



Fiche technique	1
Réalisateur Ernst Lubitsch, de Berlin à Hollywood	2
Genre La comédie sophistiquée, marivaudage moderne ?	3
Écriture «Qu'aurait fait Lubitsch ?»	4
Découpage narratif	5
Mise en scène Le décor de studio, monde paradisiaque	6
Motif Le hors-champ	8
Plans L'art de la suggestion	10
Un tableau de société Revers de fortune	12
Séquence Le sophistiqué et le trivial	14
Son Inventivité du cinéma sonore	16
Masculin / féminin Anti-héros et héroïnes émancipées	18
Comique Comment rit-on chez Lubitsch ?	20

● Rédactrice du dossier

Raphaëlle Pireyre est critique pour la revue de courts métrages *Bref*. Elle a été rédactrice en chef adjointe du site Critikat de 2015 à 2018. Elle est l'auteure avec Quentin Mével de *Henri-François Imbert, libre cours*, paru aux éditions Playlist Society en 2018. Elle a collaboré à l'ouvrage *L'Internationale straubienne* édité par La Traverse en 2016. Elle est programmatrice du Mois du film documentaire et coordonne la commission d'aide à la diffusion du documentaire pour l'association Images en bibliothèques. Elle a rédigé les dossiers pédagogiques de *Max et les Maximonstres* de Spike Jonze, *Little Bird* de Boudewijn Koole et *Rumba* de Abel et Gordon pour École et cinéma, et ceux de *Sur la planche* de Leïla Kilani et de *Wendy et Lucy* de Kelly Reichardt pour Lycéens et apprentis au cinéma. Elle intervient régulièrement pour la formation des enseignants dans le cadre des dispositifs scolaires.

● Rédacteur en chef

Membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* de 2009 à 2020, Joachim Lepastier a mené des études d'architecture et de cinéma. Pour Collège au cinéma, il a rédigé les documents pédagogiques sur *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu et *Swagger* d'Olivier Babinet. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires et enseigne dans des écoles de cinéma et d'architecture.

Fiche technique

Affiche, 1932 © Paramount Pictures/Splendor Films



● Synopsis

À Venise, Gaston Monescu, escroc de renommée, dérobe le portefeuille de François Filiba avant de dîner avec Lily, voleuse comme lui, dont il va tomber éperdument amoureux. Un an plus tard, ils vivent ensemble à Paris, sans argent. Lors d'une représentation à l'opéra, ils volent un sac à main et apprennent le lendemain qu'une forte récompense est promise à qui le rapportera. C'est ainsi que Gaston fait la connaissance de Mariette Colet, héritière richissime des parfums Colet et Cie. Il gagne sa confiance, devient son secrétaire et fait engager Lily comme assistante avec le dessein de vider son coffre-fort de tout l'argent liquide qu'elle y conserve. Belle, jeune, et arrogante, Mariette est ardemment courtisée par François Filiba et par le Major. Lors d'une réception chez elle, Monescu comprend qu'Adolphe Giron, le directeur du conseil d'administration de la société Colet et Cie, se méfie de son influence et que Filiba pourrait reconnaître qu'il l'a escroqué à Venise. Lily et lui organisent leur départ à la hâte. Cependant, Gaston a fini par se laisser séduire par sa patronne et souhaite retarder sa fuite pour passer une nuit avec elle. Le directeur du conseil d'administration de la société Colet et Cie, Mariette et Lily comprennent tous trois en même temps le double jeu mené par Gaston. Confronté aux trois dans la même soirée, il avoue tout à Mariette et s'enfuit avec Lily, non sans avoir dénoncé les détournements de fonds opérés par Giron.

● Générique

HAUTE PÈGRE (TROUBLE IN PARADISE)

États-Unis | 1932 | 1h23

Réalisation

Ernst Lubitsch

Scénario

Samson Raphaelson et
Grover Jones, d'après la pièce
The Honest Finder de
Laszlo Aladar

Image

Victor Milner

Décor

Hans Dreier

Musique

W. Franke Harling
et Leo Robin

Costumes

Travis Banton

Producteur

Ernst Lubitsch

Production

Paramount Pictures

Distribution (ressortie)

Splendor Films

Formats de tournage

1.37, 35 mm, noir et blanc

Sorties en salle

8 novembre 1932 (États-Unis)

2 juin 1933 (France)

23 janvier 2019 (dernière
ressortie France)

Interprétation

Miriam Hopkins

Lily Vautier

Herbert Marshall

Gaston Monescu /

Gaston Le Val

Kay Francis

Madame Mariette Colet

Charles Ruggles

Le Major

Edward Everett Horton

François Filiba

C. Aubrey Smith

Adolphe J. Giron

Robert Greig

Jacques, valet de

Madame Colet

Réalisateur

Ernst Lubitsch, de Berlin à Hollywood

Avant de devenir le prince de la comédie hollywoodienne, Ernst Lubitsch avait déjà une riche carrière internationale, devant et derrière la caméra.

● Rêves de théâtre

«Bon, tu ne joueras pas Roméo, j'ai le regret de te le dire». Cet aveu que lui fit son ami l'acteur Viktor Arnold fut aussi pour Lubitsch le cadeau qui devait changer sa vie: il lui présenta le metteur en scène Max Reinhardt, qui intégra à sa troupe ce jeune homme de 19 ans. Lubitsch gardera de cette expérience l'attrait du mélange des genres (Reinhardt ajoutait à de grands drames shakespeariens des intermèdes musicaux), le goût du décor, et celui de Shakespeare (voir le rôle central de *Hamlet* dans *To Be or Not to Be*). Lubitsch a essuyé l'ingratitude des seconds rôles avant de devenir un acteur comique de premier plan. Il devient célèbre dans son rôle de petit employé yiddish plein d'entrain. Emploi qui lui fut inspiré par ses expériences de comptable désastreux et de tailleur maladroit pour le magasin de son père. Mais le public se lasse de ce personnage et le contraint à se renouveler. Ayant été occasionnellement aide régisseur sur des plateaux, il écrit une série de petites comédies dont il propose à un studio d'être le réalisateur et l'acteur. «*Si ma carrière d'acteur ne s'était pas si brusquement arrêtée à ce moment-là, je me demande si j'aurais jamais réalisé des films*», dira-t-il plus tard. De ce passé d'acteur, il conservera le goût de la direction et aura l'habitude d'interpréter tous les rôles sur un plateau pour montrer ses souhaits aux acteurs.

● De Berlin à Hollywood

Seconde rencontre décisive: celle de Pola Negri, actrice célèbre en Allemagne, mais qui, avec ses rôles dans *Carmen* (1918) ou *La Chatte des montagnes* (1921), va devenir une star adulée. Lubitsch accède alors à la réalisation de grandes fresques historiques, notamment pour le très renommé studio UFA. À l'époque, les majors hollywoodiennes débauchent les talents européens en leur offrant des contrats très avantageux. Lorsque *Madame du Barry* (1919) sort aux États-Unis, la célèbre actrice et productrice Mary Pickford, fascinée par le film, fait venir le cinéaste en Californie en 1923 pour qu'il la dirige. Leur collaboration sur *Rosita, chanteuse des rues* (1923) sera orageuse. Lubitsch peine à diriger dans un anglais mal maîtrisé, et se prépare à un retour rapide dans son pays. Il sera pourtant engagé par la Warner pour un contrat de trois ans. Il réalise en 1925 *L'Éventail de Lady Windermere*, adaptation d'une pièce en quatre actes d'Oscar Wilde alors que le cinéma n'est toujours pas «parlant», ce qui prouve l'assurance de sa mise en scène. Avec le développement du cinéma sonore, il signe un contrat avec la Paramount pour une série de comédies musicales, comme *La Veuve joyeuse* (1934) avec Maurice Chevalier en Casanova qui séduit à Paris la veuve la plus riche d'une minuscule monarchie est-européenne. Il perfectionne la précision de sa mise en scène avec des scènes dans lesquelles les personnages chantent leurs sentiments et troubles intérieurs. C'est dans cette période particulièrement féconde et inventive qu'il réalise *Haute Pègre* en 1932, ainsi que, la même année, *Une heure près de toi* (également avec Maurice Chevalier) et le court métrage *Si j'avais un million*.

● Subversion sophistiquée

Il se spécialise ensuite dans la comédie sophistiquée (ou *sex comedy*) et s'intègre si bien à la méthode des studios



Portrait d'Ernst Lubitsch dans les années 1930 © D.R.

que la Paramount le nomme directeur de production en 1935 et 1936. C'est là qu'il développe la «Lubitsch touch», un art d'imaginer toutes les façons classiques dont une péripétie pourrait être racontée, pour choisir celle qui n'a jamais été employée. La sophistication de ses films est celle de l'élégance de ses personnages bien nés et d'une grande intelligence, de la vivacité des dialogues, mais aussi de la subtilité de sa mise en scène qui garde toujours une profonde estime pour l'intelligence du spectateur.

Il n'oubliera pas ses incursions dans d'autres genres et mêlera toujours au comique des intrigues conjugales aux motifs plus osés. Ainsi, *To Be or Not to Be* (1942) est une comédie de remariage teintée d'une irrévérence politique particulièrement subversive en temps de guerre. Sous ses airs superficiels, *Haute Pègre* porte une féroce critique sociale, *The Shop Around the Corner* (1940) évoque le chômage dans le décor de la petite boutique d'un maroquinier hongrois (qui n'est pas sans rappeler l'ascendance commerçante de Lubitsch); *La Folle Ingénue* (1946) porte une vision farouchement moderne de la femme; et bien sûr, *Ninotchka* (1939), fable contre les idéologies, voit Greta Garbo en meneuse d'une délégation soviétique se laisser charmer par l'élégance d'un improbable comte parisien. Bon vivant, Ernst Lubitsch fait la sourde oreille aux préconisations de son médecin suite à une première attaque cardiaque. Il mourra brutalement le 30 novembre 1947, à l'âge de 55 ans, laissant un film, *La Dame au manteau d'hermine*, qui sera achevé par Otto Preminger. «*Plus de Lubitsch*», aurait déploré Billy Wilder à l'enterrement de son maître. «*Pire que ça*», lui aurait rétorqué le réalisateur William Wyler: «*Plus de films de Lubitsch*»!

● Filmographie sélective

- 1918 *Carmen*
- 1919 *La Poupée*
- 1921 *La Chatte des montagnes*
- 1923 *Rosita, chanteuse des rues*
- 1925 *L'Éventail de Lady Windermere*
- 1929 *Parade d'amour*
- 1932 *Haute Pègre*
- 1934 *La Veuve joyeuse*
- 1938 *La Huitième Femme de Barbe-bleue*
- 1939 *Ninotchka*
- 1940 *The Shop Around the Corner*
- 1942 *To Be or Not to Be*
- 1946 *La Folle Ingénue*
- 1948 *La Dame au manteau d'hermine*, coréalisé par Otto Preminger

Genre

La comédie sophistiquée, marivaudage moderne ?

Le cinéma de Lubitsch comme une brillante synthèse artistique.

Lubitsch consacra quasiment toute sa carrière hollywoodienne parlante à ce qu'on appelle la comédie sophistiquée. Sophistication des personnages issus de la haute société qui s'expriment avec élégance et font preuve de traits d'esprit, sophistication du contexte européen vu comme le comble du raffinement pour les Américains à l'époque, sophistication des intrigues qui varient à l'infini les thèmes amoureux, et bien sûr, sophistication de la mise en scène. La comédie représente la majorité de la production américaine à l'époque, et en particulier, la comédie conjugale, ou ce que le philosophe américain Stanley Cavell a appelé la comédie de remariage, qui met en scène un couple marié qui se sépare au début de l'intrigue pour mieux se retrouver à la fin. Ses intrigues tournent autour de la naissance des sentiments, de la circulation du désir, de la remise en question des codes du mariage.

● Des scénaristes venus du théâtre

Ce sous-genre de la comédie doit beaucoup à ses dialogues étincelants. C'est pourquoi les studios font appel, comme scénaristes, à des écrivains ou à des auteurs de théâtre (c'est le cas de Samson Raphaelson, dramaturge qui écrivit *Haute Pègre*). Ce qui en fait un genre dans lequel la virtuosité des acteurs passe au premier plan. Les plus grands s'y illustreront : James Stewart, Katharine Hepburn, Marlene Dietrich... C'est leur jeu, tourné vers la vivacité, qui va donner du dynamisme à ces intrigues très théâtrales, c'est-à-dire autant la rythmique de leur diction que la chorégraphie de leurs corps dans des décors de studio conçus pour eux. De nombreux cinéastes de comédies sophistiquées sont passés, comme c'est le cas de Lubitsch, par le slapstick (littéralement, « coups de bâton », qui désigne ce comique muet populaire dont Charlie Chaplin fut le plus grand représentant, et dans lequel les personnages font preuve, pour notre plus grand plaisir, de maladresse destructrice ou de violence gratuite — mais sans conséquences — les uns envers les autres). Ils en ont retenu un comique de la gestuelle et des déplacements (c'est le cas de Leo McCarey, par exemple, metteur en scène de films de Laurel et Hardy qui s'illustre dans des comédies conjugales comme *Cette sacrée vérité* en 1937). Dans *Haute Pègre*, les personnages se contentent un amour courtois, mais leurs corps sont soumis à des gestes issus du burlesque. C'est le cas par exemple lorsque Herbert Marshall grimpe les escaliers à toute vitesse pour rejoindre l'objet de son désir : la vivacité de son corps trahit, tel le loup libidineux de Tex Avery, ce que ses mots n'oseraient dire.

● Intrigues amoureuses et sociales entremêlées

La comédie sophistiquée s'inscrit dans un contexte de jubilation de la libération des fantasmes et de la dénonciation de l'hypocrisie des mœurs, même si la censure va vite veiller à ce que ne soit pas dit en toutes lettres ce qui contrevient à la morale [cf. Plans, p.10]. Ce thème de la variation amoureuse n'est pas nouveau. L'origine européenne de nombreux cinéastes apporte à Hollywood, à l'époque, une culture théâtrale classique. On pense évidemment aux pièces de Marivaux qui, au 18^e siècle, mettaient en scène de façon inédite le balbutiement des sentiments amoureux chez des personnages qui se mentent les uns aux autres autant qu'à eux-mêmes. Le motif du rapport entre les classes sociales dans *Haute Pègre* n'est pas sans rappeler également

le jeu qui s'établit entre maîtres et valets chez le dramaturge français. Face à la Grande Dépression, la comédie sophistiquée choque parfois par ses thèmes légers et les modes de vie fastueux qu'elle dépeint. Lubitsch dira au moment de son passage à la MGM en 1939 qu'il ne peut plus se permettre de mettre en scène des personnages dont on ne sait pas comment ils gagnent leur vie.



Photographie de tournage, 1932 © Paramount Pictures/Splendor Films

● Du titre original au titre français

De *Trouble in Paradise* à *Haute Pègre*, que nous racontent du film d'Ernst Lubitsch les titres en anglais et en français ? La traduction du titre original donne une autre tonalité au récit et on pourra demander aux élèves, avant la séance, de réfléchir sur ce que leur inspirent ces deux titres et le passage de l'un à l'autre. Le premier fait écho à la chanson du générique de début, qui se termine par ces mots : « *That's paradise/while arms entwine/and lips are kissing/But if there's something missing/that signifies/trouble in paradise* » (« *C'est le paradis/quand des bras s'enlacent/que des lèvres s'embrassent/mais dès qu'un ingrédient vient à manquer/cela signifie/des ennuis au paradis* »).

La chanson d'amour que l'on nous donne à entendre sur le plan d'un lit à baldaquin dessiné sur des cieux à peine nuageux reviendra comme un leitmotiv romantique tout au long du film, exprimant le surgissement du désir (et donc des problèmes naissants) des personnages.

Au contraire du titre original qui insiste sur la romance et la difficulté de maintenir dans le couple un ciel serein, le titre français choisit de mettre l'accent sur l'activité illégale des personnages. On peut sentir une connotation légèrement morale (voire moraliste) dans l'utilisation du terme assez péjoratif de *pègre*. Cet oxymore est finalement assez lubitschien, qui allie le crime avec l'idée d'une certaine noblesse, insistant sur le fait que Lily et Gaston volent la haute société, mais qu'ils constituent également une haute société de hors-la-loi.

Écriture

«Qu'aurait fait Lubitsch?»

La «Lubitsch touch», signature du maître, était pourtant issue d'un travail collectif.

Avant de devenir un célèbre réalisateur de films noirs (*Assurance sur la mort* en 1944) et de comédies (*Certains l'aiment chaud* en 1959, *La Garçonnière* en 1960), Billy Wilder, autrichien émigré à Berlin puis à Hollywood, travailla comme scénariste sur deux films de la maturité de Lubitsch : *La Huitième Femme de Barbe-bleue* (1938) et *Ninotchka* (1939). Il aura souvent l'occasion de dire son admiration pour les films de son maître et pour sa façon de travailler, expliquant que face à chacun de ses scénarios personnels, il se posait pour chaque scène la question : «Qu'aurait fait Lubitsch?» Au point qu'il avait fait encadrer cette phrase brodée au-dessus de son bureau. Dans le témoignage suivant, il détaille l'immense exigence de Lubitsch à l'écriture, mais aussi sa façon de vouloir toujours trouver une voie nouvelle pour raconter l'histoire la plus ancienne et la plus universelle : comment on tombe amoureux. Avec son partenaire d'écriture Charles Brackett, ils reviennent sur la «méthode» Lubitsch. Méthode collective qui repose sur l'émulation, la stimulation pour parvenir, pour chaque scène, à la meilleure idée possible, ou en tout cas, la plus surprenante pour le spectateur.

Ce témoignage sur les vertus du travail collectif peut sans doute être extrapolé à l'écriture de *Haute Pègre*, et offre des résonances avec les méthodes contemporaines des «pools» de scénaristes créant les séries d'aujourd'hui au sein de «writer's rooms».

● Charles Brackett et Billy Wilder : écrire avec Lubitsch

«Écrire pour Ernst Lubitsch était à la fois un exercice, un stimulant et un privilège, mais en aucun cas une sinécure. Il n'a jamais été crédité comme tel à un générique, mais il était aussi scénariste, profondément. Il fallait que ses collaborateurs comprennent au mieux les effets qu'il voulait obtenir et lui fournissent un matériel abondant. Il était toujours là, à dire : «Est-ce qu'on ne peut pas faire mieux ? Est-ce que la cloche sonne ? Quand la cloche sonne, c'est bon.» Il composait ses films par fragments plutôt que dans un seul mouvement. Et il était capable d'aborder chaque fragment avec cette déclaration effrayante : «Il faut que cette scène soit hilarante...» Là-dessus, tous les esprits concernés se concentraient et se mettaient au travail pour rendre la scène hilarante (...), se maintenant à la tâche avec la régularité d'un marteau pneumatique, jusqu'à ce que, bon sang, la scène soit devenue hilarante.

Au plus fort de cette tension, quand la seule intensité de cette activité mentale commune dans une pièce était devenue insupportable, nous nous souvenons qu'il se réfugiait de longs moments dans sa salle de bain, d'où il ressortait souvent avec une solution, si bien que nous l'accusions d'avoir un «nègre» caché dans la plomberie.

Une fois que le principe général de la scène était trouvé, les dialogues étaient travaillés de la même façon. Dans le premier film que nous avons fait avec lui (*La Huitième Femme de Barbe-bleue* en 1938, ndlr), il y avait une scène où Claudette Colbert devait dire quelque chose de cinglant à Gary Cooper et plonger dans la mer, d'un radeau. Chaque fois que l'on arrivait à cet endroit, Ernst allait dans le même coin de la pièce où nous travaillions. «Alors Claudette dit...», énonçait-il en ménageant un blanc et un énorme point d'interrogation, «...et plonge gracieusement». Il joignait alors les mains et plongeait dans son coin. Puis il se tournait vers



Marlene Dietrich et Ernst Lubitsch sur le tournage d'*Ange* en 1937 © Paramount Pictures

nous, implorant non pas une médiocre plaisanterie, mais la réplique, la réplique inévitable et cinglante qui devait attendre quelque part d'être trouvée. Aucune de celles que nous trouvions ne fut d'ailleurs jamais ça. Et nous pouvons dire, en hommage à la suprême énergie de Lubitsch, que lorsque nous repensons à lui nous nous remettons à chercher cette réplique.

Lorsque, par hasard, nous lui apportions une idée qui le stimulait vraiment, il la lançait en l'air, l'éclairait dans un sens puis dans un autre, la faisait tourner, la comprimait, l'essayait à un décor, puis à un autre, pour la porter à la puissance N.

Le pire service que nous pouvions lui rendre était de nous montrer exagérément enthousiastes pour ses propres idées. Par exemple, dans le film en question, sa conception d'un détective fou, obsédé par sa passion pour ses propres déguisements. Le héros avait engagé ce type pour découvrir une preuve contre sa femme et avait peur qu'elle ne se doute de quelque chose. Nous n'oublierons jamais l'interprétation par Ernst du détective en train de rassurer le mari sur ce point. «Croyez-moi, elle ne se doute de rien. Rien. Elle n'a pas remarqué, hier, une religieuse au coin de la rue, égrenant son chapelet... (regard de Lubitsch, noir, perçant)... et ce matin, elle n'a prêté aucune attention à une petite fille qui jouait aux dés devant la poste.» C'était irrésistible. On en oubliait complètement le fait que ce personnage devait être incarné par un acteur de chair et de sang, et non évoqué par un magicien tirant sur son cigare. Nous nous roulions par terre. «C'est ça, c'est ça, disait Lubitsch.»

Puis, la détresse réapparaissait dans ses yeux. «Je ne suis pas si sûr. Est-ce que la cloche sonne ? Est-ce que vraiment nous ne pouvons pas faire mieux ?»

The Screen Writer, volume 3, numéro 8, janvier 1948.
Traduit par Bernard Eisenschitz, *Cahiers du cinéma* n°198, février 1968.

Découpage narratif

- 1 PROLOGUE VÉNITIEN : RENDEZ-VOUS À L'HOTEL**
00:00:00 – 00:10:19
Sur le générique, un lit à baldaquin est dessiné. Une chanson évoque tous les ingrédients d'une romance qui s'assombrit soudain. Naissent les « troubles au paradis » du titre original.
Un gondolier chante *O sole mio* en ramassant les poubelles, tandis que retentissent plusieurs coups soutenus d'une sonnerie stridente. Dans la suite d'un grand hôtel, un homme gît à terre, un autre, à peine visible dans la pénombre, s'échappe en sautant par la fenêtre. Un travelling sur les façades du grand hôtel nous amène jusqu'au balcon d'une autre suite du même hôtel. Un homme très élégant, Gaston Monescu, met au point les détails du dîner qu'il prépare pour une femme qui arrive en gondole, somptueusement vêtue. Dans la suite, la prétendue comtesse regrette d'avoir accepté ce rendez-vous galant qui risque de porter préjudice à sa réputation dans la bonne société.
- 2 MONESCU VOLE UN PORTEFEUILLE... ET UN CŒUR**
00:10:20 – 00:17:16
Un groupe d'hommes discutent avec véhémence en italien. L'un deux recueille le témoignage du vol dont monsieur Filiba a été victime. Tout à leur dîner, la comtesse et le baron prennent connaissance de cet événement par le maître d'hôtel puis se révèlent tout à tour leur véritable identité d'escroc : il est le célèbre Gaston Monescu, elle est Lily Vautier. Ils s'embrassent ; le jour se lève à la fenêtre de leur chambre. Le passage du gondolier éboueur clôt le prologue vénitien.
- 3 MADAME COLET S'ACHÈTE UN SAC HORS DE PRIX ET LE PERD À L'OPÉRA**
00:17:17 – 00:24:37
Un bulletin d'information nous apprend que Monescu a commis un vol à Genève avant de s'enfuir, puis vante les parfums de la florissante société Colet et Cie. La jeune et belle propriétaire, Mariette, s'achète un sac à main à prix exorbitant puis se rend à l'opéra accompagnée de deux prétendants, François Filiba et le Major, qui se haïssent mutuellement et qu'elle repousse régulièrement. Pendant la représentation, son sac est dérobé.
- 4 L'INFLUENT MONSIEUR LE VAL**
00:24:38 – 00:37:30
Dans une boutique de luxe, Filiba achète un sac à main de femme, et rencontre par hasard le Major. En lisant dans le journal la critique de l'opéra auquel ils ont assisté la veille, Gaston et Lily apprennent qu'une importante récompense est promise à qui rendra à Madame Colet le sac qu'ils ont volé. Sans un sou, ils voient dans cette nouvelle un possible retour de fortune. Chez l'industrielle se succèdent des personnes qui espèrent avoir retrouvé son sac et empocher ainsi la récompense. Monescu arrive juste à temps pour mettre à la porte un trotskyste en colère et remettre le précieux sac. Il se présente comme monsieur Le Val et parvient à se faire engager comme secrétaire de Madame Colet.
- 5 LA SÉDUISANTE MADAME COLET**
00:37:31 – 00:47:16
Le conseil d'administration de Colet et Cie souhaite diminuer les salaires des employés en raison de la crise économique, ce que Le Val, qui a pris le contrôle de la société, de la maison et de la vie de Madame Colet, refuse catégoriquement. Lily, qu'il a fait engager comme assistante, perçoit que Madame Colet s'est éprise de lui et souhaite qu'ils mettent au point le plus vite possible leur plan pour lui subtiliser le contenu de son coffre-fort. Gaston passe une soirée avec sa patronne à boire du champagne. Ils se disent bonne nuit sur le pas de leur chambre.
- 6 CONTRAINTS À LA FUITE**
00:47:17 – 00:58:05
Lors d'une réception mondaine dans le jardin de Madame Colet, Monescu va au-devant de Filiba, qui ne se souvient pas de lui. Les rumeurs vont bon train sur le compte du nouveau secrétaire et de ses relations avec la maîtresse de maison. Monsieur Giron notamment, qui dirige le conseil d'administration de la société, se méfie de son influence. Dans le bureau, les deux hommes se disputent au sujet des comptes de la société. En écrasant sa cigarette dans un cendrier en forme de gondole, Filiba semble se souvenir de l'identité de son voleur. Lorsqu'il interroge Le Val sur sa présence à Venise, celui-ci organise précipitamment sa fuite avec Lily. Lorsqu'elle quitte la pièce, il commande par téléphone cinq douzaines de roses pour Madame Colet.
- 7 L'IDENTITÉ DE MONESCU EST DÉVOILÉE**
00:58:06 – 01:07:52
Avant de se rendre à un dîner organisé par le Major, Mariette Colet échange des paroles pleines de sous-entendus avec Gaston. Après avoir pris congé de lui, elle se ravise et le rejoint dans sa chambre. Lily prépare gaiement les valises mais soupçonne que Gaston va céder aux avances à peine voilées de sa patronne. Au téléphone, il lui annonce qu'il souhaite repousser leur départ au lendemain. Chez le Major, Mariette semble lointaine et euphorique. Son hôte et Filiba médisent de leur rival. C'est alors que ce dernier se souvient enfin où il l'a rencontré, en informe Mariette et crée un scandale chez les invités de la réception.
- 8 DÉMASQUÉ**
01:07:53 – 01:20:45
Monsieur Giron fait irruption chez Madame Colet pour révéler à Monescu qu'il connaît son identité. Dans le même temps, Mariette est en route pour se confronter à lui. Lily, qui a tout compris des sentiments de Gaston pour leur patronne, vient vider le coffre-fort de cette dernière pour s'évader seule. Lorsque Mariette arrive chez elle, elle sourit à Gaston, entre dans sa chambre et enlève ses bijoux qu'elle veut mettre dans son coffre. Gaston lui révèle que Giron a truqué les comptes de sa société pendant des années et confesse l'avoir lui aussi volée. Lily fait irruption et avoue que c'est elle qui a pris l'argent. Gaston et Mariette se font leurs adieux à regrets. Il lui montre qu'il a volé pour Lily l'un de ses colliers de perles. Belle perdante, elle répond : « *Avec les compliments de Colet et Cie.* »
- 9 DÉPART ET RÉCONCILIATION**
01:20:46 – 01:23:04
Assis à l'arrière d'une voiture, Gaston et Lily se rendent le collier et les 100 000 francs qu'ils s'étaient mutuellement subtilisés et tombent dans les bras l'un de l'autre. Générique de fin.

Mise en scène

Le décor de studio, monde paradisiaque

Quand le rythme de la comédie naît de la maîtrise de l'espace et des lieux.

«Je préfère *Paris Paramount* à *Paris France*»: cette phrase célèbre d'Ernst Lubitsch dit bien à quel point il se satisfaisait de l'univers des studios et de leur artifice, ceux de la UFA en Allemagne, puis ceux d'Hollywood. L'artificialité d'un monde où tout est construit selon son désir et ses besoins coïncidait à merveille avec ce qu'il voulait produire avec son cinéma. Dans la grande transhumance qui conduit en Californie nombre d'artistes européens, pour des raisons artistiques et bien avant qu'ils ne fuient le régime d'Hitler, on compte également beaucoup de techniciens. Studio pharaonique, la UFA était connue pour ses hangars démesurés dans lesquels Fritz Lang dirigeait des milliers de figurants: le gigantisme des décors venait souligner l'ambition de films comme *Metropolis* (1927). Les décorateurs allemands étaient généralement des architectes, et nombre d'entre eux participèrent à la naissance du courant du Bauhaus. Pour la



Paramount, chaque décorateur se devait d'être fidèle au style exigé par chaque film, démarche contraire à celles des studios Warner ou MGM qui cherchaient un style homogène pour toutes leurs productions.

Le décorateur Hans Dreier arriva à la Paramount en 1924 et travailla avec Lubitsch sur dix films entre 1929 et 1937. Ce qu'il privilégie chez le cinéaste, c'est la clarté du trait. L'intérieur de l'hôtel particulier de Madame Colet ressemble aux constructions de l'architecte français Robert Mallet-Stevens et à ses créations pour le cinéma, notamment pour *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier (1924). Le vestibule de la maison est absolument dégagé. Cette nudité des murs et cet éclairage cru racontent quelque chose de la personnalité de Madame Colet, de son goût pour un luxe classique et épuré. Mais ces caractéristiques du décor représentent aussi des atouts certains pour la mise en scène. L'escalier central et ouvert permet aux personnages de circuler entre le vestibule (espace social) et les chambres et le bureau du premier étage (espace intime). À Venise au contraire, les deux chambres sont plongées dans l'obscurité: celle de Filiba parce qu'un crime y est commis, celle de Monescu parce que s'y tient un rendez-vous galant. Toutes choses que l'on fait dans la pénombre.

● Le décor comme scène de théâtre

Le couloir de l'opéra est typique de la synthèse qu'effectue Lubitsch entre théâtre et cinéma. De ce décor stylisé, il fait une scène et des coulisses qui ménagent les entrées et sorties de champ. On y passe ainsi pour sortir de l'espace public (la salle de l'opéra, où l'on peut être vu par toute la société) et entrer dans les toilettes, lieu même de l'intimité, d'où Gaston sortira bien après que l'ensemble des spectateurs auront quitté la salle, après avoir volé le sac de Madame Colet. Lubitsch conserve ainsi du théâtre les déplacements des personnages, les entrées et sorties du champ de la caméra qui sont autant d'indications de leur psychologie ou de leur émotion du moment. Le rythme des déplacements indique en soi une intention. Quand Madame Colet va chercher à l'étage l'argent pour remercier Gaston d'avoir rapporté son sac, elle monte d'un pas décidé. Il l'attend en bas, puis gravit les marches à petites foulées, prenant d'autorité le contrôle d'un espace où il n'a pas été invité [00:33:10 – 00:33:28].





On ne franchit pas les portes impunément, et même dans les situations les plus désespérées ou les plus conflictuelles, la bienséance l'empêche. À l'opéra toujours, le Major s'évertue maladroitement à aider Mariette à retrouver son sac. Répétant tous ses gestes, il la suit tête baissée jusqu'aux toilettes des femmes [00:23:06 – 00:23:26]. Il en ressort précipitamment, suivi par le regard sévère de la dame pipi. Lorsque que Giron veut avoir le dernier mot sur sa violente dispute avec Monescu, il sonne, attend qu'on lui ouvre, pour déclarer, furibond : « *Je vous interdis de m'appeler Adolphe.* »

La porte ne constitue pas seulement dans *Haute Pègre* une barrière sociale qui délimite les espaces privés et publics. Elle incarne en fait toute l'essence du cinéma de Lubitsch, en lui permettant de doser savamment ce qu'il montre et ce qu'il cache. Une porte qu'on entrouvre pour y accrocher un panneau « Ne pas déranger » suffit à raconter tout ce qui se passe loin de nos regards. Au premier étage, chez Madame Colet, le jeu d'ouverture et de fermeture des portes des chambres de la maîtresse de maison et de Gaston (les verrous qui se ferment, leurs hésitations à entrer, l'un qui sort de la chambre de l'autre...), ce ballet de gestes et de déplacements renseigne sur les avancées de leur relation. Il y a là un effet de contournement de la censure de l'époque : Lubitsch est passé maître dans l'art de suggérer plutôt que de montrer [cf. Plans, p. 10]. Mais il s'agit aussi d'un effet de subtilité du récit : comment amener le spectateur à comprendre par lui-même ce que l'on veut lui dire ? [cf. Motif, p. 8]

● Comment filmer une porte ?

« *Lubitsch en dit plus avec une porte fermée qu'avec une braguette ouverte* », disait un critique, insistant sur l'art de la métonymie du cinéaste, sa capacité à suggérer sans montrer. Dans *Haute Pègre*, les portes sont-elles toujours filmées pour cacher ? Elles ont bien toutes à voir avec la séparation entre espace intime et espace social, mais elles sont filmées très différemment selon les situations. On pourra étudier avec les élèves la façon dont Lubitsch varie tout au long du film la mise en scène de l'ouverture et de la fermeture des portes. En quoi la place de la caméra aménage à chaque occurrence un rapport particulier entre le personnage et l'espace ? Comment Lubitsch varie-t-il sa mise en scène ? En quoi les exemples ci-dessous dévoilent-ils chacune une façon d'inviter ou d'exclure les personnages d'un espace social ou amoureux ?

- Lily vient de démasquer l'identité de Monescu : il se dirige vers la porte de la suite d'un œil sombre et la verrouille.
- Quelques minutes plus tard, les deux voleurs se sont avoués leur désir l'un pour l'autre et une main gracile ferme à nouveau la porte.
- Le Major entre dans les toilettes des femmes à l'opéra et en ressort brusquement.
- Gaston et Madame Colet sont chacun devant la porte de leur chambre après un dîner romantique.
- Jacques frappe à la porte de la chambre de Madame Colet... qui sort par celle de Gaston.
- Gaston congédie monsieur Giron en claquant la porte.
- Monsieur Giron sonne pour envoyer une dernière répartie à Gaston.

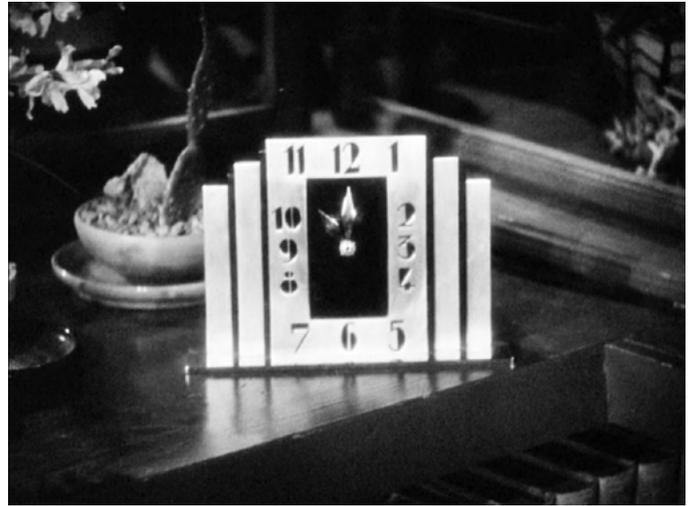
Les élèves pourront s'inspirer de ces exemples pour écrire ou filmer leurs propres histoires « autour des portes » (ouvertes, fermées, entrebâillées), ce qui leur permet de manipuler intuitivement les notions d'ellipse et de hors-champ.

● ...et comme scène sociale

Les lieux fonctionnent comme un vêtement et sa doublure : ce que l'on montre et ce que l'on cache. La chambre d'hôtel est un espace à double fond : le balcon d'où Monescu souhaite être regardé et la chambre dont il ferme les rideaux sur ce qui n'est plus montrable. À l'opéra, la scène est escamotée de la séquence car Lubitsch lui préfère celle qu'offre Madame Colet et ses deux prétendants ridicules. Au drame du grand amour absolu et lyrique, il préfère l'ironie et les petites des deux hommes qui sont prêts à tous les coups bas. Il préfère aussi la cruauté de Mariette qui les invite pour mieux les repousser et qui profite d'être à la vue de tous dans sa loge pour exhiber son nouveau sac à main scintillant de diamants. À l'inverse des loges où l'on se montre, les chambres restent le lieu où l'on se cache. C'est là, par exemple, que Madame Colet mange des pommes de terre en cachette de son secrétaire qui les a prohibées de son régime.

● Un metteur en scène de portes

« *Des portes ! C'est un metteur en scène de portes ! Il ne s'intéresse qu'aux portes !* », hurlait Mary Pickford en quittant le plateau de *Rosita, chanteuse des rues* (1923). L'attrait de Lubitsch pour les portes lui vient certainement du théâtre : elle permettent de partager l'espace de façon dramatique. *Haute Pègre*, qui évoque aussi bien les classes sociales que les relations amoureuses, joue de cet élément de décor pour rejeter un personnage ou montrer l'intimité consentie avec un autre. Filiba, humilié par le Major, n'arrive pas à se résoudre à quitter l'opéra en pleine représentation. En ouvrant et refermant la porte par deux fois après avoir dit un au revoir solennel et théâtral, il s'exclut lui-même de l'espace.



Motif Le hors-champ

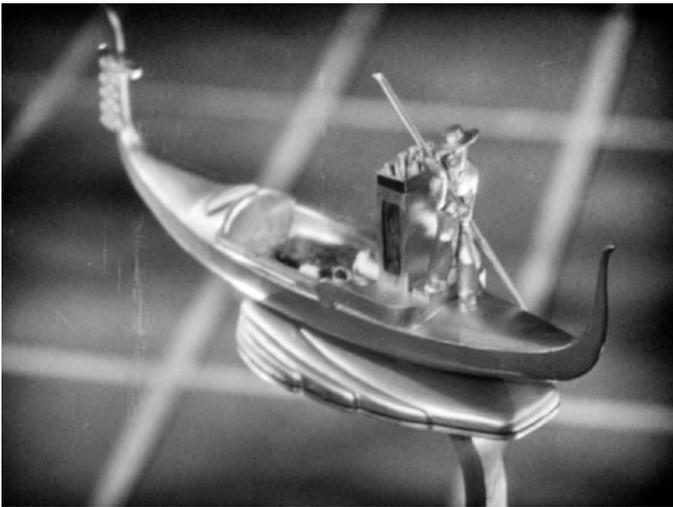
Cacher pour mieux montrer.

Sorti sur les écrans américains le 26 septembre 1923, *L'Opinion publique* de Charlie Chaplin est un échec commercial retentissant. Les spectateurs boudent ce mélodrame, premier de ses films où Chaplin n'apparaît pas. L'inventivité de sa mise en scène va néanmoins profondément marquer nombre de réalisateurs de l'époque. «*C'est un film qui n'insulte l'intelligence de personne*», dira Lubitsch, très admiratif. Le cinéaste allemand en retiendra certains effets de mise en scène très novateurs pour l'époque : pour dire tout le drame de la jeune femme qui devait fuir pour Paris avec son fiancé, Chaplin la filme sur le quai de la gare. L'ombre du train qui se projette sur son visage semble l'appeler au départ vers un autre destin. Son fiancé la retrouve par hasard un an plus tard à la capitale et comprend qu'elle est entretenue par un autre homme en apercevant un faux col tombé de son chiffonnier. Économie de moyens, rapidité du récit, sobriété du jeu de l'acteur : Lubitsch retiendra toutes ses trouvailles subtiles qui sont autant de moments de confiance faite au spectateur pour comprendre ce que l'image sous-entend sans un seul mot. François Truffaut admirera à son tour ce trait du cinéma de Lubitsch : «*Pas de Lubitsch sans public, mais attention, le public n'est pas en plus, il est avec. Il fait partie du film. (...) Les ellipses de scénario, prodigieuses, ne fonctionnent que parce que nos rires établissent le pont d'une scène à l'autre. Dans le gruyère Lubitsch, chaque trou est génial.*¹»

● L'illusionniste

Dans le gruyère qu'est *Haute Pègre*, les trous forment un dialogue permanent entre ce qui est filmé et l'implicite, tout en reposant sur le jeu du hors-champ (ce qu'on ne voit pas à l'image, mais que le spectateur devine) autant que sur des ellipses temporelles (des ruptures de continuité dans la conduite du récit). La séquence de l'opéra est ainsi entièrement filmée du point de vue du trio constitué par Mariette, Filiba et le Major. Et ce n'est qu'à la fin de la séquence que nous découvrons Monescu, sortant dignement des toilettes quand les spectateurs ont tous quitté les lieux. Seul un plan furtif nous avait montré un homme qui, caché derrière des jumelles, lorgnait sur le sac en diamants depuis la loge opposée [00:21:38]. Lubitsch attend donc la fin de la scène pour établir une relation entre la veuve et le personnage du prologue vénitien. Le spectateur n'est pas mis dans la confidence et reste du côté de la femme volée. Il n'en sait pas plus qu'elle. Quand, où et comment le kleptomane de génie a agi ? Cela reste un savant mystère. Cet effet de hors-champ renforce la dimension magique du geste du voleur qui détourne l'attention pour mieux arriver à ses fins. Lily n'apparaît pas dans cette scène, alors qu'elle a sans doute agi comme complice : son absence l'écarte d'emblée de la relation entre Mariette et Gaston. Nous n'avons pas plus vu comment Filiba, à Venise, s'était fait dérober son portefeuille : s'en remettre strictement à son récit permet de tourner la naïveté de ce personnage en ridicule tout en démontrant à quel point Monescu

1 François Truffaut, «Lubitsch était un prince», *Cahiers du cinéma* n°198, février 1968, p. 13.



est aussi agile qu'insaisissable. Le cinéaste, comme ses personnages de pickpockets, se comporte en illusionniste.

Lily et Gaston ne sont pas des « Bonnie and Clyde » dont on suivrait l'épopée depuis leur point de vue unique. Ce qui importe à Lubitsch, c'est que les voleurs s'insinuent, se dissimulent dans la bonne société, et non d'observer l'habileté de leurs méfaits, comme pourrait le faire un film de casse. *Haute Pègre* mêle subtilement le portrait de deux malfaiteurs à une intrigue amoureuse ainsi qu'à un portrait de groupe d'une société privilégiée. Le jeu sur le hors-champ lui permet d'adopter le point de vue des différents personnages pour faire saillir alternativement ces trois thématiques et mêler les registres et les tonalités entre le comique et le romantique.

● Accélérer le temps

Le hors-champ sert également au réalisateur à contourner la censure en insinuant ce qu'il n'a pas le droit de montrer. Pas de scènes intimes entre Monescu et Lily (qui ne sont pas mariés), mais un fondu sur une méridienne qui dit tout [cf. *Plans*, p.10]. De même, le rapprochement entre Gaston et Mariette se fait dans un grand raffinement, dans une séquence où ne sont filmées que trois pendules en gros plan [00:44:18 – 00:46:42]. La première indique successivement 17h00, l'heure à laquelle s'en va l'assistante qui aurait pu gêner l'intimité de leur tête-à-tête, puis 17h10 et enfin 21h50. La seconde horloge, marquant 22h00, indique également que le duo a changé de pièce, quittant l'espace du bureau pour le salon où ils ont abandonné une bouteille de champagne. La troisième, qui sépare les portes de leurs deux chambres, sonne 2h00 du matin et rend leur présence dans cet espace intime pleine d'ambiguïté et de séduction.

L'accélération du récit donne à ressentir combien le temps leur a semblé court, combien ces quelques heures ont suffi à abolir la distance de classe qui les séparait jusque-là et à en faire un homme et une femme attirés l'un par l'autre.

Dans le même ordre d'idée, les pages de la partition qui se tournaient toutes seules pendant la représentation musicale [00:22:15 – 00:22:26], passant d'un air où la soprano chantait frénétiquement « *I love you* » à un « *I hate you* » vengeur, suffisaient à exprimer la durée du spectacle à travers la combinaison d'un effet visuel et sonore. Par ce sens de la condensation des effets et de l'efficacité dramatique, certaines séquences deviennent ainsi des (très) courts métrages qui, en soi, racontent déjà une petite histoire à l'intérieur de la grande histoire du film.

● Faire confiance à l'intelligence du spectateur

Dans cette période de sa carrière, Lubitsch sait parfaitement faire la synthèse entre ce que lui ont enseigné le théâtre et le cinéma muet. Du premier, il retient la direction d'acteur, autant dans l'émotion des dialogues que dans les déplacements des protagonistes; du second, le cadrage, la possibilité du gros plan et du décadrage, alliée à un sens burlesque des gestes de ses personnages. Le cinéaste allemand joue des basculements du point de vue pour dévoiler ou cacher certaines péripéties et use également, avec virtuosité, de l'ellipse temporelle pour accélérer le récit. Un an s'est ainsi écoulé entre la rencontre à Venise de Gaston et Lily et le jour où nous les retrouvons dans un modeste appartement parisien [00:24:52 – 00:26:09]. En une séquence, Lubitsch suggère qu'ils s'aiment comme au premier jour, qu'ils vivent encore du crime, même si celui-ci ne leur sourit pas toujours, et qu'ils ont dérobé le sac de Madame Colet la veille. « *Chaque réalisateur a son style. Il y a ceux qui disent deux et deux font quatre, d'autres qui expliquent que trois plus un font quatre... Lubitsch disait deux et deux... et laissait le spectateur faire l'addition lui-même* », disait Billy Wilder.

● Les objets déclencheurs

Le faux col de *L'Opinion publique* est resté une véritable leçon de mise en scène pour Lubitsch, qui a souvent donné à des objets un rôle prépondérant dans ses intrigues ou dans la psychologie de ses personnages. Dans *Ninotchka*, c'est un chapeau, porté par la jeune cadre soviétique (Greta Garbo) à la fin du film après en avoir vilipendé l'indécence, qui suffit à exprimer son revirement idéologique. *La Huitième Femme de Barbe-bleue* s'ouvre sur l'achat d'un pyjama dont Gary Cooper ne voudrait acheter que la veste et qui va sceller sa rencontre avec Claudette Colbert, qui souhaite en acquérir uniquement le pantalon. Les objets revêtent une fonction métonymique : la partie (l'insert d'un gros plan) pour figurer un tout (une idée). Et ils servent à résoudre des questions de scénario. Quand Filiba croise Monescu, il se dit qu'il l'a déjà vu quelque part, en fumant d'un air soucieux. Puis quand il écrase sa cigarette dans le cendrier en gondole, le rapprochement s'opère. À Venise, bien sûr ! Le gros plan sur l'objet agit comme un détonateur interne au personnage. Sa forme suffit à relier dans son esprit le secrétaire de la femme qu'il aime et le mauvais souvenir du vol humiliant de son argent à Venise. Il comprend que son inimitié pour Le Val n'est pas seulement de la jalousie teintée d'un mépris de classe. Mais mieux encore, le spectateur comprend qu'il l'a compris. D'où le mot de François Truffaut à propos de cette scène : « *Bravo, maintenant, c'est le public qui se gondole !* »

Plans

L'art de la suggestion

Contourner les interdits, pour mieux jouer avec le spectateur et son imagination.

Le lit qui apparaît dessiné sur fond de nuages dans le générique de début de *Haute Pègre*, est vide. Tout comme le resteront les autres couches, bien que l'action se déroule en grande partie dans des chambres. En 1934, le sénateur conservateur Will Hays écrira, à la demande des studios, un code d'autocensure que ces derniers s'appliqueront à suivre à la lettre. En effet, les *major companies* préfèrent prendre les devants et, pour éviter toute perte financière, empêcher le tournage de situation qui pourraient se voir interdites par une Amérique où sévissent alors de puissantes ligues de vertu puritaines. Les représentations de la sexualité, de l'adultère, de baisers prolongés, de violence ou encore d'antipatriotisme sont formellement bannies des écrans de cinéma américains jusqu'en 1968. Même si le code Hays n'était pas encore appliqué au moment de la réalisation de *Haute Pègre* en 1932, son esprit était déjà bien présent chez les producteurs. Ce n'est pas pour autant que les cinéastes consentaient à voir leurs propos édulcorés. Ernst Lubitsch est célèbre, avec d'autres cinéastes comme Fritz Lang ou John Ford, pour être passé maître dans l'art de faire comprendre sans montrer explicitement. L'origine allemande du cinéaste, et française de ses personnages, assurait de plus une certaine clémence des studios.

● Exprimer sans montrer

Lubitsch laisse donc à l'imagination du spectateur le soin de remplir ces lits où jamais personne ne s'allonge. Il utilise divers procédés pour suggérer ce qu'il ne peut filmer frontalement. Cela peut être par l'art du montage. Ainsi, lors de leur premier dîner, Lily et Monescu s'embrassent sur une méridienne [1] : un fondu enchaîné sur le même plan [2], la méridienne désormais vide [3], nous donne à comprendre que l'action se prolonge ailleurs [00:15:54 – 00:16:18].

Le cinéaste peut encore opérer le décalage d'une situation : Monescu suit Madame Colet qu'il vient tout juste de rencontrer dans le bureau de son ancienne secrétaire et se faufile dans la chambre de celle-ci. Tous deux se tiennent côte à côte devant son lit, mais leur dialogue autour de la finesse de ce meuble ancien désamorce la dimension érotique que pourrait revêtir leur présence dans un tel lieu [00:34:25 – 00:35:20].

Enfin, le cadrage peut également servir à figurer une scène scabreuse. L'offensive de séduction qu'opère Madame Colet sur monsieur Le Val à la fin du film, se déroule dans une chambre [4]. Sans que jamais les deux corps ne s'approchent du lit, la caméra de Lubitsch varie les axes pour les y plonger malgré tout. Le plan du couple vu dans le miroir [5] cadre leurs visages rapprochés flottant au-dessus des oreillers, comme une image mentale de ce que tous deux désirent profondément. Le plan suivant [6] montre leurs ombres enlacées projetées sur la couverture [01:04:38 – 01:04:52]. Ainsi, Lubitsch escamote à la vue des autorités du studio la vision de l'étreinte hors-mariage, mais l'offre à l'esprit du public. Comme le disait à l'époque un censeur : « *On sait ce qu'il dit, mais on ne peut pas prouver qu'il le dit.* » L'histoire ne dit pas si ce constat était fait d'amertume ou d'admiration.

« Lubitsch s'est cassé la tête pendant six semaines pour finalement permettre aux spectateurs de faire le scénario, eux-mêmes, avec lui »

François Truffaut

● Un monde de paillettes

Lubitsch ne passera que tardivement au cinéma en couleur avec *Le ciel peut attendre* en 1943. Cette technique n'en était d'ailleurs qu'à ses premières expérimentations, à l'époque de *Haute Pègre*. Cela n'empêche pas Lubitsch de travailler la texture de l'image pour qu'elle résonne avec ce qu'il raconte. Ainsi, pour exprimer le faste du monde de la grande bourgeoisie française, Lubitsch parsème son film de surfaces qui scintillent : la robe en lamé de Lily lorsqu'elle arrive en gondole, le sac de Mariette... Les accessoires brillants agrémentent le noir et blanc, lui donnent un côté précieux, tout du moins en apparence, puisque c'est aussi l'un des thèmes du film. Deux ans plus tard, en 1934, dans *La Veuve joyeuse*, Lubitsch fera un usage assez radical du noir et blanc en constituant le décor du palais de la plus riche veuve du royaume imaginaire de Marchovie en n'utilisant que des éléments de décors et des accessoires noirs ou blanc.

On pourra travailler avec les élèves sur cet aspect très plastique du film, en cherchant tous les accessoires qui jouent un rôle dans l'esthétique de l'image ou en suscitant des productions d'arts plastiques (imaginer le même décor en couleurs, transposer ce monde de paillettes de nos jours...).



1



4



2



5



3



6

● Le dialogue *off*

Nous ne voyons rien du dîner romantique entre Madame Colet et Gaston. Il est entièrement filmé selon un principe de décalage entre ce qui est montré (une bouteille de champagne, des horloges dont les aiguilles tournent) et ce qui est entendu (le babillage de séduction du couple). On proposera aux élèves, sur le même principe, de raconter une autre histoire à partir de ces quelques gros plans d'objets, ou au contraire, de reprendre la bande-son, mais en y accollant d'autres images qu'ils auraient recherchées.

Un tableau de société

Revers de fortune

Même située dans un monde apparemment factice, la comédie lubitschienne n'est pas étanche à son époque.

« Je suis un nouveau pauvre », dit Gaston à Madame Colet, lorsqu'il sent qu'elle hésite à lui proposer la récompense promise alors qu'il lui rapporte son sac à main. C'est sans doute la seule fois où Monescu dit la vérité sur son état de fortune, lui dont le métier est de se faire passer pour ce qu'il n'est pas. Les revers de fortune (matérielle ou amoureuse) des personnages offrent autant de coups de théâtre, imprimant au récit des bifurcations inattendues. Ces effets scénaristiques ne doivent pas faire oublier que le film est tourné trois ans après le krach boursier qui plongea l'Amérique dans une profonde détresse économique. *Haute Pègre* peut sembler se désintéresser de ces considérations. La sphère privilégiée qu'il dépeint est en effet totalement hermétique à la pauvreté qui entoure les grilles des hôtels particuliers. La crise est évoquée par le conseil d'administration de Colet et Cie, mais c'est uniquement pour déplorer une perte de profits et souhaiter appauvrir les ouvriers qui y travaillent. Pourtant, le film tourne en ridicule les vieux représentants de la haute bourgeoisie et montre ainsi que leur insouciance est plutôt synonyme d'inconscience. Malgré leurs occupations théoriques (Filiba mentionne des partenaires d'affaires qui masquent un rendez-vous galant, et ne semble pas occuper de véritable emploi; Madame Colet avoue ouvertement se désintéresser de sa société), ils ne se préoccupent que d'intrigues amoureuses, le plus souvent malheureuses. Ainsi, le spectateur ne prend jamais en pitié les vols dont ils sont victimes tant leurs biens paraissent mal acquis. Giron, Monescu et Lily n'ont d'ailleurs aucun remords à les dépouiller. Ces personnages qui refusent l'ordre établi voient le monde comme un casino où un moment de pauvreté n'est que l'annonce d'une chance à venir.

« La grâce de Lubitsch était indéniable et chacun y succombait, garçon de courses et patron de studio, machiniste et grand acteur. Oui, Garbo sourit en sa présence et aussi Sinclair Lewis et Thomas Mann »

Samson Raphaelson, scénariste de *Haute Pègre*



● Un film social sans en avoir l'air

Ainsi, l'intrigue elle-même peut-elle être vue comme profondément imprégnée de cet esprit de crise qui vit les pauvres devenir miséreux, mais aussi les grands patrons tout perdre du jour au lendemain, comme le racontent les frères Coen dans *Le Grand Saut* (1994). La succession des scènes traduit à quel point il est aléatoire d'être pauvre ou riche et combien les personnages préparés à passer de l'un à l'autre sont finalement les mieux armés pour ce monde instable. L'intrusion furtive du personnage trotskyste [00:27:24 – 00:28:03] est là pour nous rappeler le scandale de l'inégale répartition des richesses qu'ignore Madame Colet. Si Monescu rabroue vivement le Russe en colère, il mène lui-même une lutte des classes silencieuse et dissimulée. En mettant le spectateur du côté du vol, du mensonge, de l'illégalité, le film ne fait finalement rien d'autre qu'un éloge de l'anarchisme en interrogeant la notion de propriété. Les possessions circulent, mais n'appartiennent légitimement à personne. Ainsi, l'immoralité de ceux qui dépouillent les riches n'est jamais dénoncée par le film. Au contraire, on souhaite que Gaston et Lily parviennent à leurs fins sans se faire prendre.

● La société des invisibles

Ce que l'on retient de *Haute Pègre*, c'est avant tout l'atmosphère raffinée dans laquelle évoluent des nantis qui ont pour seul problème de se faire voler leurs richesses ou l'objet de leur amour. Mais à y regarder de plus près, le film de Lubitsch cache, derrière ce portrait d'une haute société écervelée et inconsciente des réalités, une galerie de figures populaires. Il n'est pas anodin que le film s'ouvre sur la représentation de l'une d'elles : le gondolier éboueur. Le spectateur



est le seul à le voir, tous les personnages étant trop occupés à leurs intrigues financières ou amoureuses. Avant de découvrir le visage de Madame Colet, ce sont ceux de ses centaines d'ouvriers quittant l'usine de parfum qui nous sont montrés dans un plan large. L'indifférence des puissants à leur égard sera évoquée deux fois par Giron qui, portant la parole unanime du conseil d'administration de la compagnie, souhaite vivement baisser leurs salaires. Gaston, probablement issu de la même classe qu'eux malgré le titre de baron qu'il proclame, s'y opposera farouchement.

«*Oui monsieur*», s'empresse de répéter le maître d'hôtel à Monescu qui attend Lily à Venise. «*Oui madame*», disent les uns après les autres tous les employés de maison au service de Madame Colet. Le seul dialogue que leur autorise leur classe est d'acquiescer. Si bien que quand Jacques, le valet, perd patience parce que sa maîtresse lui demande à plusieurs reprises d'appeler ou d'annuler sa voiture pour sortir dîner, il ne peut formuler son agacement par des mots, mais par des grognements de dépit. Et quand la dame des lavabos tance le Major pour être entré dans les toilettes des femmes, elle le fait d'un simple regard. La vassalité est si forte dans cette vieille haute bourgeoisie française, qu'aucune lutte des classes n'y semble envisageable.

● Réalisme et théâtralité

Il faudra qu'un Russe exilé s'insinue chez Madame Colet pour qu'un personnage ose dire d'une voix forte (mais sans qu'on le comprenne) ce que la classe populaire ne semble même pas oser penser. Aucun d'eux n'accède réellement au rang de personnage, et seuls Gaston et Lily passent d'un côté à l'autre de cette barrière sociale a priori infranchissable (on imagine le milieu très pauvre d'où vient Lily lorsqu'elle reçoit,

dans la chambre d'hôtel de Gaston, le coup de fil d'une grosse dame grognon et mal fagotée se faisant passer pour la «duchesse de Chambro»).

En 1940, Lubitsch situera pour la première fois une intrigue amoureuse dans le milieu des petits commerçants avec *The Shop Around the Corner*. En France, Sacha Guitry, qui réalise dans les années 1930 le même type de comédies conjugales dans la haute société, tournera pour une fois l'axe de sa caméra du côté des cuisines plutôt que de celui des salons, avec *Désiré* (1937). Il fera dire au personnage-titre du valet, qu'il interprète lui-même: «*J'entendais l'autre jour monsieur parler à madame de la volupté de commander. Je ne dis pas le contraire, mais si madame pouvait savoir ce que c'est que la volupté d'obéir. Servir, c'est quelque chose de merveilleux. C'est avoir le droit d'être sans volonté. Allumez le feu, fermez la porte, ouvrez la fenêtre: toutes ces idées-là, c'est les autres qui les ont. Être commandé, c'est une sensation délicieuse!*» Le motif des relations entre maîtres et valets est directement emprunté au théâtre classique que Lubitsch connaît si bien (Shakespeare évidemment, mais aussi le drame bourgeois allemand ou les pièces de Marivaux ou Musset). À travers cette galerie de silhouettes, Lubitsch réunit, comme le disait Peter Bogdanovitch, «*le réalisme et la théâtralité*». Mais cette classe laborieuse si nombreuse, quoique muette, semble ici trouver enfin sa revanche dans le hold-up que commet le couple de pickpockets chez leurs maîtres.

● Les conséquences de la Grande Dépression sur le cinéma

Le krach boursier qui secoue les États-Unis en 1929 aura des conséquences aussi terribles que durables sur l'économie du pays. Le nombre de chômeurs grandit d'année en année, sous la présidence d'Edgar Hoover (1929-1933), jusqu'à atteindre 13 millions. Une grande partie se presse sur les routes à travers le pays en espérant trouver du travail. Le cinéma se sent d'abord épargné par cette catastrophe. Le ticket est à l'époque très accessible et les masses se pressent dans les salles obscures pour oublier leurs problèmes en profitant de la nouveauté qui envahit les salles: le parlant. Pourtant, progressivement, les sujets des films vont être influencés par ce contexte de marasme. C'est la naissance du film de gangster, qui décrit une réalité violente, conséquence directe de l'expansion de la pauvreté, comme *Little Caesar* réalisé par Mervyn LeRoy en 1931. Le film d'horreur connaît un immense succès avec *Frankenstein* (James Whale, 1931), dérivatif à l'ambiance funeste du moment. Frank Capra réalise ses grands films sociaux comme *La Grande Dame d'un jour* (1933) ou *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (1938), qui évoquent la misère des pauvres et la banqueroute soudaine des puissants. Le personnage du vagabond, Charlot, cherche par tous les moyens un emploi dans *Les Temps modernes* (1936), et se retrouve même à la tête d'une manifestation révolutionnaire... à son corps défendant!

La comédie sophistiquée met elle aussi en scène la grande pauvreté et l'inégale répartition des richesses notamment dans *Mon homme Godfrey* de Gregory La Cava (1936), mettant en scène le choc des cultures entre la classe aisée et un sans-abri. Même la comédie musicale, genre de l'insouciance par excellence, va connaître une voie sociale. *Chercheuses d'or* de Mervyn LeRoy (1933) raconte les coulisses d'un grandiose spectacle de Broadway menacé par le manque d'argent. Le film s'attarde sur les conditions de vie difficiles des danseuses, entassées dans une mansarde, avant de se clore par une représentation grandiose car, comme l'on sait, «*the show must go on*».



1



2



3



4



5



6



7a



7b



7c

Séquence

Le sophistiqué et le trivial

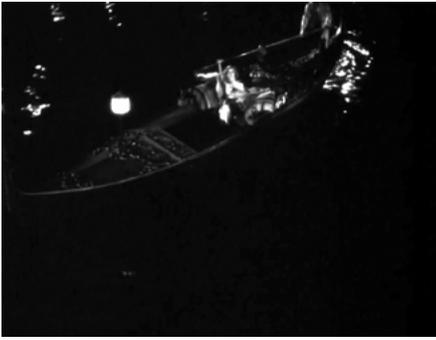
Dès la séquence inaugurale, se mettent en place les oppositions de rythme et de ton chères à Lubitsch.

● Une romance édénique

Avec l'exposition de *Haute Pègre* [00:01:46 – 00:05:42], Lubitsch démontre à quel point il a intégré les règles du théâtre. Le balcon d'une suite d'un luxueux hôtel du Grand Canal à Venise lui sert de plateau sur lequel vont se mettre en place les enjeux de la romance naissante entre les deux imposteurs de haut vol Gaston Monescu et Lily Vautier. Le spectateur entre dans Venise par des coulisses bien moins scintillantes que celles du faste de l'hôtel. La chanson du générique met en place les ingrédients de la romance idyllique: parfum, coussins de soie, soupirs, silence et autres artifices de la séduction sont évoqués sur le dessin d'un somptueux lit à baldaquins flottant dans les nues [1]. Mais ce n'est que pour mieux insinuer l'idée que cet état paradisiaque ne peut être que passager, menacé déjà d'être assombrés par quelques nuages.

Le contrepied est brutal, qui nous fait passer de cette évocation éthérée à l'enlèvement des ordures ménagères

par un éboueur gondolier qui entonne un *O sole mio* à moitié faux [2]. L'attaque du film se fait par la fosse du spectacle, au sens propre: en dévoilant le ramassage des poubelles — fut-il effectué en gondole — Lubitsch livre à son spectateur la boue de la réalité avant d'évoquer l'éther des sentiments. Utilisation du bateau symbole de la balade amoureuse pour transporter les débris et détournement de la *canzone* typique du romantisme de la situation: Lubitsch fait surgir le trivial dans le premier plan après avoir promis au générique une histoire d'amour hors du monde. Le regard ironique du réalisateur est le seul à vouloir voir cette réalité moins séduisante. Dans la pénombre, une silhouette s'échappe d'une magnifique suite en sautant par la fenêtre [3]. On ne perçoit que son ombre [4], qui retire des postiches de son visage. Cette silhouette aurait-elle été dérangée par les stridents coups de sonnette de convives italiennes qui s'énervent de rester à la porte [5]? À l'intérieur, un homme a manifestement été agressé. Il est vu, dans l'encadrement de la fenêtre, ayant du mal à se relever [6] tandis qu'une musique dramatise sa rechute. Une chanson chantée faux, des coups de sonnette dans la nuit, des dialogues stridents en italien (volontairement non traduits): l'écho de l'agression se retrouve aussi dans la bande sonore, qui brutalise quelque peu l'oreille du spectateur dans cette mise en place. De la fenêtre [7a], démarre alors un majestueux mouvement de caméra qui longe latéralement les façades vénitiennes.



8



9



10



11



12



13

● Séduction et cinéma : l'art de la mise en scène

Voilà que le film trouve enfin son harmonie avec ce majestueux travelling latéral [7b], soutenu par une mélodie à la harpe et qui se conclut sur le balcon de la suite du baron Monescu. Le regard sur le Grand Canal, le smoking impeccable, la cigarette négligemment tenue à la main [7c], il attend son rendez-vous galant, Lily Vautier. Avec le valet de chambre, il met au point les détails qui permettront à cette rencontre d'atteindre la perfection. «*Les débuts sont difficiles*» : cette vérité que concède Monescu au valet de chambre qui vient prendre la commande de son dîner galant vaut évidemment comme un aparté du réalisateur à son spectateur. Comment ouvrir un film ? En planifiant les détails concrets qui permettront à la soirée d'être inoubliable, Gaston Monescu convoque dans le dialogue un carnaval (Venise oblige) de figures romantiques mythiques : Casanova, Roméo, Juliette, Cléopâtre. L'amour est un jeu de masques, et il s'agit pour lui de porter, le temps d'un rendez-vous, celui d'un amour courtois et absolu. Tout ce lexique du dialogue amoureux est porté par l'élégance des répliques ciselées et d'ordres admonestés d'une voix susurrée.

● Éloge de l'artifice

Le spectateur (surtout celui d'aujourd'hui) peut percevoir qu'il ne s'agit que de façades reconstituées en studio et de toiles peintes. Mais le miroitement réel de l'eau suffit à convoquer la magie du canal dans ce qui n'est qu'une reconstruction. C'est ainsi que Lily soigne son apparition : dans la pénombre, la gondole qui la transporte laisse transparaître son élégante robe blanche, seule sa silhouette lascive allongée dans l'embarcation est éclairée dans la pénombre du canal [8]. Après un signe discret de Monescu [9], elle aussi joue le stéréotype de la séduction et met en scène son corps comme un objet de convoitise, en présentant son meilleur profil [10].

«*Cela doit être un dîner fabuleux. Nous ne le mangeons peut-être pas, mais il doit être fabuleux tout de même*» : Monescu (s'adressant au valet) et Lubitsch affirment d'une seule voix que nous entrons dans le règne de l'apparence. En bon metteur en scène, Monescu pousse la précision

jusqu'aux indications scénographiques : «*Vous voyez cette lune ? Je veux la voir se refléter dans mon champagne*» [11]. Les règles du jeu de l'amour seraient donc sensiblement les mêmes que celles du cinéma ? «*Et quant à vous, je ne veux plus vous voir du tout*», ajoute-t-il. Comme Lubitsch a plongé l'éboueur dans le hors-champ après un unique plan, Monescu prend congé de la petite main qui dresse la table au moment où débute le spectacle. Les techniciens doivent disparaître du plateau pour que commence enfin le film.

Du trivial ou du céleste, quel motif importe le plus à Lubitsch ? Les deux bien sûr, et plus encore, la tension entre les deux, les allers-retours entre la volonté de se montrer sous son meilleur jour (fut-il une imposture) pour séduire, et les moyens les plus bas (l'extorsion, le mensonge) pour y parvenir. La feuille d'arbre accrochée à la veste impeccable de Monescu [12] vient raccorder les deux versants du film en un même personnage : l'ombre qui sautait dans les buissons après son méfait dans la chambre d'hôtel était bien celle de cet honnête homme qui s'apprête à recevoir dans les règles une femme qui paraît appartenir à la plus haute société. Derrière la séduction amoureuse, le motif de l'asservissement initié par la relation entre Monescu et le valet de chambre [13] va lui aussi s'avérer essentiel dans l'architecture du récit de *Haute Pègre*. Le travail sur les contrastes de l'image, costume très noir, chemise et pochette éclatantes de blancheur, dénonce dans cette scène de pénombre le monde de contrastes dans lequel l'intrigue va se dérouler : entre le blanc et le noir, c'est le bien et le mal qui se joue.

Mais une servitude plus cruelle, sociale, se joue aussi entre des personnages situés aux extrémités de l'échelle sociale. «*Je veux que... hum...*» Monescu ne termine pas la formulation de cette demande au valet, qui pourtant, acquiesce et prend des notes comme il l'a fait pour les précédentes doléances, d'un air complice. Toute la violence des rapports de classe peut se lire dans l'absurdité de cet échange : les riches demandent l'impossible et leurs valets se sentent tenus d'y accéder. Pas de classes moyennes dans *Haute Pègre*, mais des puissants et des soumis dont les positions racontent, en sous-texte de l'évanescence des sentiments amoureux, la violence et l'arbitraire des rapports sociaux.

Son

Inventivité du cinéma sonore

VIDÉO
EN
LIGNE

Tourné au début du cinéma sonore, *Haute Pègre* fait crépiter les oreilles.

Si le cinéma est devenu parlant en 1927, c'est avant tout pour devenir chantant. Premier «talkie», comme on les appelait alors, *Le Chanteur de jazz* d'Alan Crosland est *in fine* un film muet entrecoupé de scènes de chant. Lubitsch lui-même, réalisateur de grandes fresques muettes en Allemagne, s'installe à Hollywood en 1923 pour y devenir un metteur en scène de comédies musicales. *Monte Carlo* (1930), *La Veuve joyeuse* (1932) et *Une heure près de toi* (1934) sont des comédies chantées dans lesquelles Maurice Chevalier, star d'immense renommée, s'exprime en chantant avec son accent français. En délaissant ce genre pour celui de la comédie sophistiquée, Lubitsch parvient à en conserver toute la musicalité.

● Grande musique et ritournelles

La place de la musique est centrale dans *Haute Pègre*, qui commence en chanson. Celle du générique, en premier lieu, fait figure d'ébauche du récit. Elle donne d'emblée sa tonalité romantique à l'intrigue : *O sole mio*, entonné par un gondolier, a d'abord pour fonction de planter le décor de Venise, puis servira à de nombreuses reprises pour évoquer le souvenir de ce prologue. Plus tard, c'est par une chanson publicitaire enregistrée pour la radio qu'est prononcé pour la première fois le nom de Madame Colet. La musique joue dans ces exemples le rôle d'accélérateur du récit : en divertissant le spectateur, elle lui donne à comprendre rapidement et plus élégamment que par des dialogues les informations essentielles.

À ces manifestations populaires de la chansonnette, Lubitsch confronte la musique savante. Une représentation à l'opéra est en effet l'occasion de la rencontre entre la bonne société — Madame Colet y a sa loge, où elle reçoit ses deux prétendants éconduits — et le couple de voleurs Lily et Gaston, qui y cherchent leurs prochaines victimes. Lubitsch utilise l'art du contrepoint pour confronter la grandeur du drame amoureux du livret et l'intrigue beaucoup plus triviale qui occupe les protagonistes du film : Madame Colet a perdu son sac à main et ses deux prétendants se livrent à une guéguerre fratricide.

« Même sans connaissances techniques, Lubitsch se faisait comprendre des musiciens, et la musique devenait une partie de lui et du film »

Jeanette MacDonald, cantatrice et actrice



● Expression des sentiments

La musique sert aussi, chez Lubitsch, à l'expression des sentiments : en préparant sa valise pour s'enfuir avec Gaston et quitter enfin la villa de Madame Colet qu'elle perçoit comme une potentielle rivale amoureuse, Lily chantonne avec vivacité. Lorsqu'elle téléphone à Gaston, la réponse que lui fait Jacques, le valet, fait germer une préoccupation dans son esprit : apprendre qu'il est injoignable, à l'instar de Madame Colet, lui laisse imaginer que tous deux sont occupés ensemble à la même chose. Le rythme entraînant de sa ritournelle se ralentit et se teinte de doutes. Un silence s'installe dans sa chanson, elle stoppe ses gestes. Puis les reprend, chassant cette mauvaise pensée.

● Musicalité des mots

L'action de *Haute Pègre* se déroule à Venise puis à Paris dans une société de voyageurs polyglottes. Lubitsch, qui dirige désormais dans un anglais qui n'est pas sa langue natale, prend plaisir à faire sonner un grand nombre d'idiomes étrangers : la mélodie de l'italien des téléphonistes et des jeunes femmes qui ont rendez-vous dans la chambre de Filiba ou l'intonation exagérément accentuée des inspecteurs qui enquêtent sur son vol, le romantisme des mots français dont Monescu ponctue ses dialogues, l'espagnol ou l'allemand utilisés par les voleurs pour quitter Paris au plus vite. En plus du pur plaisir de la musicalité des langues, Lubitsch confère à chacune un timbre particulier. Lorsqu'un jeune trotskyste profite de la récompense promise par Madame Colet à qui il rendra son sac égaré, il vient lui donner une leçon de lutte des classes, le tout en russe. Même si l'héritière ne comprend pas le sens des mots proférés, leur intonation et leur débit la

font grimacer de peur. «*Phoey*», au cri répété duquel il prend congé, résonne comme une menace bien plus effrayante que ce que pourrait porter le mot lui-même. De même, «*tonsils*», qui revient régulièrement dans le film, bien plus pour le comique de sa sonorité que pour la réalité anatomique (les amygdales) qu'il évoque. Le mot, à lui seul, répété par Filiba puis italianisé par les enquêteurs vénitiens qui se chargent de son affaire de vol, suffit à le tourner en ridicule. Asséné par le Major à Filiba de retour à Paris, le mot devient une insulte qui tourne en ridicule la naïveté dont il a fait preuve lors de sa mésaventure. Valant pour leur sonorité ou leur rythmique autant que pour leur sens, les mots deviennent des objets que l'on s'envoie à la figure, ou des onomatopées et autres borborygmes qui échappent au corps, comme le grognement que pousse le valet devant les revirements incessants de sa patronne qui hésite à sortir dîner.

● Cacophonie des sons

Lubitsch est maître dans l'art du dosage des différents types de sons et élabore une symphonie à partir de ceux-ci. Ainsi, *Haute Pègre* s'ouvre sur une cacophonie de cris et coups de sonnettes confus qui viendra donner à la suavité de la voix de Monescu une onctuosité particulière. Les pendules qui sonnent, les téléphones qui troublent les conversations intimes ou encore le fauteuil qui tombe en plein milieu d'un air d'opéra sont autant d'irruption du trivial dans l'intrigue amoureuse, autant de «troubles au paradis», comme le concluait le générique d'ouverture.

Chantons sous la pluie de Stanley Donen et Gene Kelly, 1952 © MCM



● Le passage au parlant

Dans *Chantons sous la pluie*, Stanley Donen et Gene Kelly ont merveilleusement raconté en 1952 les grandes difficultés rencontrées au moment du passage du cinéma muet au parlant. Véritable révolution qui touche l'industrie à partir de 1927 avec la sortie du *Chanteur de jazz* d'Alan Crosland, cette innovation technique devient très rapidement une exigence des studios, alors que les procédés de sonorisation rencontrent encore de profonds problèmes. Les premières productions sonores se heurtent à des micros peu performants, à des acteurs et des réalisateurs paniqués par cette donnée nouvelle qu'ils maîtrisent mal. Nombre de films de la fin des années 1920 se limitent à des pièces de théâtre filmées jouées par des acteurs statiques devant des caméras fixes. Charles Chaplin lui-même refuse jusqu'en 1936, pour des raisons esthétiques (le cinéma est pour lui art de l'image avant tout) et technique (les micros sont trop peu performants à son goût), à faire parler ses personnages. A vrai dire, il ne les fait pas tout à fait parler puisque dans *Les Temps Modernes*, Charlot chante «Titine» en mélangeant plusieurs langues.

Pourtant, dès 1930, des cinéastes débordent d'inventivité pour exploiter cette possibilité de faire entendre pour la première fois des sons aux spectateurs. Dans *Billy the Kid*, King Vidor tourne un western en décors naturels et donne pour la première fois à entendre le bruit des charrettes, des chevaux et des coups de feu dans ce genre qui a fait la gloire du muet. *Little Women* de George Cukor (1933) réunit des grandes actrices qui interprètent les quatre filles du docteur March dans un concert de piailllements suraigus. Dans la première séquence d'*Aimez moi ce soir* (1932), Rouben Mamoulian mêle la mélodie des bruits d'un Paris qui se réveille à une chanson d'amour qui passe d'un personnage à un autre pour en faire une symphonie amoureuse. En France, Jean Renoir prend, avec *On purge Bébé* (1931), adapté d'une pièce de Feydeau, un plaisir absolument régressif à faire entendre une tonitruante chasse d'eau dans son premier film parlant. Tous ces extraits comme ceux de *Chantons sous la pluie*, film extrêmement bien documenté, pédagogique et drôle, permettent d'évoquer cette révolution technique et montrent aussi à quel point, en 1932, Lubitsch, génie du cinéma muet, excelle à faire de *Haute Pègre* une partition de bruits, de dialogues et de mélodies d'une totale perfection.



Masculin / féminin

Anti-héros et héroïnes émancipées

Tout autant qu'une comédie policière, *Haute Pègre* est une comédie de mœurs, toujours pertinente aujourd'hui.

● La transaction des sentiments

Les ridicules et les escrocs : c'est ainsi que pourrait se faire la répartition des rôles masculins de *Haute Pègre*. D'un côté, nos Dupond et Dupont éconduits ; de l'autre, Giron et Gaston qui conquièrent la confiance de Mariette Colet alors qu'ils n'ont tous deux comme objectif que de la spolier. Cette vision binaire des rapports hommes/femmes traduit le motif principal qui parcourt tout le film : le désir amoureux consiste à voler l'autre, à le déposséder. C'est bien ainsi qu'il faut comprendre le dernier échange entre Mariette et Gaston : elle acquiesce d'un mouvement de la tête, résignée, quand il lui demande « *Vous savez ce que vous perdez ?* ». Il sort alors de sa poche un long collier de perles qu'il a dérobé pour l'offrir à Lily. Même quand il fait livrer à Mariette cinq douzaines de roses rouges pour lui dire adieu, il les lui fait régler. Les valeurs des personnages et les valeurs des biens sont sans cesse mises en parallèle par le récit. Cette idée des sentiments comme une transaction étonne par sa modernité. D'une part, les femmes ne sont absolument pas soumises aux hommes, bien au contraire. Elles font toutes deux preuve d'une sincérité totale de sentiments. Même dans son désamour, Mariette est honnête : « *Ne vous plaignez pas Major, vous n'êtes pas le seul que je n'aime pas. Je n'aime pas*

François non plus », lui dit-elle avec une pointe de cruauté. Mais ces deux personnages féminins affichent une indépendance tout à fait moderne. On trouve dans toute la filmographie de Lubitsch ce goût de filmer des héroïnes complexes qui doivent faire leur place dans un monde plutôt conçu par et pour les hommes (Cluny Brown la femme plombier en tête dans *La Folle Ingénue*, avant-dernier long métrage de Lubitsch en 1946). Lubitsch n'est pas le seul dans le cinéma hollywoodien à dépeindre des hommes et des femmes sur un pied d'égalité, de fraternité et avec beaucoup de dérision. On retrouve chez Howard Hawks des rapports de couple aussi tendres qu'orageux d'une grande complexité, comme dans *L'Impossible Monsieur bébé* (1938) où Katharine Hepburn s'entiche de Cary Grant pourtant obnubilé par des os de dinosaures.

● De l'accessoire à l'essentiel

Deux femmes, un sac à main : ainsi pourrait se résumer l'intrigue de *Haute Pègre*. Le précieux objet qu'achète Madame Colet sera convoité par Gaston qui le dérobe, puis nous découvrons dans le dernier plan du film que Lily s'en est emparé à son tour. Comme un talisman, le sac dépasse sa valeur marchande pour devenir objet de circulation du désir et de fortune, dans les deux sens du terme — richesse, mais aussi chance. Comme il est courant chez Lubitsch, l'accessoire devient à la fois témoin et symbole.

● Indépendance féminine

Même si les deux femmes sont de grandes séductrices, le dénouement les voit s'affranchir chacune à leur tour de l'emprise de Gaston. Délaissées l'une après l'autre, elles affrontent ce revers, refusant le rôle d'amoureuse explorée.

Quand Lily comprend que Gaston retarde leur fuite pour consommer sa liaison avec Madame Colet, elle garde son objectif en tête, vole les 100 000 francs et s'apprête à s'enfuir seule. Mariette, elle, admet sa défaite, et laisse Gaston partir avec son collier de perles. Chez Lubitsch, les héroïnes sont libres de leurs mouvements, souvent indépendantes financièrement, assument et formulent leurs désirs. On pense notamment à Gilda (Miriam Hopkins) dans *Sérénade à trois* (1933) ou à Cluny Brown (Jennifer Jones) dans *La Folle Ingénue* (1946). La dépendance à l'amour et à la protection financière des hommes se pose, mais justement pour être remise en question. Lily est folle d'amour pour Gaston, mais sait subvenir à ses propres besoins et préfère reprendre son indépendance plutôt qu'être trahie. De son côté, Mariette Colet paraît libre des hommes parce que belle et riche, mais par désintérêt pour ses affaires, elle se laisse bernier par ses deux hommes de confiance, Giron et Gaston. Elle aussi assume son indépendance affective quand elle apprend que Gaston l'a trahie. Les femmes, chez Lubitsch, aspirent à l'amour, au confort matériel et affectif de la protection d'un mari, mais elles savent parfaitement s'en libérer si l'accord n'est plus équitable. Surtout, Lubitsch a le goût de jouer du décalage des actrices stars pour donner à leur personnage une dimension supplémentaire. Ainsi, *Ninotchka* (1939) est le plus célèbre contre-emploi de Greta Garbo. Lubitsch retire à l'actrice mythique son aura de grande tragédienne pour en faire un personnage à l'autoritarisme ridicule qui devient une midinette touchante en découvrant l'amour. Comme il est tout à fait surprenant dans *Ange* (1937) de découvrir Marlene Dietrich, habituée aux rôles de vamp irrésistible, en femme au foyer qui meurt d'ennui.

● Madame Colet : de patronne à rivale

Lily et Madame Colet partagent deux scènes. Dans la première [00:39:51–00:43:02], Lily alias Mademoiselle Vautier joue son rôle de secrétaire modèle avec qui la vie s'est montrée difficile. L'industrielle, elle, cherche à maîtriser son employée en augmentant son salaire pour l'éloigner le plus possible de la maison, et donc laisser le champ libre à son idylle avec Gaston. La fausseté de leur éclat de rire montre qu'elles ne sont pas dupes l'une de l'autre, mais se plient aux conventions de leur rang social. Tout a changé dans la confrontation finale [01:16:52–01:18:17]. Lily se tient là où elle ne devrait pas : debout dans la chambre de Mariette, elle affirme ce qu'elle est : une voleuse et la maîtresse de Gaston. Devenues rivales amoureuses, elles ne sont plus soumises aux convenances de leur rang. L'argent circule de l'une à l'autre selon le bon vouloir de Lily qui jette sur le lit les billets qu'elle a subtilisés dans le coffre fort, puis les reprend avant de partir. Mais la valeur des biens matériels est soudain assujettie à celle des sentiments : qu'importe d'avoir de l'argent si l'on perd l'homme qu'on aime. La valeur de Monescu change donc au fil du récit dans le regard des femmes : sortant furibonde de son entretien avec sa patronne, Lily explose devant Gaston : « Elle te veut toi, et elle est prête à payer 50 francs pour t'avoir. » Les deux femmes nous avaient été présentées comme des bijoux, évoluant, lascives, dans des robes pailletées formant comme un écrin pour leur corps. La caméra, et donc le regard de Gaston, éprouvaient la même attirance pour le sac, scintillant dans la pénombre de l'opéra. Mais le film opère un revirement dans sa dernière séquence. Un dernier faux semblant nous est dévoilé. Gaston, qui semblait mener la danse de la circulation du désir depuis le début se trouve relégué lui-même au rang d'objet que les femmes se disputent. C'est finalement lui qui était convoité et qui se voit disputé par les femmes, et non l'inverse. Il passe de l'une à l'autre, tel le sac à main serti de diamants.

Le tout dernier dialogue entre Mariette et Monescu, avant son départ forcé, est ainsi un sommet d'ambiguïté. Dans un moment suspendu, que les deux amants savent éphémère mais cherchent à faire durer le plus possible, ils rivalisent

d'adjectifs pour qualifier le tour qu'aurait pu prendre leur relation. « *Cela aurait pu être merveilleux* », entame Monescu, avant que Mariette renchérisse « *divin* » et que Monescu reprenne « *exquis* ». Par la magie du verbe, les deux amants décrivent à la fois la magie de ce moment et l'impossibilité même de leur histoire. L'équilibre de Lubitsch se tient sur un fil entre le pur romantisme et un gouffre d'amertume. Il ne lui faut que quelques mots pour réussir une scène à la fois drôle et poignante, et plus que cela faire œuvre de grand moraliste, à la fois lucide et idéaliste sur les possibilités de l'amour et les obstacles (sociaux, psychologiques, moraux) qui l'entravent.



● Noms et identités

« Oh, chéri, qui es-tu ? », demande Lily à Gaston lorsqu'elle comprend qu'il est un extraordinaire escroc. À la révélation du nom de son partenaire, elle l'embrasse, sortant du jeu de dupe qu'elle menait depuis le début de la soirée. L'aveu de leur désir l'un pour l'autre passe par le dévoilement de leurs réels patronymes. Le nom, dans *Haute Pègre*, est primordial dans les relations entre les personnages : il est comme un habit ou un déguisement qu'ils portent pour être fidèles à leur rang ou se faire passer pour ce qu'ils ne sont pas. Le Major se fait appeler par un titre militaire qui ne semble correspondre à rien dans la vie qu'il mène. Lily se fait passer pour une comtesse. Si Gaston et Lily peuvent changer de noms au gré des rôles qu'ils endossent, c'est qu'ils n'ont pas de place réelle dans cette société qui en assigne une définitive. Les valets se font appeler par leur prénom, les employés par leur nom de famille. Lily devient Mademoiselle Vautier lorsqu'elle travaille comme secrétaire. Gaston se fait passer pour un médecin auprès de Filiba et le Major le prend spontanément pour tel lorsqu'il le rencontre pour la première fois. Dans cette ronde de noms qui masquent une personne derrière un emploi, la façon dont on désigne l'autre exprime ce que l'on ressent pour lui. Madame Colet, dont tout le monde connaît le nom, devient Mariette pour Le Val lorsque leur relation devient intime. Giron est plus irrité par le fait que Monescu ose briser les conventions en l'appelant par son prénom que lorsque ce dernier le traite de voleur. Quand Lily veut exprimer le mépris qu'elle éprouve pour la soumission de Gaston envers sa patronne, elle le nomme Monsieur Colet. Dans le dernier plan, Lily s'exclame : « *Gaston* », avant de tomber dans ses bras, comme si elle avait enfin retrouvé l'identité et la personnalité de celui qu'elle aime.

Comique

Comment rit-on chez Lubitsch ?



Certes, on peut analyser Lubitsch, mais c'est avant tout très drôle !

«Le film où Garbo rit» («Garbo laughs» en VO) : tel était le slogan de promotion de *Ninotchka* (1939), qui voyait la Divine sortir de ses rôles sérieux pour s'illustrer dans une comédie politique jusqu'au climax de son éclat de rire irrésistible. Si les personnages rient dans *Haute Pègre*, c'est surtout pour masquer leur véritable émotion. Agacée par le rapport de force qui se joue entre elle et sa patronne qui l'a convoquée pendant son petit déjeuner au lit, Lily comprend que Madame Colet méprise sa fonction mais surtout qu'elle convoite son fiancé. Au lieu de réagir face à sa rivale par de la colère ou de la tristesse, son rire exacerbé dévoile au spectateur ce qu'elle ressent tout en maintenant auprès de Mariette le jeu des apparences sociales.

● Rire du ridicule des personnages

Mais de quoi rions-nous, nous public de Lubitsch, qui continuons à voir ses films, dont les premiers ont été réalisés il y a déjà un siècle ? On peut considérer que dans *Haute Pègre*, trois niveaux de rire cohabitent.

Les scènes pleinement comiques sont celles où apparaissent le Major et Filiba. Naïfs, puérils, colériques, leurs personnages prennent en charge un rire au premier degré, qui s'appuie sur leurs petites gens, leurs gesticulations ridicules, dans la filiation de la Commedia dell'arte ou du théâtre de Molière. Outre ce comique de répétition qui file leur rivalité, leurs rôles endossent la part burlesque du film. Le récit que fait Filiba de son vol dans sa suite est tourné

● Prolongements contemporains

Que reste-t-il dans le cinéma contemporain des thèmes chers à Lubitsch ? Avec *L'Esquive*, en 2004, Abdellatif Kechiche met en scène un marivaudage contemporain. Krimo, un collégien, y aime Lydia, une fille de sa classe. Il obtient un rôle dans la pièce *Le Jeu de l'amour et du hasard*, pour passer du temps près d'elle et tenter de la séduire. Le film ne cherche pas le comique de situation, mais travaille davantage la confrontation entre une langue littéraire et une langue quotidienne.

Lubitsch aime, dans *Haute Pègre*, à mêler la comédie avec d'autres genres, lorgnant vers le suspense du film de casse. Quentin Tarantino se souvient de ce métissage dans *Inglourious Basterds*, film d'espionnage dans lequel les chasseurs de nazis américains s'infiltrèrent dans une cérémonie pour y assassiner Hitler. Ils s'y font passer pour des Italiens : le jeu sur les accents et la musicalité des différentes langues, le ridicule de Brad Pitt qui parle un italien inventé, rappellent à la fois la scène de Venise dans *Haute Pègre* et la façon dont *To Be or Not to Be* cherche le rire dans la situation historique dramatique de l'avènement d'Hitler.

Enfin, les comédies de Pierre Salvadori se réfèrent explicitement à Lubitsch pour son ingéniosité à inventer des situations comiques. *Hors de prix* (2006), mettant en scène un duo de joyeux imposteurs (Audrey Tautou et Gad Elmaleh) dans les palaces de la Côte d'Azur, est ainsi une variation contemporaine sur l'univers de *Haute Pègre* [cf. Vidéo en ligne].

en dérision par la réalisation qui use du plan séquence [00:09:45 – 00:12:00] pour passer de son récit, en anglais, fait à un enquêteur italien, à la traduction emphatique qu'en fait ce dernier à un groupe de compatriotes qui réagissent avec force cris. Leurs attitudes à tous deux sont risibles, leur façon d'être du grand monde mais de n'en avoir pourtant pas l'élégance. Comme lorsque le Major s'affaire tant à retrouver le sac en diamants subtilisé qu'il ne se rend pas compte qu'il commet l'indélicatesse suprême : entrer dans les toilettes des dames. Le comique naît de la précision de sa trajectoire et de son attitude (tête baissée, l'air préoccupé, suivant Mariette à la trace), puis de sa sortie, surpris, honteux et outré à la fois d'être pris pour le pervers qu'il n'est pas dans une mimique et une attitude grotesques. D'autres personnages secondaires, comme le trotskyste ou Jacques le valet, apportent le rire, notamment en rendant frontale une confrontation de classe qui ne peut pas se formuler entre la bonne société et le couple de voleurs.

● L'éblouissement comique

Le comique naît également des attitudes des personnages élégants du film, mais il s'insinue plus subtilement. Si Lily ou Gaston nous font rire, c'est par leur habileté à trouver le bon mot, la répartie cinglante, le double sens plein de sous-entendus, les figures de style brillantes. Quand Gaston demande à Lily ce que voulait Madame Colet, celle-ci lui répond : «Elle te veut toi, et elle est prête à payer 50 francs pour cela» [00:43:10], raccourcissant par cette formule brutale tous les faux semblants qui s'étaient échangés dans leur conversation. La finesse d'esprit des deux voleurs fait naître chez le spectateur un sourire complice, bien différemment de la moquerie provoquée par le duo comique des prétendants malheureux. Le comique de la scène où Gaston et Lily dévoilent l'un à l'autre qu'ils se savent escrocs suscite la même admiration amusée du spectateur : non seulement admiration pour leur habileté à avoir réciproquement subtilisé les biens d'un pickpocket, mais aussi pour la construction de la séquence qui procède par répétition et accumulation de gags et de révélations de plus en plus invraisemblables, jusqu'à ce que Lily annonce à Gaston qu'elle a pris la liberté de remettre à l'heure la montre qu'elle lui a fauchée. Lubitsch aime partir d'une situation réelle et procéder à une escalade de propositions qui amènent la situation à une forme d'absurde.

● Plaisir de la maîtrise de la mise en scène

Car c'est là que réside le troisième degré de comique chez Lubitsch : le rire qui naît de l'inventivité de la mise en scène, du jeu qui s'établit entre ce que les éléments du film suggèrent et ce que le spectateur en perçoit. Ainsi, la pancarte «Ne pas déranger» qui suggère la nuit d'amour de Lily et Monescu, la mélodie d'*O sole mio* qui revient six fois dans le récit, chaque fois avec une variation de sens [cf. Vidéo en ligne] pour ridiculiser Filiba, l'ellipse sur les horloges pendant le rendez-vous galant de Gaston et Mariette... Comme le disait François Truffaut : «Pas de Lubitsch sans public mais, attention, le public n'est pas en plus, il est avec, il fait partie du film.» Il y a toujours chez Lubitsch une forme de complicité avec le spectateur qui laisse ce dernier placer lui-même la cerise sur le gâteau qu'est le gag. Sans l'intelligence du spectateur, le comique, chez Lubitsch, n'est rien.

1 «Lubitsch était un prince», op. cit.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Haute Pègre,
DVD, Universal, 2014.

Autres films d'Ernst Lubitsch

Coffret Ernst Lubitsch,
8 films américains,
Bac Films, 2014.

Coffret Ernst Lubitsch,
5 films muets allemands,
MK2, 2008.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Bernard Eisenschitz et Jean Narboni, *Ernst Lubitsch*, « Petite bibliothèque », Cahiers du cinéma, 2006.
- Natacha Thiéry, *Lubitsch, les voix du désir : les comédies américaines, 1932-1946*, Éditions du Céfal, 2000.
- Samson Raphaelson, *Amitié, la dernière retouche d'Ernst Lubitsch*, Allia, 2006.
- Jean-Pierre Berthomé, *Le décor au cinéma*, Cahiers du cinéma, 2003.

Revue

- *Cahiers du cinéma* n°198, février 1968, numéro spécial sur Ernst Lubitsch.

SITES INTERNET

Conférences

Présentation de *Haute Pègre*
par Jean Douchet au cinéma
Le Méliès de Montreuil,
le 26 mars 2018 :

↳ [youtube.com/
watch?v=50PIEaG59b8](https://www.youtube.com/watch?v=50PIEaG59b8)

« Un cinéaste au paradis
ou Lubitsch à Hollywood »,
conférence de
Pierre Berthomieu à la
Cinémathèque française,
le 20 septembre 2010 :

↳ [cinematheque.fr/video/126.
html](https://www.cinematheque.fr/video/126.html)

« Tout est plaisir »,
conférence de Jean Douchet
à la Cinémathèque française,
le 6 septembre 2010 :

↳ [canal-u.tv/video/
cinematheque_francaise/
tout_est_plaisir_conference_
de_jean_douchet.6061](https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/tout_est_plaisir_conference_de_jean_douchet.6061)

« Amitié, la dernière retouche
d'Ernst Lubitsch », lecture du
texte de Samson Raphaelson
par Jacques Bonnaffé,
le 4 septembre 2010 :

↳ [canal-u.tv/video/
cinematheque_francaise/
amitie_la_derniere_
retouche_d_ernst_lubitsch_
lecture_de_jacques_
bonnaffe.6064](https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/amitie_la_derniere_retouche_d_ernst_lubitsch_lecture_de_jacques_bonnaffe.6064)

Émissions de radio

« Ernst Lubitsch, une vie,
une œuvre », France Culture,
émission du 12 mai 2012 avec
N.T. Binh, Marc Cerisuelo
et Christian Viviani :

↳ [franceculture.fr/emissions/
une-vie-une-oeuvre/ernst-
lubitsch-1892-1947](https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/ernst-lubitsch-1892-1947)

« Plan large », France Culture,
émission du 23 juin 2018,
« Dans le cinéma
d'Ernst Lubitsch, les mots
ont une dimension tactile »,
avec Natacha Thiéry et
Charlotte Garson :

↳ [franceculture.fr/emissions/
plan-large/dans-le-cinema-
ernst-lubitsch-les-mots-
ont-une-dimension-tactile](https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/dans-le-cinema-ernst-lubitsch-les-mots-ont-une-dimension-tactile)

Transmettre le cinéma

Des extraits de films,
des vidéos pédagogiques,
des entretiens avec
des réalisateurs et des
professionnels du cinéma.

↳ [transmettrelecinema.com](https://www.transmettrelecinema.com)



- O Sole Mio
- Pierre Salvadori :
la danse de la mise
en scène

CNC

Tous les dossiers du
programme Collège au
cinéma sur le site du Centre
national du cinéma et de
l'image animée.

↳ [cnc.fr/professionnels/
enseignants/college-au-
cinema/dossiers-maitre](https://www.cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre)

PASSE-PASSE ET SENTIMENTS

À Venise, Gaston Monescu dérobe un richissime Français puis tombe follement amoureux d'une pickpocket, Lily. Un an plus tard, à Paris, les deux amants essaient d'escroquer une riche veuve, Madame Colet, qui est à la tête d'un empire industriel de parfumerie. Celle-ci fait de l'escroc son homme de confiance et tente de le séduire. Dans ce ménage à trois, les jeux de l'amour et du hasard sont compliqués par les différences sociales entre les personnages. Ernst Lubitsch fait de la séduction un commerce où la valeur des biens qui s'échangent ne cesse de varier. Tourné par Lubitsch au début de sa période parlante, *Haute Pègre* dévoile la maîtrise du cinéaste allemand installé à Hollywood pour dépeindre le comique de la cruauté des variations amoureuses. Le raffinement des personnages, des décors et de la mise en scène font toute la « touche » du cinéaste qui, venu du théâtre, maîtrise à la perfection la finesse de la grandeur et du ridicule des sentiments.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA