolets des soldats agenouillés. Il nous découvre l'appartement parisien de *La Veuve Joyeuse* que Danilo devrait épouser. Il s'approche sournoisement des jolies femmes, fouille salons, armoires et alcôves. Sa psychologie, ainsi que beaucoup s'en sont aperçus, sera une psychologie d'opérette (et il faut avouer que lorsqu'elle ne porte pas, elle laisse à découvert un vide impressionnant qui risque de détruire brutalement, chez celui qui ne le connaît pas suffisamment, l'admiration constante qu'on lui porte); et pourtant, la grâce de Lubitsch, *l'habileté* de Lubitsch, son rôle candide d'amuseur, se servant de toutes les ressources du décor, du costume, de la musique avec un goût européen *unifié*, dans une géographie idéale qui va du Danube aux *Folies-Bergère*, de Monte-Carlo à Heidelberg, sont les mérites qui ont fait de lui, à juste titre, l'un des tous premiers réalisateurs du cinéma mondial, l'enfant chéri aussi de ce public pour lequel il travaillait, et qui pour lui était formé d'éléments différents allant de Shaw aux « débardeurs » de New York.

Il fut sans conteste le réalisateur qui comprit le mieux les besoins du public. Si le cinéma peut assumer une grande mission, celle de niveler le goût des

spectateurs, de créer un type d'homme moyen, de paladin d'une internationale des bonnes manières, et si possible, du bonheur, Lubitsch, réalisateur et consolateur de l'homme moyen, fut le défenseur et l'apôtre le plus fervent de cette idée. Il ne négligeait rien en fait pour satisfaire les besoins des pays les plus divers: « Lorsque l'on veut produire un film de valeur internationale il est nécessaire de satisfaire les goûts des différents pays où il devra passer. » Il stylisait — comme le dit Alexandre Arnoux — Paris ou Vienne de la même façon que le fut l'Italie dans les récits de La Fontaine ou les caprices de Musset. Mais il avait surtout besoin de personnages idéals comme Danilo. Ainsi, dans le monde de Lucio D'Ambra, était né le royaume de Fantaisie.

Si l'Israélite est doué d'un sens plus aigu de *l'internationalité*, Lubitsch développa encore ce sens et communiqua avec son prochain à travers toutes les séductions de la musique et du sourire. « Ma politique, dit-il à un journaliste, c'est celle que j'ai faite dans mes films. » Du reste, il ne désirait que le bonheur et le sourire de tous, et l'on pouvait dire de lui ce que Jean Cocteau avait dit de Charlot: « Il est l'espéranto du rire. »

Il y avait du Rossini en lui: non seulement par sa manière de faire — comme Mozart — se réfléchir les comédies des maîtres dans les farces des valets, ou de laisser Danilo se reposer sur son ordonnance du soin de chanter la sérénade, mais surtout par sa *connaissance des besoins du public*. De là, peut-être, viennent ses erreurs sur le plan esthétique. Mais de toute façon, il ne se souciait pas de la perfection ni n'ambitionnait dire des choses définitives. Il affirmait: « J'observe la vie et cherche à m'y adapter. » « Je ne suis pas un *moraliste*. » Ce qui revient à ceci: je n'ai pas la prétention d'être un maître plein d'expérience; je te montre, tout au plus, à toi homme moyen, l'idéal de vie qui devrait être le tien.

LE CIEL N'ATTEND PAS

Le pantomime (*Sumurun*), et l'opérette (*Don César de Bazan* pour *Rosita*, « Alt Heidelberg » pour *Le Prince étudiant*), la comédie parisienne (Sardou, Savoir, Meilhac et Halévy, Xanrof et Chancel), londonienne (Wilde et Coward), et hongroise (Biro, Aladar, Szekely, Laszlo, Bus Fekete), la mise en scène de Max Reinhardt et la grande production italienne de genre historique (*Anne Boleyn*, etc.), le film léger italien (*La Princesse aux Huitres*) et les contes orientaux (*Prince Sami* et *La Femme du Pharaon*), le luxe et la musique (*Paramount en Parade*), Strauss et Lehar (*Le Lieutenant souriant*, *Une Heure près de Toi*, et *La Veuve Joyeuse*), l'esprit parisien (*So this is Paris*), son admiration pour Chaplin et Clair (on reconnaît dans *L'Eventail de Lady Windermere* l'influence de *l'Opinion publique*, et celle de Clair dans *Haute-Pègre*) de même que pour Stroheim dans la recherche des milieux élégants d'après-guerre (comme la Monte-Carlo de *Folies de Femmes*), le burlesque comme ces bandes comiques où le populaire Meier était devenu pour les Berlinoises un personnage comparable à Max Linder ou à Polidor: tels sont les éléments qui participent à la création du style de Lubitsch. Son « rythme » particulier, quand on sait le reconnaître, rythme que crée le montage extérieur, le jeu des acteurs, la bande sonore et musicale, le décor lui-même, fait d'escaliers, de dallages en échiquiers, de salons servant la comédie, comme le fusil de Tchekov qui « tirait » s'il apparaissait en scène, donnent une unité à ces éléments de provenances si disparates.

« Petit, les cheveux noirs comme du charbon, les yeux noirs, le sourire contagieux », tel le décrit un journaliste espagnol. De petite taille, avec son éternel accent allemand, et ce cigare que Meier lui aussi avait à la bouche: si bien que le surnom de *l'homme au cigare à la bouche*, lui resta. « Sans un bon cigare, je

ne peux rien faire... » Si c'est là le portrait physique de Lubitsch, sa biographie, nous pouvons mieux que de l'Index dressé par Théodore Huff, l'extraire idéalement du film qu'il tourna en 1943. A 51 ans — il était né le 28 janvier 1892 à Berlin — il se crut *sur le point de mourir*.

Et *Le Ciel peut attendre*, qu'il venait juste de terminer, sembla être son chant du cygne, son testament spirituel. Dans la description de ce personnage qui se présente au *Bureau du Diable*, il y a quelque chose de lui, si bien que nous aimerions qualifier ce film d'*autobiographique*, comme on le dit de *M. Verdoux*, rapporté à Chaplin.

J'ai aimé la vie, dit-il à Satan qui, au fond, est un bon diable; j'ai aimé « les femmes », « le vin », et « les chansons », tout comme Strauss. « Au moment de mourir, je faisais un rêve — ce sont à peu près ses paroles sur la fin du *Ciel peut attendre* — je naviguais sur une mer de champagne, à bord d'un transatlantique luxueux, plein de gens élégants. Les cheminées du navire fumaient comme de gros cigares, et il me semblait danser, dans un grand salon illuminé, une valse de Lehar, en serrant dans mes bras *La Veuve Joyeuse*. Puis j'ai touché la main d'une horrible garde-malade (quelque chose comme l'infirmière du *Corbeau*) et je me suis réveillé... » L'aspect de l'infirmière était si désagréable qu'il pouvait faire songer à la mort.

Sur le grand escalier de Lubitsch, *le mort*, congédié par Satan, car un homme qui a aimé les femmes, la musique, la vie, ne peut être un pécheur, monte au ciel. Mais une « petite femme » appelle son attention. Il se rendra là-haut plus tard. *Le Ciel peut attendre...*

Cependant, pour être précis, le rêve commence ainsi: « La porte s'ouvrit et un horrible diable m'apparut, monté sur une barque dans laquelle il m'invita à prendre place. »

LA PORTE S'OUVRIT

Dans ce rêve, comme nous l'avons vu, beaucoup plus que le sentiment d'une mort prochaine, s'illustre tout le répertoire de Lubitsch. Le luxe, hors duquel il ne pouvait vivre, les cigares qui lui avaient valu le surnom de « l'homme au cigare à la bouche », la jolie blonde vêtue en *Veuve Joyeuse*, le champagne, la valse... Mais le songe commence ainsi: « La porte s'ouvrit. »

L'emploi constant, rythmique, des portes comme instruments narratifs est l'un des signes distinctifs du style de Lubitsch. Cela n'aura pas échappé à quiconque se rappelle ses films avec sympathie, avec plaisir. Quelqu'un se souvient-il de Monte-Carlo? De portes qui s'ouvrent et se ferment. Dans ce film; Jean-George Auriol m'assurait en avoir compté 119! La révolte de l'employé, dans *Si j'avais un million*, repose sur ce même procédé, duquel il n'abuse pourtant pas. Dans *La Veuve Joyeuse* – nous l'avons déjà remarqué – nous voyons le roi d'Illyrie sortir sans ceinture de sa chambre à coucher, y rentrer aussitôt pour la mettre et s'apercevoir qu'elle est trop étroite pour être la sienne; des domestiques franchissent des portes, apportant cafés et siphons; des portes décorées comme dans un palais, lisses comme celles d'un appartement de diplomate, discrètes comme celles des « cabinets particuliers » pour bons vivants. Les portes à barreaux, semblables à celles des prisons, ne font pas non plus défaut, mais elles ne sont jamais si austères que parfums et sérénades ne les puissent traverser.

Derrière ces portes, l'on entend des éclats de rire et des gifles, des orchestres, des voix animées, des disputes comiques. Après avoir découvert Danilo dans la chambre royale, le roi, dans la crainte du scandale et des oreilles écoutant aux portes, feint avec les amants une amicale conversation faite de sons inarticulés et de rires. Dans *Ninotchka*, les portes s'ouvrent pour faire place aux vendeuses de cigarettes

ou à un camarade sans façons qui traverse les chambres des autres. Dans l'un de ses premiers films *Die Bergkatze (L'Ecureuil)*, la farce s'appuie sur des jeux de portes qui s'ouvrent par cinq à la fois. Il les utilise même dans des mélodrames comme *Les Yeux de la Momie*; elles ne servent là que des œuvres de recherche, froides et ridicules parfois. (Et nous retrouverons la trace de ces thèmes orientalisants (ceux de *Sumurun* ou de *La Femme du Pharaon*) dans le répertoire du *Ciel peut attendre*: rappelez-vous le ballet des eunuques et des odalisques.)

Le jeu des acteurs cesse délibérément au seuil d'une chambre: c'est *Le Lieutenant souriant* qui s'arrête, une main sur le bouton de porte; ce sont, dans *Haute-Pègre*, Kay Francis et Myriam Hopkins, chacune d'un côté de la porte, l'une et l'autre accrochées à la poignée; ce sont les domestiques de *Désir*, servant les célèbres plats de viande.

Dans *Le Ciel peut attendre*, c'est derrière la porte que l'institutrice va donner libre cours à ses sanglots; l'infirmière sort et s'arrête pour se regarder dans la glace, Van Cleve passe deux fois le seuil tenant son épouse dans ses bras, et sa future femme, ouvrant la porte de la bibliothèque revient sans hésitation pour l'embrasser.

En somme, l'évolution narrative et figurative de la comédie, le rythme des séquences et du film, reposent sur ces portes qui s'ouvrent et se ferment, cette manière de montrer et de refuser, ces entrées soudaines, cet accompagnement d'éclats, de déclics, de ruptures, de surprises.

Nous avons dit que *Le Ciel peut attendre* doit être considéré comme le véritable *testament spirituel* de Lubitsch. Il fut tourné en 1943, peu avant une grave maladie du réalisateur. Une visite, sans fiction cinématographique, dans l'antichambre de Satan. Mais il lui fut permis de *laisser attendre le ciel*. Peut-être *La Veuve Joyeuse* avait-elle intercédé pour lui. Pendant

deux ans il dut renoncer à la réalisation. Il produisit pour la Fox *Scandale à la Cour*, adaptation de la pièce *La Tsarine* dont il s'était déjà servie en 1924 pour son célèbre *Paradis défendu*, et *Le Château du Dragon*.

Le dernier film du metteur en scène reste donc *Cluny Brown* qui est de 1947. La même année, il commençait *Lady in Ermine* mais, le 30 novembre 1947, nous l'avons dit, le ciel avait cessé d'attendre. Il échut à Otto Preminger de terminer le film.

Avec *Lady in Ermine* la porte se referme sur Ernst pour la dernière fois. La disparition de Lubitsch frappa tout le public de cinéma, c'est-à-dire l'humanité. Dans un monde où un zèle diabolique s'est s'évertué à déchaîner la haine, où les appels répétés à la violence ont donné maintes fois libre cours aux forces malignes les plus basses, les moins honorables existant en l'homme, dans un monde où de toutes parts se sont levés pourtant des appels à la paix, Lubitsch nous convia à rire, à nous amuser, à être meilleurs et à aimer, de même façon que Strauss, les femmes, le vin et les chansons.

Comme son héroïne *Ninotchka*, il reconnaissait qu'une révolution, fût-elle sans effusion de sang comme celle d'Illyrie, pouvait certes survenir: « Oui, mais dans cent ans, pas tout de suite. Pour l'instant, amusons-nous! »

On voudrait que ces paroles pussent être jugées non par quelqu'un de l'âge de celui qui écrit ces lignes, trop assombri, peut-être, par les problèmes sociaux ou trop sereinement confiant dans les valeurs éternelles de la vie, mais par l'un de ceux qui présentent se trouvent aux côtés de Lubitsch, dans l'au-delà. Derrière cette grande porte close, peut-être nombre d'entre-eux sont-ils en proie au regret brûlant d'avoir haï, lutté, cru en des choses éphémères et de n'avoir pas compris le sens véritable de la vie et du bonheur que Lubitsch a si bien illustré pourtant dans le dernier de ses « songes ».

Textes

Nous remercions M. H. G. Weinberg et la revue *Filmculture* de nous avoir autorisés à traduire ce texte de Ernst Lubitsch publié en 1962 dans le N° 25 de *Filmculture*, accompagné de belles photos de tournage de la collection H. G. W. Il s'agit d'une lettre adressée à M. Weinberg en 1947, après la parution de *l'Index* des films de Lubitsch publié par le British Film Institute. C'est le seul document connu où Lubitsch passe en revue l'ensemble de sa propre carrière.

« En ce qui concerne les films que j'ai fait dans le passé, je les juge naturellement de mémoire et d'après l'impression qu'ils ont produit à l'époque, et non pas d'après les normes actuelles.

Le célèbre acteur feu Victor Arnold (dont vous parlez dans votre *Index*) était mon professeur. Il a eu une très grande influence sur toute ma carrière et mon avenir. Il m'a non seulement présenté à Max Reinhardt mais il fut aussi responsable, à l'origine, de mon premier succès au cinéma en me faisant obtenir le rôle de l'apprenti dans *Die Firma heiratet*.

Bien que j'eus la vedette dans le film suivant *Der Stolz der Firma* et en dépit de son succès, ma carrière cinématographique était arrivée à un point d'arrêt. On m'avait catalogué, et personne ne semblait écrire un rôle qui m'aurait convenu. Après ces deux succès, je me suis donc trouvé complètement en dehors du cinéma, et comme je n'avais pas l'intention d'abandonner, il me sembla nécessaire de créer des rôles à ma mesure. En collaboration avec un de mes amis, l'acteur Erich Schoenfelder, j'écrivis une série de

films « en une bobine » que je vendis à l'Union Film. Je les mettais en scène et j'en étais la vedette. Et c'est ainsi que je devins metteur en scène. Si ma carrière d'acteur avait progressé sans encombre, je me demande si je serais devenu metteur en scène...

Après avoir mené à bien cette série de comédies, je décidais de rejouer dans des films. Comme tout comédien, je désirais jouer un rôle de premier plan, un genre de rôle de « bon vivant ». C'est ainsi qu'avec l'aide de mes collaborateurs j'écrivis une pièce pour le cinéma, intitulée *Als ich tot war*. Ce fut un échec total: les spectateurs n'étaient pas disposés à m'accepter comme interprète principal...

Je décidais de me relancer de nouveau dans le genre de rôle qui m'avait apporté mes premiers succès dans *Schuhpalast Pinkus*. Ce film avait été un grand succès et je signais un nouveau contrat avec l'Union Film pour tourner une série de films de ce genre. J'aimerais ajouter qu'à l'époque ces films furent considérés comme des productions « avec vedettes » et connurent un grand succès.

Ce fut durant cette période que j'ai découvert Ossi Oswalda et que je lui ai donné le premier rôle dans un de mes films. Elle eut tant de succès que je décidais de lui donner le premier rôle dans ses propres films et de me contenter de les mettre en scène.

Il arriva que je fus de plus en plus intéressé par le travail de metteur en scène plutôt que par celui d'acteur. Après avoir dirigé mon premier film dramatique avec Pola Negri et Jannings (*Die Augen der Mumie ma*, 1918), je perdis tout intérêt à devenir acteur. C'est seulement en 1919, je crois, quand j'ai joué dans *Sumurun* (ou *Les Nuits d'Arabie* comme on l'appelait aux USA), que j'ai réapparu devant la caméra. Ma dernière apparition sur scène date de 1918, dans une revue *Die Welt geht unter* au théâtre Apollo de Berlin.

Je voudrais souligner que les trois comédies les plus frappantes que j'ai mis en scène en Allemagne furent *Die Austernprinzessin*, *die Puppe* et *Kohlhiesel's Tochter*. *Die Austernprinzessin* (*Le Roi des hultres*, 1919) fut ma première comédie qui fit montre d'un style défini. Je me souviens d'un passage qui provoqua un grand nombre de commentaires à l'époque. Un homme pauvre devait attendre dans le magnifique hall d'entrée de la maison d'un multimillionnaire. Le parquet de cette maison avait un dessin très compliqué. Pour surmonter son impatience et son humiliation de devoir attendre des heures, l'homme pauvre marchait le long des contours du dessin très compliqué du plancher. Il était très difficile de faire sentir cette nuance, et je ne sais si j'y suis parvenu, mais c'était la première fois que je me dirigeais de la comédie vers la satire.

Die Puppe (*La Poupée*, 1919) était fait dans un style entièrement différent. Comme *Die Austernprinzessin*, ce fut un grand succès à tous les points de vue. C'était de la fantaisie pure, la plupart des décors étaient fait en carton et quelques-uns même en papier. Encore aujourd'hui, je considère toujours que ce film fut l'un des plus remplis d'invention que j'ai jamais fait.

Cependant la comédie la plus populaire que je fis en Allemagne fut *Kohlhiesel's Tochter*. C'était *La Mégère apprivoisée* dans les montagnes bavaroises. C'était typiquement allemand. Depuis, ce film a été refait trois ou quatre fois.

De la période « historique et en costumes » de mes films, les trois qui ressortent le plus furent *Carmen*, *Madame Du Barry* et *Anna Boleyn*. A mon avis, l'importance de ces films venait du fait qu'ils différaient complètement de l'Ecole italienne, très en vogue à ce moment-là, qui faisait un peu Grand-Opéra. J'essayais de « dé-opériser » mes films et d'humaniser mes personnages historiques. Je traitais les

nuances intimes sur le même plan que les mouvements de masse, et j'essayais de les mêler en les mettant en rapport. Dans cet esprit, je peux citer *Sumurun*, qui était une amusante fantaisie, d'après une production de Max Reinhardt. Ce fut un succès, mais qui n'atteignit pas le niveau des trois films cités plus haut.

Le film *Die Bergkatze* fut un échec complet, et pourtant il contenait plus d'idées et d'esprit satirique que plusieurs autres de mes œuvres. Il sortit peu après la guerre, et je trouvais les spectateurs allemands peu disposés à accepter une œuvre qui se moquait du militarisme et de la guerre.

Deux autres films datant de ma période allemande ne furent pas correctement évalués, à mon avis: *Rausch* (1919) et *Die Flamme* (*Montmartre*, 1922). Comme antidote contre les grandes fresques historiques, j'avais senti la nécessité de faire quelques petits « Kammerspiels ». Les deux films eurent beaucoup de succès. Naturellement le jeu de Asta Nielsen, Alfred Abel et Carl Meinhardt, ainsi que le reste de la distribution de *Rausch* étaient extraordinaires et furent reconnus à l'époque comme un exemple du style « Kammerspiel ».

On peut dire la même chose de *Montmartre* avec Pola Negri. La version qui sortit en Amérique avait une fin différente et était découpée en morceaux: elle ne donnait pas la moindre idée de la valeur dramatique et de la portée que ce film comportait dans sa version originale.

Dans ma période muette en Allemagne, aussi bien qu'en Amérique, j'essayais de me servir de moins en moins de sous-titres. Mon but était de raconter l'histoire à travers les nuances imagées et les expressions de mes acteurs. Il y avait souvent de longues scènes dans lesquelles les gens parlaient sans être interrompus par les sous-titres. On se servait du mouvement des lèvres comme d'une sorte de pantomime. Non pas

que je voulusse que les spectateurs deviennent des lecteurs sur les lèvres, mais j'essayais de calculer le temps des paroles d'une telle façon que les spectateurs puissent l'écouter avec leurs yeux.

Vous êtes évidemment très bien informés quant à ma période américaine et je peux donc être plus bref. Pourtant, j'aimerais souligner les films qui à mon point de vue, furent pour moi les plus importants de cette période.

De l'époque muette je voudrais citer *The Marriage circle*, *Lady Windermere's fan* et *The Patriot*, et aussi *Kiss me again*.

La période des films parlants est trop bien connue par vous-même et par M. Huff pour que je l'approfondisse et je vais passer directement à la période qui dans *l'Index* est décrite comme ma période de déclin.

Il est peut-être vrai que ma carrière est sur son déclin et je ne vais pas essayer de le discuter. Néanmoins, j'aimerais montrer que durant cette période même j'ai fait quatre films sortant de l'ordinaire, dont trois sont, d'après l'opinion de beaucoup, les trois meilleurs films de toute ma carrière: *Trouble in Paradise*, *Ninotchka*, et *The Shop around the Corner*.

Pour ce qui est du style pur, je pense que je n'ai rien fait de mieux, ni même d'aussi bien que *Trouble in Paradise*.

Pour ce qui est de la satire, je crois que je n'ai sans doute jamais été aussi acide que dans *Ninotchka*, et je pense que j'ai réussi dans le propos très difficile de mêler une satire politique à une histoire d'amour.

Pour la comédie humaine, je n'ai rien produit d'aussi bon que *Shop around the Corner*. Je n'ai jamais fait non plus un film dans lequel l'atmosphère et les personnages étaient plus réels que dans celui-ci. Réalisée en 26 jours avec un budget très modeste, l'œuvre n'était peut-être pas sensationnelle, mais eut un bon succès.

Heaven can wait (Le Ciel peut attendre, 1943). Je considère ce film comme l'une de mes productions principales, parce que j'avais essayé de me libérer à différents points de vue des formules de tournage établies. Avant d'avoir achevé ce film, j'ai rencontré de plusieurs côtés une grande opposition, parce qu'il ne transmettait aucun message et n'avait aucun but. Le héros était un homme qui s'intéressait seulement à vivre bien, et qui ne visait pas à accomplir quoi que ce soit de noble. Comme le Studio me demandait pourquoi je voulais faire un tel film, je répondis que j'avais l'intention de présenter aux spectateurs un certain nombre de gens, et que si ces spectateurs les trouvaient aimables, cela serait suffisant pour rencontrer le succès. Et cela s'est passé de cette façon: par bonheur, j'eus raison. En outre, je montrais « le mariage heureux » dans une lumière plus véritable que cela se fait généralement au cinéma, où « le mariage heureux » est habituellement dépeint comme une affaire ennuyeuse, peu excitante et plutôt pot-au-feu.

To be or not to be a causé beaucoup de controverses et — à mon avis — a été injustement attaqué. Ce film ne se moquait pas des polonais: c'était seulement une satire des acteurs et de l'esprit nazi, des manières de fous des nazis. Bien qu'elle soit ironique, cette image du nazisme était plus vraie que ce qui a été montré dans beaucoup de romans, de nouvelles et de films qui s'occupèrent du même sujet. Dans ces histoires, les allemands étaient dépeints comme des gens assiégés par le gang nazi, qui essayaient de lutter contre cette menace en résistant autant qu'ils le pouvaient. Je n'ai jamais cru à cela, et il est maintenant définitivement prouvé que ce soi-disant esprit de résistance parmi les allemands n'a jamais existé.

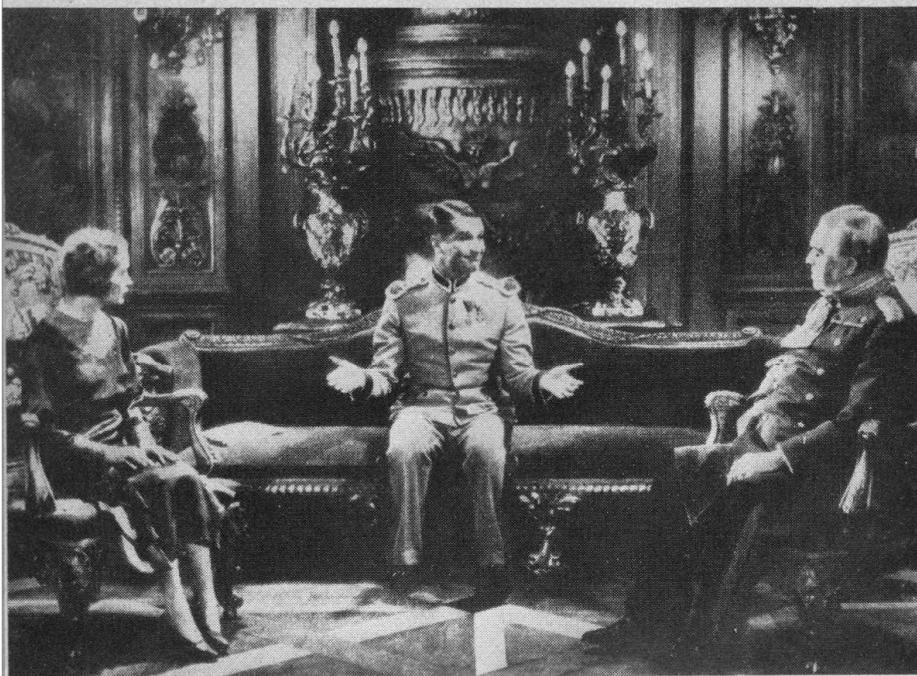
Dans les dernières années, mes activités ont été malheureusement interrompues par une maladie grave, longue, avec des rechutes, mais j'espère



THE LOVE PARADE - 1929

PARAMOUNT ON PARADE - 1930





THE SMILING LIEUTENANT - 1931



IF I HAD A MILLION - 1932



TROUBLE IN PARADISE - 1932



THE MERRY WIDOW - 1934



ANGEL - 1934



NINOTCHKA - 1939

commencer *The Lady in Hermine* dans un futur proche: ce sera mon premier film musical en quinze ans.

Je suis d'accord avec M. Huff: j'ai fait parfois des films qui n'étaient pas dignes de mon « standard ». Mais alors, ne pourrait-on pas dire simplement, par rapport à la médiocrité, que toutes ces œuvres sont dignes de son « standard ».

... Si vous n'êtes pas d'accord avec mes commentaires, jetez-les dans la corbeille à papiers... »

En août 1937, dans le N° 28 de la précieuse revue italienne *Cinema* (c'était hier: Luigi Chiarini y rendait compte du Festival de Venise) Ernst Lubitsch parlait, non sans prudence ni malice, « des acteurs que j'ai dirigés en Amérique ».

« Je ne me dissimule pas qu'il est un peu dangereux pour moi d'aborder un pareil sujet, mais cela ne me déplaît pas. J'aurais l'impression de revivre certaines journées du passé, certaines rencontres utiles et toujours intéressantes. J'ai dirigé beaucoup d'acteurs en plus de vingt ans de carrière. Je veux qu'il sachent que je les estime tous, que je me souviens de tous avec affection. Eh oui! je le dis un peu parce que c'est vrai et aussi parce que je n'ignore pas que le théâtre et le cinéma sont construits sur des fondements de vanité, et que sans cette vanité l'existence des grands acteurs serait impossible.

Je suis parfaitement convaincu de la difficulté des comparaisons et, s'agissant de personnes d'une importance indiscutable, il faudra faire bien attention de n'en offenser aucune par des déclarations ambiguës.

La première grande star que j'ai dirigée fut Pola Negri, pour la première fois en Allemagne dans *Carmen* en 1919; six ans plus tard elle fut la protagoniste de mon *Forbidden paradise*. Pola Negri est une des personnes de ma connaissance qui possède la plus grande vitalité et le plus fort magnétisme. Elle

réunissait en elle deux des plus importantes qualités de l'actrice: une sensibilité artistique toujours en éveil et un « type » physique de premier ordre. C'est elle qui importa à Hollywood ce qu'on a appelé « le tempérament étranger » qui, à mon avis, n'est pas autre chose qu'une extraordinaire habileté à attirer sur soi l'attention, sur l'écran comme dans la vie. Pola possédait ce tempérament-là au suprême degré. Femme et actrice de feu, mais un feu de grande classe.

Adolphe Menjou et Florence Vidor dans *The marriage circle* suivirent Pola Negri. Menjou aura peut-être une classe à part dans la petite histoire du cinéma pour son raffinement vestimentaire; mais je lui reconnais des mérites d'une plus grande importance. Acteur né, très sensible, et qui par le moyen de sa propre élégance apportait un style nouveau et, dans un certain sens, révolutionnaire, sur l'écran américain. En effet, avant lui l'élégance était un élément qui choquait le public, à cette époque très attaché à des héros dépenaillés. L'élégance était le monopole exclusif des « vilains » et des traîtres (rappelez-vous Roy d'Arcy), et le public instinctivement et ingénument classait d'emblée dans cette catégorie tous les acteurs habillés avec un soin particulier; avec la même ingénuité instinctive qui le portait à rire à la seule apparition d'un comique ventru. Quant à Florence Vidor, je me la rappelle comme une des actrices les plus délicates et aristocratiques.

Peu après je collaborais avec Pauline Frédéric pour *Three women*. Non seulement elle était une grande actrice de théâtre mais une des plus patientes et consciencieuses stars de cinéma. Sa démarche imposante, son regard profond en faisait une actrice tragique et passionnée aux extraordinaires moyens expressifs. Ronald Colman et Irène Rich furent le couple élégant de *L'Eventail de Lady Windermere*. Je me souviens avoir déclaré à cette occasion que Colman était un des hommes les plus sympathiques que

j'ai jamais connus. Cette opinion, le temps ne l'a pas modifiée. Acteur simple, plein de grâce et de sentiment. Et profondément sérieux. Irène Rich me fut très utile avec son intelligence malicieuse. On travaillait à merveille avec elle en plein accord de goût. C'était une femme très pourvue d'humour.

Dans *Le prince étudiant (In old Heidelberg)*, je travaillais avec Ramon Novarro, Norma Shearer, Jean Hersholt. J'ai toujours pensé que Ramon, si l'on voulait bien s'occuper de lui affectueusement, si un metteur en scène capable le prenait en charge, pouvait être un « type » très gentil et agréable. C'était un rêveur malin. J'avoue que je le dirigerai de nouveau très volontiers et, qui sait si, malgré son actuelle déchéance, l'occasion ne s'en présentera pas. Norma Shearer était une fille pleine de bonne volonté, de talent et de foi. J'ai la prétention d'avoir un peu déblayé sa route vers ses futurs succès, de lui avoir révélé sa future personnalité d'actrice. Jean Hersholt est un des acteurs les plus sensibles que je connaisse; très capable de s'émouvoir jusqu'aux larmes quand il joue. Un bien brave homme.

John Barrymore que j'ai dirigé dans *Eternal love* était des plus précieux pour un metteur en scène intelligent, et un des acteurs les plus géniaux du cinéma. Compositeur, écrivain, dessinateur et auteur de célèbres boutades, il était sans doute le plus brillant acteur de la scène et de l'écran américains. Il avait la réputation d'être intraitable, mais je dois dire qu'il fut envers moi d'une exquise amabilité et d'une docilité à toute épreuve. Dans son métier il est un maître.

The Patriot me donna l'occasion de diriger Emil Jannings et Lewis Stone. Jannings, je le connaissais bien pour l'avoir dirigé plusieurs fois en Allemagne. C'est un des acteurs les mieux pourvus de talent naturel qui ait jamais brûlé les planches d'un théâtre. Quand je dis cela, je sais parfaitement de

quoi je parle. Pour Jannings, le jeu de l'acteur de théâtre n'avait aucun secret. Il était capable de jouer n'importe quel rôle et pourvu qu'il s'agît de rôles intéressants, peu lui importait que ce ne fût pas le premier rôle. Lewis Stone est l'acteur qui atteint au résultat les plus raffinés avec le moins d'effort apparent. A le voir jouer, on pense qu'il n'est pas de métier plus facile au monde. C'est un peu comme lorsque on voit jouer au tennis un Fred Perry ou un Von Cramm: on décide en se frottant joyeusement les mains qu'il n'y a pas de sport plus simple. Mais des Stone et des Perry il y en a toujours très peu. Cela explique tout.

Maurice Chevalier et Jeannette MacDonald incarnèrent plusieurs fois avec moi un couple idéal et plein de fantaisie. Maurice possède au plus haut degré le sens du comique. C'est un des hommes les plus sympathiques qui soient jamais apparus sur un écran. Il a le don très rare de donner un air innocent à la scène la plus compromettante: seul un grand artiste peut le faire avec tant de grâce. Jeannette a une voix délicieuse et c'est une actrice expérimentée et très maléable. D'ailleurs pourquoi insister, ne soyons pas modestes, notre trio a été parmi les plus efficaces et les plus rentables que le cinéma américain ait jamais réunis.

Chevalier, Claudette Colbert, Myriam Hopkins et Charlie Ruggles me furent très précieux dans *Le Lieutenant souriant*. Claudette est à ce jour une des actrices les plus gentilles et spirituelles. Elle est aussi délicieuse à la ville qu'au studio. Myriam est unique en son genre avec son étrange caractère orgueilleux et volontaire et son jeu riche en nuances. On travaillait tous ensemble comme si l'on se connaissait depuis l'enfance. Souvent, nous nous volions les idées à peine conçues tant nous étions d'accord pendant le travail. Charlie Ruggles est un des plus remarquables comiques de l'histoire du cinéma. Il

suffit de le regarder pour éclater de rire. Et pourtant, quand on le voit au naturel il est rien moins que ridicule.

Roland Young que je dirigeais dans *One hour with you* est un autre grand acteur comique. Je crois qu'il n'a pas de rivaux dans sa spécialité; comme dans la leur sont sans rivaux Herbert Marshall et Kay Francis (*Trouble in paradise*) la précision de leur jeu est extraordinaire. March, Cooper et Edward Everett Horton furent les délicieux protagonistes masculins de *Design for Living*. Gary est sans doute le plus sensible et le plus maléable des trois. A lui seul, il suffit à sauver un film. Il a une présence photogénique qu'on peut modeler comme de la cire. Un autre grand virtuose, plus encore que Jannings, est Laughton. Cet acteur incomparable a travaillé avec moi pour *Si j'avais un million* dans un état de grâce merveilleux, exactement tel que je le désirais.

Je vins à Hollywood appelé par Mary Pickford pour diriger son film *Rosita*. Je suis heureux de ne parler d'elle qu'à la fin. C'est un juste hommage. Mary est la femme la plus pratique que je connaisse. Elle parle finance, discute des contrats et prend des décisions importantes avec une fermeté et une rapidité déconcertantes. Et pourtant rien de tout cela ne l'empêchait de jouer des scènes pleines de douceur et de passion.

Maintenant que j'ai été si gentil, je m'aperçois que je n'ai pas encore parlé de Marlène Dietrich que je viens de diriger dans *Ange*. Il est bien tard et je veux terminer mon article. Un dernier trait de malice n'est pas pour me déplaire: mes chers lecteurs attendez le film et vous verrez. Vous verrez que Lubitsch et Marlène ont travaillé vraiment pas mal du tout. »

Dans l'irremplacée *Revue du Cinéma* (N° 17, septembre 1948) Lotte H. Eisner dissèque les « origines du style Lubitsch », ce Lubitsch allemand qu'elle connaît mieux que personne, mais qu'elle juge avec sévérité: il admire trop, d'après elle, le « beau monde »,

sa psychologie est superficielle, il commet des fautes de goût. Jean-George Auriol, au contraire, aimait les films, l'esprit de Lubitsch, et ce n'est pas sans malice qu'il laisse entendre, citant Ernst, qu'il y a bien des choses qu'un M. Tully ne comprend pas...

« La cuisine très soignée que servait Lubitsch avec une pompeuse bonhomie dans ses salons rococo, il exultait quand il la voyait savourer. « Chez Ernst », on était sûr de dîner à la perfection et un gourmet n'y risquait guère que d'y retrouver souvent les mêmes sauces et assaisonnements relevés.

« Chez Ernst », rien n'a jamais cloché dans le service et le patron rectifiait d'un murmure l'attitude du personnel à la seconde où son urbanité classique allait glisser vers l'obséquiosité, ou sa bonne humeur vers l'impertinence. « Chez Ernst », on pouvait venir souper avec sa maîtresse et rencontrer sa femme sans craindre aucun scandale. L'incident ou même le drame possible, Ernst le transformait en plaisanterie de bon ton, en farce un brin malicieuse; et la fine malice de Lubitsch faisait dire aux notabilités qui se plaisaient dans son établissement: « Ernst — les Français ou francisants l'appelaient plus commodément Ernest — pourquoi diable n'avez-vous pas embrassé la carrière diplomatique? Vous auriez fait un plénipotentiaire de premier ordre. »

Ernst souriait avec gratitude, sans un mot, d'abord, pour laisser le gentilhomme tout encombré de son compliment rétrospectivement insolent; puis, il offrait du champagne de sa réserve personnelle à la Comtesse (ou « Ambassadrice »), enchanté de la violer de son regard de braise en lisant dans le sien comme: « Quel maître d'hôtel il aurait fait chez moi!... Et j'aurais même pu coucher avec lui... » C'est donc elle qu'il remerciait expliquant enfin, pour ne pas froisser ses illustres clients:

« Chacun son métier. Je ne suis qu'un artiste... », laissant entendre: si je n'étais pas ce que je suis ni où je suis, comment passeriez-vous vos soirées quand vous êtes à Vienne, non à Budapest, ou plutôt à Paris?... bref, quelque part en une contrée encore préservée de la vieille Europe, dans ce rutilant local aux murs couverts de photos de toutes les Altesses Royales de l'époque.

(...) Lubitsch fut peut-être séduit par l'Amérique, comme tant d'Européens après la première guerre mondiale, mais il y vint sans doute avec l'idée très nette qu'il pourrait y élargir son horizon. On devine ses conversations avec son scénariste habituel, Hans Kräly, et d'autres amis qu'il emmena ou fit engager par la suite à Hollywood. Il devait y être question d'un cinéma américain un peu différent de celui que les Américains eux-mêmes considéraient comme le meilleur: puisque les Américains déchiffrent assez mal les vertus que nous leur envions, d'une part, et en raison, d'autre part, des effets d'optique mentale résultant du dépaysement; effets qui expliquent, par exemple, le succès démesuré à nos yeux de *La femme du boulanger* aux Etats-Unis alors que la majorité des Américains sourient de notre admiration pour Chaplin, Stroheim, Langdon, Welles et d'autres artistes qui leur paraissent des gens très ordinaires ou des ratés.

A l'appui de ceci et pour nous en tenir aux relations de Lubitsch avec les gens du Nouveau-Monde, nous tenons à citer des passages d'une interview faite par le journaliste et écrivain Jim Tully (*Vanity fair*, décembre 1926) à une époque où la réussite du réalisateur allemand à Hollywood n'était pas encore consacrée par des victoires parfaitement décisives. Après avoir évoqué sa carrière à Berlin, Tully rapporte un entretien au cours duquel il lui a demandé:

« Mr Lubitsch, pourquoi vous contentez-vous de faire des comédies légères alors qu'on attend de vous une autre *Du Barry*?

— Ah! dit-il, Molière n'était-il pas heureux d'écrire des comédies?

— Oui, mais Molière, c'est autre chose. »

Lubitsch haussa les épaules: « Mais Chaplin est un génie... et il fait des comédies.

— Chaplin est un très habile mime, simplement, répondis-je, et difficilement comparable à Molière. »

Lubitsch était indigné de m'entendre pareillement blasphémer. Il se mit à gesticuler en criant: « *A woman of Paris (L'Opinion publique)*... *A woman of Paris* est un chef-d'œuvre!... Et quel génie! Quel génie!...

— Une histoire comme beaucoup d'autres, c'est tout », dis-je... Lubitsch se tut. Nous ne parlions pas la même langue. Finalement, il reprit, toujours gesticulant: « Mais la façon dont c'est fait!... la manière dont c'est traité! »

— Ne parlons plus de Chaplin, Mr Lubitsch, mais de vous: vous me faites l'effet d'un romancier capable d'écrire de grands ouvrages et qui se contente d'esquisser nonchalamment d'adroites mais simples novelettes.

Cette déclaration l'exaspéra tant qu'il agita les mains en l'air. « Fichez-moi la paix! » cria-t-il.

Ensuite Lubitsch m'affirma qu'il prenait réellement *l'Opinion publique* au sérieux, mais il faut ajouter qu'il me parla de ce rustaud de Charles Ray comme d'un des plus grands artistes de l'écran. »

(...) Comment rassurer l'enfant qui pleure sur la fin des vacances d'été. On lui dit qu'un autre été reviendra, aussi glorieux. Mais il pleure de plus belle, ne sachant comment expérimenter que ce ne seront pas les mêmes vacances et que ce ne sera plus exactement le même enfant qui les vivra.

Bien sûr, le public de Lubitsch est aussi sentimental que cet enfant; et il sait bien que « Chez Ernst » est fermé pour cause de décès. Ce restaurant-là ne rouvrira jamais. »

Filmographie

SIGNES CONVENTIONNELS: Pr: production. — R: réalisation. — S: sujet. — Sc: scénario. — P: photographie. — M: musique. — D: décors. — C: costumes. — I: interprètes. — Ch: chorégraphie. — D: dialogues.

Ernst Lubitsch naquit à Berlin le 28 janvier 1892, d'Anna et de Simon Lubitsch, d'origine russo-israélite. Le père, petit commerçant en tissus, désirait le voir se diriger vers cette même profession, mais le petit Ernst, esprit romantique à l'imagination fertile se sentait attiré vers le théâtre. Il se lia d'amitié avec l'acteur Victor Arnold, qui, remarquant ses grandes qualités, l'engagea à suivre la carrière théâtrale et le présenta à Max Reinhardt. Lubitsch, qui avait alors 19 ans, resta avec Reinhardt jusqu'en 1918, aux côtés d'acteurs tels que Werner Krauss, Alessandro Moissi, Max Pallemberg, et Paul Wegener. A partir de 1915 — sans renoncer à son activité d'acteur, particulièrement de genre comique — il commença à tourner de petits films, pour certains, outre qu'il les interprétait, il écrivit également le scénario. En 1918, entrevoyant les larges perspectives que pouvait offrir le cinéma, il abandonna complètement le théâtre pour se consacrer exclusivement à la mise en scène cinématographique. Tout d'abord avec l'Union Film et l'UFA, puis à partir de 1923, avec la société américaine des United Artists pour laquelle il dirigea *Rosita* interprétée par Mary Pickford. Il travailla aussi pour la Paramount, la Warner Bros, la M. G. M., et la XXth Century Fox pour laquelle il commença en 1947 le film *The Lady in Ermine* interrompu par sa mort survenue à Hollywood le 30 novembre de la même année, et terminé par Otto Preminger.

*
* *

MEIER AUF DER ALM. — Pr: Union Film, 1913. — I: E. L.

DIE FIRMA HEIRATET. — Pr: Union Film, 1913. — R: Carl Wilhelm. — S: Walter Turszinsky et Jacques Burg. — I: E. L., Resel Orla, Victor Arnold, Albert Paulig.

DER STOLZ DER FIRMA. — Pr: Union Film, 1914. — R: Carl Wilhelm. — S: Walter Turszinsky et Jacques Burg. — I: E. L., Marthe Kriwitsch, Victor Arnold, Albert Paulig.

FRÄULEIN SEIFENSCHAUM. — Pr: Union Film, 1914. — I: E. L.

MEIER ALS SOLDAT. — Pr: Union Film, 1914. — I: E. L.

ARME MARIE! — Pr: Union Film, 1915. — R: Carl Wilhelm. — I: E. L., Felix Basch, Friederich Zelnick, Hanni Weisse.
Il s'agit de comédies de courts métrages (Lustspiels) se déroulant le plus souvent dans des magasins de confection (*Die Firma Heiratet*, *Der Stolz der Firma*), où Ernst Lubitsch, acteur, apparaît sous les traits d'un petit tailleur israélite. Dans *Die Firma Heiratet*, il se nomme Moritz Abramowski. Dans *Der Stolz der Firma* il s'appelle Siegmund Lachmann. Le plus souvent, il prend le nom de Meier. Déjà les photographies de l'époque nous le montrent comme acteur, avec à la bouche son inséparable cigare.

BLINDE KUH. — Pr: Union Film, 1915. — R: E. L. — I: Resel Orla, E. L.

Comédie: peut être la première réalisation d'Ernst Lubitsch. Théodore Huff (*An Index to the Film of E.L.*) n'en est pas certain. Il est en tout cas à exclure que la première mise en scène de Lubitsch soit, comme l'assure Jean Mitry (*La Revue du Cinéma*, n° 17, 1948) *Komtesse Doddy* avec Pola Négri et Harry Liedtke (scénario de Hans Kräly), qui fut dirigé par George Jacoby. De même, *Fräulein Julie* (1921), et *Milliardensoper* (1922) mentionnés par Jean Mitry et Giulio-Cesare Castello comme ayant été réalisés par Lubitsch, le furent au contraire respectivement par Leopold Jessner et Viktor Janson. Une autre source donne comme réalisateur de *Fräulein Julie*, Felix Batch.

AUF EIS GEFÜHRT. — Pr: Union Film, 1915. — R: E. L. — I: Albert Paulig, E. L.

ZUCKER UND ZIMT. — Pr: Union Film, 1915. — R: E. L. — I: Ernst Matray, E. L., Alice Hechy, Paul Ludwig Stein.

WO IS MEIN SCHATZ? — Pr: Union Film, 1916. — R: E. L. — I: E. L.

Continue la série des « Lustspiels » interprétés, mais aussi dirigés par Ernst Lubitsch.

DER SCHWARTZE MORITZ. — Pr: Union Film, 1916. — R: E. L. — S: Louis Taufstein et Eugen Berg. — M: Martin Knopf. — I: E. L. — Erna Albert, Margarete Kupfer.
« Filmsketch mit Gesang und Tanz. » Combiné de film et de comédie musicale. L'on retrouve Lubitsch dans le personnage de Moritz; mais cette fois son visage est peint en noir.

SCHUHPALAST PINKUS. — Pr: Union Film, 1916. — R: E. L. — Sc: Hans Kräly et Erich Schönfelder. — I: E. L., Else Kenter, Guido Herzfeld, Ossi Oswald.
Ce film est connu également sous le titre de *Schuh-Salon Pinkus*. Ce fut 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. Le sujet est de Hans Kräly qui commença ainsi avec le réalisateur une collaboration assidue, qui se poursuivit également aux USA à la Paramount.

DER GEMISCHTE FRAUENCHOR. — Pr: Union Film, 1916. — R: E. L. — I: E. L.
Der G. m. b. H. — Tenor — Pr: Union Film, 1916. — R: E. L. — I: E. L., et Ossi Oswald.
Est également un « lustspiel » comme le film précédent; mais Lubitsch y tient le rôle d'un chanteur.

OSSIS TAGEBUCH. — Pr: Union Film, 1917. — R: E. L. — S: E. L., et Erich Schönfelder. — I: Ossi Oswald.
Comédie, où, comme l'écrit T. Huff, « la blonde Ossi Oswald a un rôle d'adolescente dans le style de Mary Pickford ».

DER BLUSENKÖNIG. — Pr: Union Film, 1917. — R: E. L. — I: E. L., Käthe Dorsch.

Lubitsch revient à son milieu préféré, un magasin de mode, avec l'humour insouciant, un peu cynique — dit Lotte Eisner, de la « Konfection » (Maison Robes et Manteaux), milieu petit-bourgeois qui lui inspira un sens particulier de comique marqué d'une sorte de fatalisme.

WENN VIER DASSELBE TUN. — Pr: Union Film, 1917. — R: E. L. — S: E. L. — Sc: E. L., et Erich Schönfelder. — I: Ossi Oswald, Emil Jannings, Fritz Schultz.

Ossi Oswald est promue au rang de vedette. Emil Jannings tient le rôle du père d'Ossi.

DAS FIDELE GEFÄNGNIS. — Pr: Union Film, 1917. — R: E. L. — I: Harry Liedtke, Ossi Oswald, Emi Jannings.

Adaptation de l'opérette de Johann Strauss: *La Chauve-Souris*.

PRINZ SAMI. — Pr: Union Film, 1918. — R: E. L. — I: Ossi Oswald, E. L.

Comédie comique orientale.

DER RODELCAVALIER. — Pr: Union Film, 1918. — R: E. L. — I: Ossi Oswald, Harry Liedtke, E. L., Ferry Silka.

Comédie comique se déroulant dans une station de sports d'hiver.

DER FALL ROSENTOPF. — Pr: Union Film, 1918. — R: E. L. — Sc: E. L. — I: E. L. et Ossi Oswald.

Lutspiel. Théodore Huff nous dit qu'à cette époque Lubitsch joue au théâtre Apollo de Berlin dans un spectacle musical: *Die Welt geht unter*. Mais c'est sa dernière apparition sur les planches. A partir de *Die Augen der Mumie Ma*, il s'affirmera définitivement comme réalisateur.

DIE AUGEN DER MUMIE MA. — Pr: Union Film, 1918. — R: E. L. — S: Hans Kräly. — Sc: Hans Kräly. — Ph: Theodor Sparkuhl. — I: Pola Négri, Emil Jannings, Harry Liedtke.

Marque le début de la collaboration Pola Négri-Lubitsch. Ce fut elle même qui demanda à être dirigée par Lubitsch. C'est le premier sujet à caractère dramatique réalisé par Lubitsch. Mara est une danseuse amoureuse du savant anglais Wendland, et persécutée par le fanatique égyptien Radu (Emil Jannings), au visage terrifiant.

DAS MADEL VOM BALLETT. — Pr: Union Film, 1918. — R: E. L. — Sc: E. L. — P: Theodor Sparkuhl. — I: Ossi Oswald, Harry Liedtke.

Comédie en trois bobines, avec ballets.

CARMEN. — Pr: Union Film, 1918. — R: E. L. — Sc: Hans Kräly, tiré du récit de Prosper Mérimée. — P: Theodor Sparkuhl. — D: Karl Machus. — I: Pola Négri, Harry Liedtke, Magnus Stifter.

Le film est riche en images suggestives de montagnes, de scène de foule, de passionnantes scènes dramatiques. Selon T. Huff, c'est le meilleur rôle dramatique de Pola Négri, supérieur même à *Madame Du Barry*. Elle apparut comme « la plus proche de la gitane primitive de Mérimée. Elle parvint, par son jeu de pantomime, à créer un portrait solide de gitane sauvage, amoral, capricieuse, indépendante, impulsive, cruelle, passionnée, aux désirs incontrôlés ».

FUHRMAN HENSCHEL. — Pr: Union Film, 1918. — R: E. L. — Sc: Hans Kräly, tiré de la pièce de Gerhardt Hauptmann. — P: Theodor Sparkuhl. — I: Emil Jannings.

Ne figure pas dans *L'Index* de Théodore Huff. Se trouve dans la filmographie suscitée de Jean Mitry (*Revue du Cinéma*) et dans les filmographies de Roberto Chiti pour l'essai sur Lubitsch de Roberto Paoletta, publié par Bianco e Nero (n° 1/1958), ainsi que dans celle établie par Leonardo Autera pour le *Filmlexicon degli autori e delle opere*. Repose sur un drame de type psychologique représenté par Hauptmann en 1898. Un vieil et honnête cocher de la Silésie, Henschel, est poussé au suicide par l'incompréhension et la vulgarité de sa seconde épouse, une ancienne domestique.

Il n'est pas prouvé que le film ait été dirigé par Lubitsch.

MEIER AUS BERLIN. — Pr: Union Film, 1919. — R: E. L. — I: E. L. Courte comédie où Lubitsch, dans le rôle de Meier, revient à ses habituelles compositions.

MEINE FRAU, DIE FILMSCHAUSPIELERIN. — Pr: Union Film, 1919. — R: E. L. — Sc: Hans Kräly et E. L. — I: Ossi Oswald.

Satire du monde cinématographique et des étoiles de l'écran.

SCHWABEMÄDIE. — Pr: Union Film, 1919. — R: E. L. — I: Ossi Oswald, Carl Auen.

Comédie populaire (Volksstück), en trois bobines.

DIE AUSTERNPRINZESSIN. — Pr: Union Film, 1919. — R: E. L. — S: E. L. et H. Kräly. — Sc: E. L. et H. Kräly. — P: Theodor Sparkuhl. — D: Karl Machus. — I: Ossi Oswald, Harry Liedtke, Victor Janson, Kurt Bois, Julius Falkenstein.

Comédie en quatre bobines. Satire de l'homme d'affaires américain. Victor Janson est *Le Roi des Huîtres*. Ossi Oswald, la princesse, et Harry Liedtke le prince Nuki.

RAUSCH. — Pr: Union Film, 1919. — R: E. L. — Sc: Hans Kräly, adapté de *Crime et Châtiment* d'Auguste Strindberg. — P: Theodor Sparkuhl. — I: Asta Nielsen, Alfred Abel, Carl Meinhard, Grete Dierks.

Film dramatique interprété par la plus grande tragédienne de l'époque, la danoise Asta Nielsen.

MADAME DU BARRY (sorti en Amérique sous le titre de « Passion »). — Pr: Union Film, 1919. — R: E. L. — S: Fred Orbing et H. Kräly. — Sc: Fred Orbing et H. Kräly. — P: T. Sparkuhl. — D: Karl Machus. — C: Ali Hubert. — I: Pola Négri, Emil Jannings, Harry Liedtke, Reinhold Schünzel, Eduard Von Winterstein, Carl Platen, Elsa Berna, Frederick Immler, Gustav Czimeg.

Madame Du Barry donne à Lubitsch la réputation d'un « grand humanisateur d'événements historiques ». Costumes et décorations sont préparés avec grande exactitude. Là, plus qu'ailleurs, l'on sent l'école de Max Reinhardt avec lequel Lubitsch collabora. Les rôles principaux sont ainsi distribués: Madame Du Barry (Pola Négri), Louis XV (Emil Jannings), Armand de Foix (Harry Liedtke), Jean Du Barry (Eduard von Winterstein), Th. Huff écrit: « Ici Lubitsch prouve que même un « méchant » peut avoir des qualités humaines, et qu'une mauvaise femme peut susciter de la sympathie. » Par ailleurs, Siegfried Kracauer fait remarquer: « Ce film vide la révolution française de sa signification, car au lieu d'imputer les événements à des causes économiques et à des idéaux, il fait tout pour les représenter comme conséquences de conflits psychologiques. »

DIE PUPPE. — Pr: Union Film, Ufa 1919. — R: E. L. — S: Hans Kräly. — Sc: Hans Kräly. — P: T. Sparkuhl. — D: Karl Machus. — I: Ossi Oswald, Victor Janson, Hermann Thimig.

Un des films préférés de Lubitsch. De genre fantastique, il fait appel aux trucages. Ossi Oswald est la poupée; Victor Janson, Hilarius, le fabricant de poupées qui lui insuffle la vie; Hermann Thimig, son assistant Lancelot Von Chanterelle.

Selon *La Revue du Cinéma*, à la même époque, Lubitsch aurait supervisé un autre film dont le personnage principal était aussi un être inanimé qui prenait vie: *Le Golem*, de Henrik Galeen, Paul Wegener et Carl Boese.

KOHLHIESEL'S TÖCHTER. — Pr: Messter, Union Film, Ufa, 1920. — R: E. L. — Sc: E. L. et H. Kräly. — P: T. Sparkuhl. — D: Hans Winter — C: Jack Baluscheck — I: Henny Porten, Emil Jannings.

Considéré comme le meilleur film d'Henny Porten. Emil Jannings y tenait le rôle d'un vendeur de bière bavarois. Henny Porten le double rôle d'une aristocrate et de sa grossière domestique.

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE. — Pr: Maxim Film, Ufa, 1920. — R: E. L. — S: E. L. et H. Kräly. — Sc: E. L. et H. Kräly. — P: T. Sparkuhl. — I: Lotte Neumann, Julius Falkenstein, Gustav von Wangenheim.

Lubitsch revient au *Winter Sport Lustspiel* dans le genre de *Rodelkavalier*.

SUMURUN. — Pr: Union Film, Ufa, 1920. — R: E. L. — Sc: L. et H. Kräly, adapté de la pantomime de Friederich et Victor Hollaender (des *Mille et une Nuits*). — P: T. Sparkuhl. — D: Kurt Richter et Erno Metzner. — C: Ali Hubert. — I: Pola Négri, E. L., Paul Wegener, Harry Liedtke, Jenny Hasselquist, Aud Egede Nissen, Carl Clewing, Paul Biensfeldt, Margarete Kupfer, Jacob Tiedtke.

Il s'agit du célèbre ballet-pantomime porté à la scène avec tant de succès par Max Reinhardt et interprété sur les planches par Pola Négri et aussi par Lubitsch. Ce film valut à Lubitsch en Allemagne le surnom de « Max Reinhardt du Cinéma ». Il y tenait le rôle du bossu Abdullah, prince tragi-comique, toutes contorsions et grimaces, qui devenait amoureux de la danseuse (Pola Négri). Paul Wegener était le Calife de Bagdad. Les décors de Richter et Metzner, avec leurs minarets, leurs ruelles tortueuses, leurs palais orientaux et le harem étaient d'un goût typiquement allemand. Lotte H. Eisner, note la « fameuse place carrée » d'origine reinhardtienne, où Lubitsch se plaît à faire évoluer ses foules dans *Madame Du Barry*, dans *Sumurun* et *Anne de Boleyn*. « Tout trahit l'influence de Reinhardt. »

ANNA BOLEYN. — Pr: Messter, Union Film, Ufa, 1920. — R: E. L. — S: Fred Orbing et H. Kräly. — Sc: Fred Orbing et H. Kräly. — P: T. Sparkuhl. — M: Hugo Riesenfeld. — D: Kurt Richter. — C: Ali Hubert. — I: Henny Porten, Emil Jannings, Aud Egede Nissen, Paul Hartmann, Ludwig Hartau, Ferdinand Von Alten, Hedwig Pauli, Paul Biensfeldt, Wilhelm Diegelmann, Friederich Kühne, Maria Reishofer.

Le film le plus important de Lubitsch pour cette période, est sans aucun doute *Anna Boleyn* (1920) interprété par Henny Porten. Le roi (l'acteur Emil Jannings) y apparaît caricaturé avec la plus grande liberté d'esprit et un



HEAVEN CAN WAIT - 1943

CLUNY BROWN - 1946



propre ruine. Dagny Servaes, découverte à Vienne par Reinhardt, est l'esclave Theonis. « Le génie indiscutable de Lubitsch pour les scènes de masses fascine le public » (« Exceptional Photoplays », janvier 1922, cité par Kracauer).

VENDETTA. — Pr: Union Film, 1921. — R: E. L. — I: Pola Négri, Harry Liedtke, Emil Jannings.
Seuls Roberto Paoella et Roberto Chiti, dans le n° 1 de *Bianco e Nero* (1958), mentionnent ce film. Il aurait donc échappé aux filmographies de Jean Mitry (*Revue du Cinéma*, n° 17, Paris, 1948), d'Antonio Barbero (*Camara*, n° 200, Madrid, mai 1951), et de Theodor Huff (« An Index to the films of Ernst Lubitsch », New York, 1947). On le trouve dans le *Filmlexicon degli autori e delle opere* à la rubrique « Lubitsch ».

DIE FLAMME. — Pr: Efa, Ufa, 1922. — R: E.L. — Sc: Hans Kräly, tiré de la pièce de Hans Müller. — P: T. Sparkuhl. — I: Pola Négri, Alfred Abel, Hermann Thimig, Max Adalbert, Hilda Wörner, Frida Richard.
Dernier film tourné par Lubitsch et Pola Négri en Allemagne. Celle-ci incarne une demi-mondaine parisienne de 1860, qui épouse un jeune et naïf compositeur, et ne sait pas s'adapter à sa nouvelle vie. Il fut en partie financé par la Paramount et comportait deux fins: l'une tragique, destinée à l'Europe, l'autre heureuse, destinée à l'Amérique.

ROSITA. — Pr: United Artists, 1923. — R: E. L. — Sc: Edward Knoblock et Hans Kräly, tiré de *Don Cesar de Bazan* d'A. D'Ennery et P. Dumanoir. P: Charles Rosher. — D: Svend Gade. — I: Mary Pickford, Holbrook Blinn, Irène Rich, George Walsh, Charles Belcher, Frank Leigh, Mathilde Caumont, George Periolat, Bert Sprotte, Mario Carrillo, Doreen Turner.
Th. Huff la qualifie de délicieuse, sophistiquée et captivante comédie: une des meilleures interprétations de Mary Pickford, dans une exquise ambiance espagnole due au réalisateur-décorateur danois Svend Gade. Mais, pour Roberto Paoella, « la toile de fond est d'un goût très discutabile, et rappelle le baroque et le style « Liberty » de *La Princesse aux Huîtres*.»

THE MARRIAGE CIRCLE. — Pr: Warner Bros, 1924. — R: E. L. — Sc: Paul Bern, de la pièce *Only a Dream* de Lothar Schmidt. — P: Charles Van Enger. — I: Florence Vidor, Monte Blue, Marie Prevost, Creighton Hale, Dale Fuller, Adolphe Menjou, Harry Myers.

sens réaliste marqué, dus à l'influence des modifications similaires qui ont lieu dans le jeu théâtral où les vieilles formes romantiques sont de plus en plus abandonnées. Ce film a été l'objet d'éloges pour les arrières-plans réalistes de la campagne anglaise, pour une fête à la Cour, pleine d'animation, et pour la marche finale vers le supplice d'Anne Boleyn, qui chemine lentement, les cheveux retombant sur le cou, sa trop longue chemise la gênant dans sa marche. « Mais le film apparaît surtout dominé par la présence d'Emil Jannings qui rend avec une truculente ardeur l'image du roi débauché et ivrogne chez lequel l'érotisme semble souvent céder le pas aux plaisirs de la table, et l'orgie à l'indigestion. Ainsi Lubitsch, dès cette époque crée le modèle du roi glouton et tyrannique qui engloutit des poulets en se servant de ses mains; modèle qui, transplanté plus tard aussi à Hollywood, est destiné à constituer une nouvelle idole dans la tribu des fétiches du cinéma. » (R. Paolella.)

DIE BERGKATZE. — Pr: Union Film, Ufa, 1921. — R: E. L. — S: Hans Kräly et E. L. — Sc: Hans Kräly et E. L. — P: T. Sparkuhl. — D: Ernst Stern. — I: Pola Négri, Victor Janson, Paul Heidemann, Hermann Thimig, Edith Meller, Margarete Köhler, Paul Graetz, Max Kronert, Paul Biensfeldt.

Satire antimilitariste se déroulant dans une forteresse située dans la montagne, avec Pola Négri dans le rôle de Rischka, *L'Ecureuil des Montagnes*; et Victor Janson, le commandant du Fort Tossenstein, Paul Heidemann (lieutenant Alexis), Wilhelm Diegelmann (le brigand Claudius, père de Rischka), Hermann Thimig (Pépo).

T. Huff note que la décoration est de type expressionniste. Elle est due à Ernst Stern, décorateur préféré de Max Reinhardt.

DAS WEIB DES PHARAOS. — Pr: Efa, Ufa, 1921. — R: E. L. — S et Sc: Norbert Falk et Hans Kräly. — P: T. Sparkuhl et Alfred Hansen. — M. Eduard Künneke. — D: Stern et Richter. — C: Ali Hubert. — I: Emil Jannings, Dagny Servaes, Paul Wegener, Albert Bassermann, Harry Liedtke, Lyda Salmonova, Friederich Kühne, Tina Dietrich.

Film à costumes, coûteux et à grand spectacle, dans le style du *Voleur de Bagdad*. Emil Jannings est le pharaon puissant et cruel, mais aussi aux côtés pathétiques et humains, conforme à la sensibilité particulière de Lubitsch. Ne pouvant vaincre en amour, il provoque sa



THAT UNCERTAIN FEELING 1941

TO BE OR NOT TO BE - 1942



Comédie matrimoniale avec deux couples d'époux, dans une Vienne idéalisée. Charlotte et Franz Braun sont interprétés respectivement par Florence Vidor et Monte Blue; Mizzi et Joseph Stock par Marie Prevost et Adolphe Menjou, ce dernier venant de terminer *L'Opinion publique* de Charlie Chaplin.

THREE WOMEN. — Pr: Warner Bros, 1924. — R: E. L. — S: Hans Kräly et E. L. — Sc: Hans Kräly et E. L. — P: Charles Van Enger. — I: May MacAvoy, Pauline Friederich, Marie Prevost, Lew Cody, Willard Louis, Pierre Gendron, Mary Carr, Raymond MacKee.

Selon T. Huff, même si elle est la moins connue, c'est la plus insolite, des comédies américaines de Lubitsch. Elle vise à la psychologie féminine, dans le genre de *L'Opinion publique*, nous décrivant avec des tons également dramatiques trois personnalités différentes: une mère vaniteuse, une fille naïve, et une femme avide et intrigante.

FORBIDDEN PARADISE. — Pr: Paramount, 1924. — R: E. L. — S: Hans Kräly et Agnès Christine Johnson, tiré de *La Tsarine* de Lajos Biro et Melchior Lengyel. — Sc: Hans Kräly et Agnès Christine Johnson. — P: Charles Van Enger. — D: Hans Dreier. — I: Pola Négri, Rod La Rocque, Adolphe Menjou, Pauline Starke, Fred Malatesta, Nick de Ruiz.

Satire de la vie de Cour. Pola Négri est la Tsarine Catherine. Rod La Rocque le Capitaine Alexei Czerny, et Adolphe Menjou le chancelier qui cherche à endiguer le mécontentement en distribuant de l'argent. Comme dans les grandes mises en scène historiques de Lubitsch, la partie décorative est soignée; le style est rococo, comme cela se produira dans d'autres films postérieurs.

KISS ME AGAIN. — Pr: Warner Bros, 1925. — R: E. L. — S: Hans Kräly, de la comédie de Victorien Sardou et Emile de Najac *Nous divorçons*. Sc: Hans Kräly. — P: Charles Van Enger. — I: Marie Prevost, Clara Bow, Monte Blue, John Roche, Willard Louis.

Brillante et amusante comédie basée sur le traditionnel triangle familial. Les situations les plus scabreuses sont traitées selon la traditionnelle touche de Lubitsch: « Lubitsch touch ». « Tout est conduit avec une sophistication joyeuse, et fait avec naturel, sans l'exagération habituelle, à l'écran, de situations similaires » (T. Huff).

LADY WINDERMERE'S FAN. — Pr: Warner Bros, 1925. — R: E. L. — Sc: Julien Josephson, de la comédie homonyme d'Oscar Wilde. — P: Carl Van Enger. — I: Irène Rich, Ronald Colman, May MacAvoy, Bert Lytell, Edward Martindel, Carrie Daumery.

La comédie ne souffre pas de l'absence du dialogue de Wilde. « Le réalisateur, au lieu de suivre la voie la plus facile par son tempérament, c'est-à-dire celle d'une satire contre les préjugés de la haute société, se livre à une composition sobre et solide des milieux britanniques fin-de-siècle, obtenant des effets plastiques d'une harmonie belle et accomplie. Le réalisateur situe les sentiments des personnages d'une manière wildienne, nous les laissant deviner, presque exclusivement à travers l'effort qu'ils font pour nous les dissimuler. Cet espèce de double plan psychologique est caractéristique de Lubitsch. » (R. Paoletta).

SO THIS IN PARIS. — Pr: Warner Bros, 1926. — R: E. L. — Sc: Hans Kräly, de la comédie de Meilhac et Halévy *Réveillon*. — P: John Mescall. — I: Monte Blue, Patsy Ruth Miller, Lilyan Tashman, André Béranger, Myrna Loy, Sidney D'Albrock.

Encore deux couples (les Giraud et les Lalle, interprétés respectivement par Monte Blue et Patsy Ruth Miller, André Béranger et Lilyan Tashman) dans une joyeuse comédie matrimoniale tirée d'un texte français. Cette comédie de mœurs est soutenue par un montage particulièrement habile.

THE STUDENT PRINCE (in old Heidelberg). — Pr: M. G. M., 1927. — R: E. L. — Sc: Hans Kräly, de la comédie de Meyer Foerste *Alt Heidelberg*, et de l'opérette de Dorothy Donnelly. — P: John Mescall. — D: Cedric Gibbons et Richard Day. — I: Ramon Novarro, Norma Shearer, Jean Hersholt, Gustav Von Seyffertitz, Philippe De Lacy, Edgard Norton, Edward Connally, Otis Harlan, John Peters, Lionel Belmore, Edyth Chapman, Lincoln Stedman. Un thème habituel à l'opérette allemande, celui des amours entre un prince et une danseuse, est traité avec un sens d'indulgente raillerie qui laisse présager le Lubitsch de *La Veuve Joyeuse* (R. Paoletta).

THE PATRIOT. — Pr: Paramount, 1928. — R: E. L. — Sc: Hans Kräly, tiré de la pièce d'Alfred Neumann: *Paul I^{er}*. — P: Bert Clennon. — D: Hans Dreier. — I: Emil Jannings, Florence Vidor, Lewis Stone, Neil Hamilton, Narry Cording, Véra Voronina.

Le patriote est Lewis Stone: Emil Jannings tient le rôle du Tzar Paul, vil, brutal, infantile. Le film rappelle les films allemands à costumes du même Lubitsch. Après qu'il ait été tourné en muet, il fut synchronisé, mais d'une manière non satisfaisante en raison du manque d'expérience de l'époque. Les bruits étaient acceptables, mais non les paroles.

ETERNAL LOVE. — Pr: Schenk, United Artists, 1929. — R: E. L. — Sc: Hans Kräly du récit de J. C. Heer: *Der König der Bernina*. — P: Oliver T. Marsh. — M: Hugo Reseinfeld. — I: John Barrymore, Camilla Horn, Victor Varconi, Mona Rico, Hobart Bosworth, Bodil Rosing, Evelyn Selbie.

Histoire d'amour se situant en Suisse, durant l'invasion française de l'Autriche, à l'époque napoléonienne, avec de suggestives scènes de montagnes tournées au Canada. Le film fut tourné à une époque d'incertitude, celle de la révolution du parlant. Hugo Reseinfeld fut chargé de la synchronisation musicale. John Barrymore chargea un peu trop son jeu. Le sujet ne se prêtait pas à des solutions originales, et le film eut un maigre succès.

THE LOVE PARADE. — Pr: Paramount, 1929. — R: E. L. — Sc: Ernest Vajda et Guy Bolton, tiré de la comédie de J. Chancel et L. Xanrof, *Le Prince Consort*. — P: Victor Milner. — M: Victor Schertzinger. — D: Hans Dreier. — I: Maurice Chevalier, Jeannette MacDonald, Lupino Lane, Edgar Norton, Lilian Roth, Eugène Pallette, Ben Turpin, Lionel Barrymore, Virginia Bruce, E. H. Calvert, Jean Harlow, Albert Roccardi, Carleton Stockdale, André Sheron, Yola D'Avril.

Premier film parlant de Lubitsch, et véritable premier « musical » du cinéma américain. Les chansons viennent avec naturel et en situation. Il s'agit, là encore, d'une satire de la vie de Cour, dans un royaume d'opérette, et une ambiance rococo. La musique de Victor Schertzinger a un rôle prépondérant et se trouve encore mieux valorisée par la présence de Maurice Chevalier (le Comte Alfred Renard) et Jeannette Mac Donald (la reine Louise). Quelques étoiles de l'opérette, telles que Lupino Lane, et Lilian Roth, et des acteurs de composition — qui deviendront des types de la comédie sophistiquée — comme Eugène Pallette (ministre de la Guerre) et Edgar Norton (Maître des Cérémonies), font partie de la distribution.

PARAMOUNT ON PARADE. — Pr: Paramount, 1930. — Supervision: Elsie Janis. — R: réalisé par dix metteurs en scène, dont Lubitsch pour les tableaux suivants: *The origin of the Apache dance* avec Evelyn Brent, et Maurice Chevalier; *A Park in Paris*, et *Sweeping the Clouds away* avec Maurice Chevalier. — P: Harry Fischbeck et Victor Milner. — D: John Wenger. — Ch: David Bennett.

Film-revue en dix tableaux, réalisé par dix metteurs en scène, avec la participation des plus grandes vedettes de la Paramount: George Bancroft, Clara Bow, Ruth Chatterton, Maurice Chevalier, Gary Cooper, Skeets Gaelagher, Mitzi Green, Helen Kane, Dennis King, Nino Martini, Jack Oakie, « Buddy » Rogers, etc. T. Huff fait remarquer qu'en 1929 la Fox réalisa *Movietone Follies*, la Warner Bros *Show of Shows*, La Métro *Hollywood Revue*, la Universal, *King of Jazz*, toutes revues dans le style traditionnel de Broadway. Dans le premier « sketch » Maurice Chevalier donne une interprétation toute personnelle et comique de l'origine de la danse apache. Dans le second, il est un gendarme parisien au milieu de couples d'amoureux de tous les pays. Le troisième sketch, tourné en technicolor, forme également le grand final de la revue.

MONTE-CARLO. — Pr: Paramount, 1930. — R: E. L. — Sc: Ernst Vajda, tiré de *The Blue Coast* de Hans Müller, et de *Monsieur Beaucaire* de Booth Tarkington et Evelyn Sutherland. — P: Victor Milner. — M: Richard Whiting Frank Harling. — D: Hans Dreier. — I: Jeannette MacDonald, Jack Buchanan, Zasu Pitts, Tyler Brooke, Claude Allister, Edgar Norton, John Roche, Albert Conti, Helen Garden, Geraldine Dvorak, Donald Novis, David Percy, Erik Bey, Sidney Bracey.

Le « musical » de Lubitsch se perfectionne par des moyens purement cinématographiques. Le réalisateur est désormais parfaitement à son aise avec le sonore et le dialogue. Jeannette MacDonald (comtesse Véra Von Conti) est la vedette la plus remarquable du film, supérieure même au populaire acteur de la scène britannique Jack Buchanan (comte Rudolph Fallière) qui n'atteint pas à la vitalité et au dynamisme d'un Maurice Chevalier.

THE SMILING LIEUTENANT. — Pr: Paramount, 1931. — R: E. L. — Sc: Ernst Vajda, Samuel Raphaelson, E. L., de l'opérette de Léopold Jacobson et Félix Dormann, *Rêve de Valse*, et du roman *Nux der Prinzgemahl* de Hans

Müller. — P: George Folsey. — M: Oscar Strauss. — D: Hans Dreier. — I: Maurice Chevalier, Claudette Colbert, Miriam Hopkins, George Barbier, Charles Ruggles, Hugh O'Connell, Robert Strange, Karl Stall, Jeanet Reade.

Se rattache à la série *The Love Parade* et *Monte-Carlo*. Reprend le thème de *The Waltz Dream* de Ludwig Berger (1925) avec Mady Christians et Willy Fritsch, mais traité d'une façon toute différente en raison aussi des possibilités offertes par le sonore. T. Huff nous apprend que Strauss, alors à Hollywood, écrivit pour le film et pour Maurice Chevalier quelques morceaux nouveaux.

THE MAN I KILLED (Broken Lullaby). — Pr: Paramount, 1932. — R: E. L. — Sc: Ernst Vajda et Samson Raphaelson, tiré de la pièce de Maurice Rostand; adaptation de Reginald Berkeley. — P: Victor Milner. — D: Hans Dreier. — I: Lionel Barrymore, Nancy Carroll, Philip Holmes, Tom Douglas, Zasu Pitts, Louise Carter, George Bickel, Frank Sheridan, Lucien Littlefield.

Premier film dramatique de Lubitsch. Philip Holmès, soldat français, ne parvient pas à chasser de son esprit le souvenir du soldat allemand qu'il a tué pendant la guerre. Il veut révéler sa faute à la famille de la victime, mais, accueilli en ami, il devient amoureux de la fille du mort (Nancy Carroll), et n'ose plus confesser la vérité.

ONE HOUR WITH YOU. — Pr: Paramount, 1932. — R: E. L. et George Cukor. — Sc: Samson Raphaelson, tiré de la comédie de Lothar Schmidt *Only a Dream*. — P: Victor Milner. — M: Oscar Strauss et Richard Whiting. — D: Hans Dreier. — I: Maurice Chevalier, Jeannette MacDonald, Charlie Ruggles, Roland Young, Geneviève Tobin, George Barbier, Josephine Dunn, Richard Carle, Charles Judels, Barbara Leonard.

Comédie avec intermèdes musicaux. Elle reprend avec l'appoint d'un dialogue et de la musique, le thème déjà traité dans *The Marriage Circle*. Quelques dialogues forment « lyrics ».

TROUBLE IN PARADISE. — Pr: Paramount, 1932. — R: E. L. — Sc: Samson Raphaelson, tiré de la comédie *The Honest Finder* de Laszlo Aladar adaptée par Grover Jones. — P: Victor Milner. — M: W. Franke Karling. — D: Hans Dreier. — I: Kay Francis, Herbert Marshall, Miriam Hopkins, Charlie Ruggles, Edward Everett Horton, Robert Creig, C. Aubrey Smith, Mary Boland.

Comédie gaie, jugée par quelques critiques (dont l'américain Norman Lusk) comme la meilleure des œuvres de Lubitsch. Elle se déroule dans le grand monde international, dans des Palaces, et ses protagonistes en sont des aventuriers présentés sous un jour sympathique, dans un milieu et une activité qui pourtant ne furent jamais pris trop au sérieux par le réalisateur.

IF I HAD A MILLION. — Pr: Paramount, 1932. — R: E. L. (l'épisode: *The Clerk*). — Sc: Huit sketches, sur un sujet de Robert Dell Andrews, et écrits par vingt scénaristes parmi lesquels E. L., et Joseph Mankiewicz. — I: Charles Laughton (l'épisode *The Clerk*).

Un millionnaire excentrique distribue une fortune entre dix personnes choisies au hasard dans les pages d'un annuaire téléphonique. Les réalisateurs des divers épisodes sont au nombre de sept: E. L. — Norman Taurog, Stephen S. Roberts, Norman MacLeod, James Cruze, William A. Seiter, H. Bruce Humberstone. L'épisode dirigé par Lubitsch est le plus court mais aussi le plus réussi. T. Huff écrit: « Avec pratiquement un seul personnage, trois paroles et un effet sonore, il a traité sommairement et avec esprit son épisode humoristique. »

Les interprètes des autres épisodes sont: Richard Bennett (le millionnaire John Glidden), Wynne Gibson (la fille de trottoir), Charlie Ruggles et Mary Boland (Henry et Mrs Peabody), George Raft (Eddie), Gary Cooper, Jack Oakie, Roscoe Karns, Joyce Compton (« Les Marines »), Gene Raymond et Frances Dee (John et Mary Wallace), W. C. Field et Alison Skipworth (Rollo et Emilie dans l'auto), Mary Bobson (Mrs Walker).

DESIGN FOR LIVING. — Pr: Paramount, 1933. — R: E. L. — Sc: Ben Hecht, tiré de la comédie de Noël Coward. — P: Victor Milner. — M: Mat Finston. — D: Hans Dreier. — I: Gary Cooper, Miriam Hopkins, Frederich March, Edward Everett Horton, Franklin Pangborn, James Donlin, Nora Cecil.

Savoureuse comédie, aux dialogues aimablement cyniques et habiles, reposant sur un triangle de personnes qui s'aiment beaucoup l'une et l'autre: Tom Chambers (Frederich March), George Curtis (Gary Cooper), Gilda Farrell (Miriam Hopkins).

THE MERRY WIDOW. — Pr: M. G. M. 1934. — R: E. L. — Sc: Ladislav Vajda et Raphaelson, tiré de l'opérette de Franz Lehar. — P: Oliver T. Marsh. — M: Franz Lehar,

adaptation de Herbert Stothart. — D: C. Gibbons, Fredric Hope et Edwin B. Wills. — Ch: Albertina Rasch. — C: Ali Hubert et Adrian. — I: Maurice Chevalier, Jeannette MacDonald, Una Merkel, George Barbier, Edward Everett Horton, Ruth Channing, Donald Meek, Minna Gombell, Sterling Holloway, George Davis, Akim Tamiroff, Hermann Bing, Henry Armetta.

Portée plusieurs fois à l'écran, cette opérette servit en 1925, de point de départ à un film célèbre d'Eric Von Stroheim. Lubitsch en a donné une version moins sentimentale et romantique que l'original, plus ironique. A côté des interprétations de Maurice Chevalier (Danilo), et de Jeannette MacDonald (Sonia), on remarque particulièrement les compositions du couple royal (George Barbier et Una Merkel), et de l'Ambassadeur (Edward Everett Horton).

Ce film eut aussi une version française: dialogues de Marcel Achard; interprétée par Jeannette MacDonald, Maurice Chevalier, Marcel Vallee, Danièle Parola, André Berley, Fifi D'Orsay, Pauline Garon, Jean Perrey, Emile Delliers.

DÉSIR. — Pr: Paramount, 1936. — R: Frank Borzage, supervision de E. L. — Sc: Edwin Justus Mayer, Waldemar Young et Samuel Hoffenstein, tiré de *Die Schönen Tage von Aranjuez*, de Hans Szekeley et R. A. Stemmler. — D: Hans Dreier et Robert Usher. — P: Charles Lang et Victor Milner. — M: Frederick Hollaender et Leo Robin. — I: Marlène Dietrich, Gary Cooper, John Hallyday, William Frawley, Akim Tamiroff, Alice Feliz.

Les conditions de santé, et l'affirmation de nouveaux réalisateurs dans la comédie sophistiquée (Frank Capra), la nouvelle charge de Directeur général de la production Paramount, et les obstacles apportés par la Légion de la Décence (créée en 1934) à des films piquants comme ceux d'où il s'était avéré maître, poussent Lubitsch à renoncer parfois à sa tâche de réalisateur. Cela a lieu pour la première fois avec *Désir* que dirige Frank Borzage, et qu'il supervise, mais qui, de toute façon, est marqué de sa patte. Ce film avait déjà été tourné en Allemagne par Johannes Meyer sous le titre de *Un amour en Espagne*, et avait comme interprètes Brigitte Helm et Jean Gabin, pour la version française de Serge de Poligny *L'Etoile de Valencia*. C'est l'histoire d'une aventurière internationale (Marlène Dietrich) qui trouve pour complice involontaire un américain, Gary Cooper, dont elle devient amoureuse.

ANGEL. — Pr: Paramount, 1934. — R: E. L. — Sc: Samson Raphaelson, Guy Bolton et Russel Mederast, tiré de la comédie de Melchior Lengyel. — F: Frederick Höllander et Leo Robin. — D: Hans Dreier et Usher. I: Marlène Dietrich, Herbert Marshall, Melvyn Douglas, Edward Everett Horton, Ernest Cossart, Laura Hope Crews, Ivan Lebedeff, Leonard Carey, Eric Wilton, Dennie Moore. Élegante comédie avec le classique triangle sentimental, basée principalement sur le dialogue. *Angel* est une dame mystérieuse (Marlène Dietrich, alias Lady Maria Parker) dont Anthony Halton (Melvyn Douglas) tombe amoureux, et auquel elle cède pour ensuite se remettre avec Frederick, son mari (Herbert Marshall).

BLUEBEARD'S EIGHT WIFE. — Pr: Paramount, 1938. — R: E. L. — Sc: Charles Brackett et Billy Wilder, tiré d'une comédie d'Alfred Savoir. — P: Leo Tover. — M: Werner Heymann. — D: Hans Dreier et Robert Usher. — I: Claudette Colbert, Gary Cooper, Edward Everett Horton, David Niven, Armand Cortes, Elizabeth Patterson, Hermann Bing, Lionel Pape, Comédie bouffe déjà traitée par Sam Wood en 1923 avec Gloria Swanson. L'on remarque parfois, la touche classique de Lubitsch. « Ainsi, lorsque la porte de la chambre à coucher se referme sur l'éternelle dispute entre les deux amoureux, puis, tout de suite après cette fermeture, nous voyons une boîte de nuit où ils dansent étroitement enlacés. Certes, quelque chose s'est passé derrière la porte close, mais Lubitsch se borne à nous en montrer les effets sans explications superflues » (R. Paoletta).

NINOTCHKA. — Pr: M. G. M. 1939. — R: E. L. — Sc: Charles Brackett, Billy Wilder, Walter Reisch, d'un sujet de Melchior Lengyel. — P: William Daniels. — M: Werner R. Heymann. — D: Cedric Gibbons et Randall Duell. — C: Adrian. — I: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Ina Claire, Bela Lugosi, Sig Rumann, Felix Bressart, Alex Granach, Gregory Gaye, Rolphe Sedan, Edwin Maxwell, Richard Carle, George Tobias, Paul Ellis, Peggy Moran. Comédie satirique, intelligente et pleine de feu. Ici, Greta Garbo, au jeu toujours austère, se renouvelle, et « rit ». La campagne publicitaire qui précéda le lancement du film insista beaucoup sur ce nouvel aspect de la personnalité de l'actrice. Ninotchka est une communiste fanatique qui se transforme sous l'influence de Paris et de l'amour. Son complice Léon est incarné par Melvyn Douglas.

THE SHOP AROUND THE CORNER. — Pr: M. G. M. 1939. — R: E. L. — Sc: Samson Raphaelson, tiré d'une comédie de Nikolaus Laszlo. — P: William Daniels. — M: Werner R. Heymann. — D: Cedric Gibbons. — I: James Stewart, Margaret Sullavan, Frank Morgan, Felix Bressart, Joseph Schildkraut, William Tracy, Edwin Maxwell, Sara Haden, Inez Courtney, Sarah Edwards. Avec un humour léger et une touche délicate, Lubitsch revient aux « comédies de magasins de confection » qui caractérisent le début de sa carrière.

THAT UNCERTAIN FEELING. — Pr: Sol Lesser, United Artists, 1941. — R: E. L. — Sc: Donald Ogden Stewart et Walter Reisch, tiré de la pièce de Victorien Sardou et Emile De Najac: *Divorçons*. P: George Barnes. M: Werner R. Heymann. — D: Alex Golitzen. — I: Merle Oberon, Melvyn Douglas, Burgess Meredith, Allan Mowbray, Sig Rumann, Harry Davenport, Olive Blakeney. Remake de *Kiss me again*, transposé de Paris à New York. A la place de Loulou et de Gaston Fleury (Marie Prévoist et Monte Blue), nous avons Fill et Larry Baker, c'est-à-dire Merle Obéron et Melvyn Douglas.

TO BE OR NOT TO BE. — Pr: United Artists, 1942. — R: E. L. — Sc: Edwin J. Mayer, d'un sujet de E. L. et Melchior Lengyel. — P: Rudolph Mate. — M: Werner R. Heymann. — D: Vincent Korda. — I: Carole Lombard, Jack Benny, Robert Stack, Sig Rumann, Félix Bressart, Stanley Ridges, James Finlayson, Loyalnd Hodgson, Lionel Atwill, James Finlayson. Comédie satirique antinazie avec comme toile de fond Varsovie occupée par les Allemands, et où les patriotes polonais font la nique à la Gestapo. Après ce film, Carole Lombard se tua dans un accident d'avion.

HEAVEN CAN WAIT. — Pr: XXth Century Fox, 1943. — R: E. L. — Sc: Samson Raphaelson, tirée de la comédie de Laszlo Bus-Fekete *Birthday*. — P: Edward Cronjager. — M: Alfred Newmann. — D: James Basevi et Leland Fuller. — C: René Hubert. — I: Don Ameche, Gene Tierney, Charles Coburn, Laird Cregar, Eugène Pallette, Louis Calhern, Signe Hasso, Hélène Reynolds, Anita Bolster, Marjorie Main, Laird Oregar, Spring Byington, Allyn Joslyn. Film en couleurs. — A sa mort, le bambocheur Van Cleve (Don Amèche), se présente devant Satan pour lui rendre compte de ses péchés et d'une vie dont le rêve ne fut

que celui de voguer sur une mer de champagne; sur un transatlantique où d'énormes cigares tiennent lieu de cheminées, une femme captivante danse une valse de Lehar au milieu d'un salon de première classe. C'est au fond, un film autobiographique, et une sorte de joyeux congé que le réalisateur prend de son public (cf. *Le Ciel peut attendre* de M. V., in Bianco e Nero, n° 7, 1948).

A ROYAL SCANDAL. — Pr: XXth Century Fox, 1945. — R: Otto Preminger. — Supervision d'E. L. — S: Bruno Franck, tiré de la comédie *La Tzarine* de Lajos Biro et Melchior Lengyel. — Sc: Edwin Justus Mayer. — P: Arthur Miller. — M: Alfred Newmann. — C: René Hubert. — D: Lyle Wheeler et Mark-Lee Kirk. — I: Tallulah Bankhead, Charles Coburn, Anne Baxter, Vincent Price, Mischa Auer, William Eythe, Sig Rumann, Vladimir Sokoloff, Mikhaïl Rassumy, Grady Sutton, Don Douglas, Eva Gabor, Egon Brecher. Remake, dans un style encore plus bouffe, de *Forbidden Paradise*. La Tzarine est interprétée par Tallulah Bankhead, le Chancelier par Charles Coburn, et Alexei par William Eythe.

DRAGONWYCK. — Pr: E. L., pour la XXth Century Fox, 1946. — R: Joseph L. Mankiewicz. — Sc: Joseph Mankiewicz, tiré du roman d'Anyia Seton. — P: Arthur Miller. — M: Alfred Newmann. — D: Lyle Wheeler et Russel Spencer. I: Gene Tierney, Walter Huston, Vincent Price, Glenn Langan, Ann Revere, Jessica Tandy, Henry Morgan, Scott Elliot, Spring Byington, Reinhold Schünzel. Malade, Lubitsch renonce à la réalisation du film. « C'est un combiné de *Rebecca*, *Jane Eyre* et *Gaslight* », dit T. Huff. Il raconte la visite, en 1844, d'un riche propriétaire et de son pauvre cousin, au mystérieux château de Dragonwick.

CLUNY BROWN. — Pr: XXth Century Fox, 1946. — R: E. L. — Sc: Samuel Hoffenstein et Elisabeth Reinhardt, tiré d'un récit de Margery Sharp. — P: Joseph La Shelle. — M: Cyril Mockridge. — D: Lyle Wheeler et J. Russel Spencer. — C: Bonnie Cashin. — I: Jennifer Jones, Charles Boyer, Peter Lawford, Helen Walker, Sara Allgood, Reginald Gardiner, Richard Haydn, C. Aubrey Smith, Reginald Owen. Satire de la haute société anglaise, où même Jennifer Jones (Cluny Brown) et Charles Boyer (Adam Beïnski) perdent quelque chose de leur personnalité pour se plier au style de Lubitsch.

THE LADY IN ERMINE. — Pr: XXth Century Fox, 1948. — R: E. L. et Otto Preminger. — Sc: Samson Raphaelson, tiré de l'opérette de R. Schanzer et E. Welish. — P: Léon Shamroy. — M: Alfred Newman. — D: Lyle Wheeler et Russel Spencer. — C: René Hubert. — I: Betty Grable, Douglas Fairbanks Jr, Cesar Romero, Walter Abel, Virginia Campbell, David Bond. Comédie ironique, en technicolor, et au dialogue brillant. Elle part d'un tableau conservé au château italien de Berliche, représentant la Comtesse Francesca en manteau d'hermine. Une légende romantique veut que trois siècles plus tôt, Francesca parvint à éloigner le commandant d'une armée assiégeante, après lui avoir rendu visite sous sa tente. La légende se répète en 1861, avec une invasion de hussards. Angelina, qui ressemble étrangement à Francesca, conquiert le colonel ennemi.

Titres français des films de Lubitsch projetés en France

Films muets (Berlin)

- 1918 DIE AUGEN DER MUMIE MA, *Les yeux de la momie*.
DIE AUSTERN PRINZESSIN, *La princesse aux huitres*.
1919 MADAME DU BARRY, *La Du Barry* (en 1926).
1920 SUMURUN, *Sumurun* (en 1925).
ANNA BOLEYN, *Anne de Boleyn*.
1921 DAS WEIB DES PHARAO, *La Femme du Pharaon*.
1922 DIE FLAMME, *Montmartre*.

Films muets (Hollywood)

- 1923 ROSITA, *Rosita chanteuse des rues*.
1924 THE MARRIAGE CIRCLE, *Comédiennes*.
THREE WOMEN, *Trois femmes*.
FORBIDDEN PARADISE, *Paradis défendu*.
1925 KISS ME AGAIN, *Embrassez-moi*.
LADY WINDERMERE'S FAN, *L'éventail de Lady Windermere*.
1926 SO THIS IS PARIS, *Les surprises de la TSF*.
1927 THE STUDENT PRINCE, *Le Prince étudiant*.
1928 THE PATRIOT, *Le Patriote*.
1929 ETERNAL LOVE, *L'Abîme*.

Films parlants

- 1929 THE LOVE PARADE, *Parade d'amour*.
1931 THE SMILING LIEUTENANT, *Le lieutenant souriant*.
THE MAN I KILLIED (ou BROKEN LULLABY), *L'homme que j'ai tué*.
1932 ONE HOUR WITH YOU, *Une heure près de toi*.
TROUBLE IN PARADISE, *Haute pègre*.
IF I HAD A MILLION, *Si j'avais un million*.
1933 DESIGN FOR LIVING, *Sérénade à trois*.
1934 THE MERRY WIDOW, *La Veuve Joyeuse*.
1937 ANGEL, *Ange*.
1938 BLUEBEARD'S EIGHT WIFE, *L'huitième femme de Barbe-Bleue*.
1939 NINOTCHKA, *Ninotchka* (ou *La femme aux deux visages*).
1940 THE SHOP AROUND THE CORNER, *Rendez-vous*.
1941 THAT UNCERTAIN FEELING, *Illusions perdues*.
1942 TO BE OR NOT TO BE, *Jeux dangereux*.
1943 HEAVEN CAN WAIT, *Le ciel peut attendre*.
1946 CLUNY BROWN, *La Folle Ingénue*.

Notes bibliographiques

- AURIOL Jean George — *Chez Ernst* in *La Revue du Cinéma*, Paris 1948, n° 17, p. 17.
- BARBERO Antonio — *Las grandes figuras de la pantalla* — Ernst Lubitsch, el director que ha creado más géneros cinematográficos, in *Camara*, 1951, n° 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205.
- CASTELLO Giulio Cesare — Contributo alla storia della *Sophisticated Comedy*, in *Bianco e Nero*, Roma 1949, n° 9.
- , Retrospective: *La vedova allegra*, in *Cinema*, Milano, 15 nov. 1950, n° 50.
- DOUCHET Jean — *To be or not to be — Heaven can wait*, in *Cahiers du cinéma*, n° 27, Paris, 1962.
- EISNER Lotte H. — *Les origines du Style Lubitsch*, in *La Revue du Cinéma*, Paris 1948, n° 17, p. 3.
- , *Lo schermo demoniaco*, ed. *Bianco e Nero*, 1955.
- , *L'Ecran démoniaque*, éd. André Bonne, Paris 1952.
- ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO — vol. VI, *Lubitsch Ernst*, de Giulio Cesare Castello.
- HUBERT All — *Lubitsch au travail*, in *Revue du Cinéma* n° 10, 1930.
- FILMLEXICON DEGLI AUTORI E DELLE OPERE — *Ernst Lubitsch*, de Leonardo Autera.
- HUFF Theodor — *An Index to the Films of Ernst Lubitsch*, éd. de *Sight and Sound*, publication du *British Film Institute*, Londres, 1947.
- JACOBS L. — *L'avventurosa storia del cinema americano*, Torino 1952, p. 387-396.
- KRACAUER Siegfried — *From Caligari to Hitler*, ed. Dennis Dobson, Ltd., Londres 1947.

LUBITSCH Ernst — *Lubitsch demands Beauties*, in *The New York World Telegram*, 13 oct. 1937.

—, *Film Directing*, in *The World Film Encyclopaedia*, de C.A.C. Winchester, Londra 1933.

—, *Gli attori che ho diretto in America*, in *Cinema*, 1937, n° 28, pp. 124-125.

—, *Hollywood, das Filmparadies*, in *Licht Bild Bühne*, Berlin 1927.

—, *Wie mein erster Grossfilm endstand*, in *Licht und Bühne*, Berlin 1924, p. 13-14 (en collaboration avec E.A. Dupont).

—, *La pantomina moderna*, in *Lo schermo*, Roma 1935, n° 1.

MITRY Jean et JAMESON Amable — *Liste des films d'Ernst Lubitsch*, in *La Revue du Cinéma*, Paris 1948, n° 17, p. 45 et sq.

PAOLELLA Roberto — *Lubitsch registra del tempo perduto*, in *Bianco e Nero*, Rome 1958, n° 1, avec une filmographie établie par Roberto Chiti.

POZZI G. — *Parere su Lubitsch*, in *La critica cinematografica*, Parme, mai 1948.

VERDONE Mario — *Il cielo può attendere*, in *Bianco e Nero*, Rome 1948, n° 17, p. 75-76.

—, *La porta si aprì*, in *Cinema* 1949, n° 26, p. 259, ill.

—, *Lubitsch ou l'idéal de l'homme moyen*, in *La Revue du Cinéma*, Paris 1948, n° 17, p. 23 et sq.

TULLY J. — *Ernst Lubitsch*, in *Vanity Fair*, dec. 1926.

WHITE K. — *The style of Ernst Lubitsch*, in *Hound and Horn*, mars 1931.

WOLLENBERG H. H. — *Ernst Lubitsch*, in *Film in Review*, New York, sept. 1948.

On peut se reporter également, entre autres, à *La Revue du Cinéma* (1930) n° 7 et 12, ainsi qu'à *l'Ecran français* (1947, 1949) n° 129 et 195.

Bulletin de commande

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

En même temps que ce N° 32
nos abonnés recevront le bulletin-
supplément qui leur est réservé.

Nous rappelons à nos lecteurs de l'étranger que l'abonnement (56 F les 12 numéros) est une opération simple, permettant de recevoir **Premier Plan** plus rapidement et à meilleur compte.

Nom et adresse complète

.....
.....
.....

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA