



HAL
open science

Lubitsch, un cinéaste féministe ?

Sofia Bendia

► **To cite this version:**

| Sofia Bendia. Lubitsch, un cinéaste féministe ?. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01438792

HAL Id: dumas-01438792

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438792v1>

Submitted on 18 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UFR04 - Arts plastiques & sciences de l'art

Lubitsch, un cinéaste féministe ?



*Master 2 - Cinéma et audiovisuel
parcours Esthétique, Analyse, Création*

Sofia BENDIA

Direction : José MOURE

Année 2015 - 2016

Résumé

La problématique du présent mémoire est de dégager le potentiel féminisme des films hollywoodiens d'Ernst Lubitsch. Pour cela, son oeuvre est confrontée aux concepts fondamentaux de la théorie féministe du film.

Dans un premier temps, est abordée la question de la représentation de la femme dans le cinéma hollywoodien. Si certains détails présents dans l'inconscient des films de Lubitsch participent à la construction du mythe de la « Femme » véhiculé par la société patriarcale, le cinéaste propose une vision nuancée de ses personnages féminins. Ses héroïnes participent ainsi à la remise en question de la notion de genre telle qu'elle est considérée actuellement. Lubitsch dépasse la différence sexuelle en faveur d'une égalité entre les êtres.

Cette volonté de parité prend la forme d'une esthétique chez le cinéaste. Ainsi Lubitsch ne met pas le personnage féminin en scène comme un objet de désir, mais bien comme un sujet du désir qui partage équitablement le champ avec le personnage masculin. Le refus du champ contrechamp, l'utilisation de l'ellipse ou du hors-champ sont autant de figures qui forgent le style à tendance féministe de Lubitsch.

Mais ce qui chez Lubitsch est résolument féministe est la libre expression du désir féminin. Un désir qui se manifeste visuellement par la réappropriation du regard au sein de la diégèse par les héroïnes, et qui s'étend jusqu'à l'espace sonore des films occupé par une parole émancipée et maîtrisée. Les récits de Lubitsch sont également dévoués au plaisir de la femme, en étant structuré par le désir des héroïnes qui initient et font avancer l'histoire.

Grâce au genre de la screwball comedy, Lubitsch offre un cinéma hédoniste féministe.

Mots-clés : Lubitsch, Féminisme, Screwball comedy, Laura Mulvey, Cinéma hollywoodien

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Monsieur José Moure. Au delà de ses précieux conseils pour le mémoire, j'aimerais remercier Monsieur Moure pour avoir su nous transmettre sa passion du cinéma. La qualité de son enseignement n'a d'égal que l'humilité et la bienveillance avec lesquelles il le prodigue.

Toute ma reconnaissance va également à Josy Jouve pour ses longues heures de relecture et son indéfectible soutien. A nos futures retrouvailles autour d'un film de Lubitsch.

Je remercie chaleureusement Cédric Payet. Chaque page de ce mémoire porte les traces de son précieux soutien, moral ou technique.

Cette année de rédaction a été plus sereine grâce à l'appui de mes amies et camarades Yasmine, Johanna et Amélie mais aussi de mes parents.

Enfin, j'ai une pensée particulière pour Gérard-Michel Thermeau, professeur au lycée Jean Monet à St Etienne, et premier à m'avoir présenté l'oeuvre de Lubitsch.

Table des matières

INTRODUCTION	6
I - La Femme au cinéma est un mythe	15
1 - Derrière l'image, le mirage	15
1.1 De la tentation d'une approche sociologique du cinéma de Lubitsch	15
1.2 Lorsque la sémiologie peut révéler l'inconscient des films	18
1.3 Le personnage féminin mis en scène comme un signe	20
1.4 Et si les femmes n'existaient pas au cinéma ?	24
2 - Qui sont vraiment les héroïnes de Lubitsch ?	28
2.1 Une femme, des identités	28
2.2 La notion de genre menacée chez Lubitsch	35
2.3 Une maternité contrariée	37
3 - Le Masculin en crise	42
3.1 L'Homme lubitschien est-il aussi une « Femme »?	42
3.2 Le Cinéma de Lubitsch à l'encontre de la fiction dominante	45
3.3 Méconnaissance du personnage féminin	48
II - Esthétique de l'égalité	56
1 - La Patriarchal Touch	56
1.1 Le sexisme visuel du cinéma narratif selon Laura Mulvey	56
1.2 Lorsque Lubitsch fétichise ses actrices	59
1.3 Peut-il y avoir du désir sans plaisir visuel?	65
2 - Vers une égalité du regard	70
2.1 Des films hollywoodiens enchaînés à l'inconscient patriarcal	70
2.2 Lorsque l'égalité devient une esthétique lubitschienne	72
3 - La Présente absence du corps féminin	83
3.1 La Conquête du hors-champ par les héroïnes	83
3.2 L'Ellipse, figure féministe	89

III - Cher Hollywood, voici le désir féminin	96
1 - De la caméra au désir féminin	96
1.1 Et si la femme était aussi un être désirant ?	96
1.2 Je regarde donc je désire	100
1.3 Le corps masculin, de sujet à objet de désir	105
2 - La Parole libérée	109
2.1 Rendre la parole aux personnages féminins	109
2.2 Le langage de l'émancipation	111
2.3 Dire le désir	117
2.3.1 La liberté de ton des héroïnes de Lubitsch	117
2.3.2 L'art de l'implicite	121
3 - Un Cinéma qui désire le plaisir féminin	123
3.1 Des personnages féminins soumis à Œdipe	123
3.2 Bluebeard's Eighth Wife ou la résistance à l'assimilation patriarcale	125
3.2.1 Mis à mal du projet Œdipien	125
3.2.2 La domination du projet féminin	129
3.3 Design for Living, une narration structurée par le désir féminin	134
3.3.1 Un récit chevillé au désir de Gilda	134
3.3.2 L'Ordre patriarcal mis en échec	138
3.3.3 L'Assouvissement du désir féminin sans concession	141
3.4 Cluny Brown, histoire d'une réconciliation	144
3.4.1 Cluny et le drame féminin	144
3.4.2 Narration d'un parcours psychanalytique féminin	146
3.4.3 Lubitsch propose une nouvelle expérience de l'être femme	150
 CONCLUSION	 153
 Corpus cinématographique	 161
 Bibliographie	 164

INTRODUCTION

« A thing happens to me that usually happens to men... You see... A man can meet two, three, or even four women and fall in love with all of them... And then by a process of... Interesting elimination, he is able to decide which one he prefers... But a woman must decide purely on instinct if she wants to be considered nice... Oh it's quite all right for her to try a hundred hats before she pick up one... »

En s'agitant d'un plan à l'autre, d'un homme à l'autre, dans cette séquence mémorable de *Design for Living*, Miriam Hopkins a-t-elle conscience d'incarner avec Gilda l'un des personnages lubitschiens les plus audacieux ? A-t-elle conscience de la force que revêtiront ses mots dans la bouche d'une femme même plus de quatre vingt ans après la sortie du film?

Nous sommes en 1933, Ernst Lubitsch est à Hollywood depuis 1922. Né en Janvier 1892 à Berlin, c'est en Allemagne qu'il commence sa carrière de réalisateur au début des années 1910. Mais c'est en 1919 qu'il gagne « une renommée internationale lorsque *Madame Dubarry* surmonte les barrières du sentiment anti-allemand d'après-guerre et devient un succès mondial¹ ». Lubitsch est alors « le réalisateur allemand le plus connu sur le territoire national et international, et, sans surprise, est appâté à Hollywood² ». Ce changement de continent est la suite logique de sa carrière, Lubitsch ayant déjà décidé à Berlin de travailler au sein du studio EFA, Europäische Film-Allianz, une compagnie

¹ Kristin Thompson, *Herr Lubitsch goes to Hollywood, German and American film after World War I*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, traduction de l'auteur, p.13, « Lubitsch gained international fame when *Madame Dubarry* broke barriers of post-war anti-German sentiment and became an international hit ».

² Ibid. « He was soon the most famous German director at home and abroad, and, not surprisingly, was lured to Hollywood in 1922 ».

américaine produisant à Berlin et officiellement fondée en Avril 1921³. Et l'Histoire lui a donné raison puisque Lubitsch est aujourd'hui considéré comme l'un « des plus grands cinéastes de l'âge d'or hollywoodien⁴ », apportant « l'exemple pratiquement unique d'un réalisateur travaillant durant l'époque des studios qui était au sommet d'un cinéma national, est parti pour un autre, et est également devenu son cinéaste principal⁵ ».

Si la renommée de Lubitsch en tant que réalisateur maître à Hollywood n'est plus à faire, Jean-Loup Bourget souligne néanmoins avec pertinence que « la dimension politique qui, de *Je n'aimerais pas être un homme* à *Cluny Brown*, est inhérente à l'œuvre de Lubitsch, mais a souvent été occultée par la maîtrise technique et la réputation de l'auteur de comédie⁶ ». En citant ces deux films en particulier⁷, Bourget associe cette « dimension politique » aux personnages féminins que Lubitsch met en scène. Ces deux oeuvres, qui ont l'intérêt d'avoir été réalisées par Lubitsch au début et à la fin de sa carrière, à vingt-huit ans d'intervalle, prouvent que cette thématique de la femme refusant de se plier aux règles de bienséance imposées par une société patriarcale, à été centrale au

³ Ibid. p.22, «The Europäische Film-Allianz, officially founded in April of 1921 as an American-German company ».

⁴*To be or not to be, Ernst Lubitsch, un classique dans l'histoire*, dir. Alain Kleinberger et Jacqueline Nacache, « introduction » p. 7, Le bord de l'eau, Lormont, 2014

⁵ Kristin Thompson, op.cit, p.12 « Lubitsch's carrer provides an almost unique example of a filmmaker working during the studio era who was at the top of one national cinema, moved to another, and became its leading director as well ».

⁶ Jean-Loup Bourget, « Avant propos » in *To be or not to be, Ernst Lubitsch, un classique dans l'histoire*, dir. Alain Kleinberger et Jacqueline Nacache, Le bord de l'eau, Lormont, 2014

⁷ *Je n'aimerais pas être un homme*, projections-AG Union, 1918 et *Cluny Brown*, 20th Century Fox, 1946

travail de Lubitsch⁸. Centrale certes, mais peut-être mésestimée en faveur de ce que Bourget appelle « la maîtrise technique » du réalisateur, cette *Lubitsch touch* mainte fois analysée pour tenter de mettre en lumière les ressorts donnant aux films de Lubitsch cette aura particulière. Du cinéma de Lubitsch, sont retenus l'élégance du style, le raffinement des décors, la saveur des dialogues et l'équilibre parfait entre ce qui montré et caché. Une virtuosité qui a fait de l'ombre à l'audace que le réalisateur a pu avoir à filmer des personnages féminins libérés.

Voilà qui peut expliquer la raison pour laquelle la théorie féministe du film n'ait pas fait particulièrement cas du travail du cinéaste, malgré sa pertinence pour le domaine de l'analyse avec une perspective féministe.

Selon Shohini Chaudhuri, le féminisme, en tant que mouvement, « a une diversité de branches et d'approches mais d'une façon générale il s'efforce d'analyser et de changer les structures de pouvoir des sociétés patriarcales - qui sont des sociétés où les hommes font la loi et où leurs valeurs sont privilégiées⁹ ».

Le terme même « féminisme » fait discussion concernant l'origine du mot. Certains l'attribuent au « vocabulaire médical pour définir la féminisation d'un sujet masculin¹⁰ », d'autres au « socialiste utopique Charles Fourier qui, en 1837, aurait forgé le terme sur le radical latin *femina* pour désigner une doctrine qui

⁸ Dans *Je n'aimerais pas être un homme*, Ossy (Ossy Oswald) décide de s'habiller en homme pour braver l'autorité de son oncle, lorsque Cluny (Jennifer Jones) est passionnée par... la plomberie dans *Cluny Brown*.

⁹ Shohini Chaudhuri, *Feminist film theorists*, Londres, Routledge, 2006, p.3,4, traduction de l'auteur, « As a movement, feminism has a diversity of branches and approaches but generally speaking it strives to analyze and change the power structures of patriarchal societies - that is, societies where men rule and where their values are privileged ».

¹⁰ *L'Histoire*, numéro spécial « Les femmes 500 ans pour l'égalité », n°245, Juillet/Août 2000, p. 109

propose d'étendre le rôle des femmes à la société (...). Le mot devient à la mode au début du XX^e siècle et se diffusera largement dans les années 1960¹¹ ».

Les images projetées sur l'écran influencent celui ou celle qui les regarde dans sa construction mentale des représentations. Le cinéma ne pouvait donc que faire l'objet de la volonté d'une analyse féministe. Ainsi, c'est dans les années soixante-dix que naît la théorie féministe du film, « marquant un tournant dans la façon dont les films et leurs spectateurs pouvaient être compris¹² ». Cette théorie prend racine lors de ce que Chaudhuri appelle la seconde vague du féminisme qui débute en 1960, et dont le but est de transformer l'entièreté de la condition féminine, lorsque les suffragettes se concentraient uniquement sur le droit de vote.

Jacques Aumont et Michel Marie soulignent que « les débuts du mouvement féministe dans le cinéma ont été à peu près exclusivement d'ordre pratique, avec la première génération de documentaristes féministes aux Etats-Unis (vers 1971), et des évènements comme le festival d'Edimbourg (1973) (...). C'est en terrain anglo-saxon, et en anglais, que ce mouvement a pris forme théorique, vers 1974-1975¹³ ». Certaines théoriciennes britanniques ont en effet rejeté l'approche sociologique américaine dont la vocation était d'étudier « l'image de la femme », dénonçant « interminablement les mêmes stéréotypes¹⁴ » du cinéma narratif, et échouant « à prendre attache avec les spécificités du médium

¹¹ Ibid.

¹² Shohini Chaudhuri, op.cit, p.1, « When it arrives in the 1970s, it marked a significant leap in the way films and their spectators can be understood ».

¹³ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008, p.95

¹⁴ Ibid.

filmique¹⁵. Des auteurs comme Laura Mulvey, Kaja Silverman ou Teresa de Lauretis¹⁶ sont les piliers de cette réflexion.

En 1975, Laura Mulvey publie un essai pionnier pour l'analyse féministe, « Visual Pleasure and Narrative Cinema¹⁷ » qui explore la tendance du cinéma narratif à représenter la femme en tant que spectacle à regarder, où « « la Femme » est définie uniquement sur le plan de la sexualité, comme étant un objet de désir, en relation avec, ou comme un faire-valoir pour « l'Homme » (...). Cet essai est la première tentative de considérer l'échange entre le spectateur et l'écran d'un point de vue féministe¹⁸ ». Mulvey développe sa réflexion en 1989 avec *Visual and Other Pleasures*, lorsque d'autres analystes suivent ses traces et proposent également une pensée sur les débats ouverts par Mulvey.

Comme l'explique Shohini Chaudhuri, « le travail de Kaja Silverman (...) partage les influences continentales des théoriciennes britanniques et développe en particulier la réflexion du psychanalyste français Jacques Lacan (1901-81) dans une visée féministe¹⁹ ». A l'image de Laura Mulvey, Silverman s'interroge sur le concept du regard au cinéma, *the gaze*, et l'étend à l'étude de la voix. Elle se penche également sur la notion de masculinité, et sa représentation à l'écran.

Née et élevée en Italie, Teresa de Lauretis rejoint ensuite les Etats-Unis. Selon Chaudhuri, « bien que n'étant pas opposée à la psychanalyse, elle a recours à

¹⁵ Shohini Chaudhuri, op.cit, p.8, « They rejected the US critics's sociological approach to cinema which, they believed (...), failed to engage with the specificities of the film medium ».

¹⁶ Mulvey est née en 1941 au Royaume-Uni, Kaja Silverman est née aux Etats-Unis en 1947 et Teresa de Lauretis est née en 1938 en Italie.

¹⁷ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, Automne 1975

¹⁸ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.2, « « Woman » is defined solely in terms of sexuality, as an object of desire, in relation to, or as foil for, « Man » (...). The essay was the first attempt to consider the interplay between the spectator and the screen in feminist terms ».

¹⁹ Ibid. p. 3, « The work of Kaja Silverman, an American theorist, shares the Continental influences of the British theorists and in particular develops the thinking of the French psychoanalyst Jacques Lacan for feminist purposes ».

une base théorique alternative pour son concept de la théorie du genre²⁰ » qui cherche à approfondir la réflexion abordant « les différentes expériences des femmes en regard de l'origine, de la sexualité et de la classe sociale²¹ ».

Ces théoriciennes du cinéma ont utilisé différentes « disciplines développées dans les années 1960 et 1970²²» telles que la sémiologie, la psychanalyse ou encore le structuralisme pour comprendre « comment les films produisent leurs sens et comment ils s'adressent à leurs spectateurs²³». Elles ont ainsi dégagé des concepts qui seront ici les outils essentiels à l'étude des films de Lubitsch.

Lorsque l'on repense au dialogue audacieux de Gilda, qui souligne l'inégalité des rapports de séduction entre les hommes et les femmes, et qui décide d'avoir droit elle aussi à vivre une histoire avec deux hommes simultanément, il est difficile de l'éloigner du combat féministe pour l'égalité des opportunités entre les sexes. Un discours fort, prononcé par une femme émancipée qui, lorsque l'on se penche sur l'ensemble de la filmographie de Lubitsch, trouve une résonance chez d'autres personnages féminins.

La visée de ce mémoire est d'étudier cette « dimension politique » liée aux personnages féminins des oeuvres du cinéaste, *occultée* selon Jean-Loup Bourget, à travers les concepts de la théorie féministe du film afin de justement dégager le potentiel féministe des films de Lubitsch, lors de sa période hollywoodienne.

²⁰ Ibid. « Although not anti-psychoanalytic, she draws on an alternative theoretical base for her concept of technologies of gender ».

²¹ Ibid. « The different experiences of women with regard to race, sexuality, and class ».

²²Jacques Aumont et Michel Marie, op.cit., p.95

²³ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.8, « They uses these theoretical discourses to understand *how* films produced their meanings and how they addressed their spectators ».

Si l'ensemble du cinéma de Lubitsch pourrait être soumis à cette analyse - il a déjà été souligné que cette éventuelle dimension féministe est présente depuis les débuts du cinéaste - Hollywood reste l'industrie qui a le plus attiré l'attention des théoriciennes féministes. Chaudhuri souligne que « la majeure partie de la théorie du film féministe (...) a été formulée en relation avec Hollywood, qui a été perçue comme le « cinéma dominant », une institution principale à travers laquelle l'idéologie patriarcale a été reproduite²⁴ ». Désigné par les théoriciennes féministes comme « une mythologie populaire, un fantasme inconscient patriarcale collectif²⁵ », Hollywood a, à travers son style dit « classique », sa notion de genres cinématographiques, ses récits, son star-system, offert un modèle de référence sur lequel s'appuie la théorie du film féministe pour élaborer ses concepts.

Surplombant le cinéma international depuis la Seconde Guerre mondiale et dominé par des hommes, Hollywood représente également un symbole fort de l'inégalité entre les sexes, comme le révèlent les études de Martha Lauzen en 2005. D'après Chaudhuri, « ces statistiques révèlent que non seulement les femmes sont significativement sous-représentées derrière l'écran en tant que réalisatrices, directrices de la photographie, monteuses, productrices, et scénaristes mais que leurs chances de gravir les échelons de l'industrie sont aussi bien moins nombreuses que pour les hommes²⁶ ».

²⁴ Ibid. p.123, « Most feminist film theory (...) has been formulated in relation to Hollywood, which has been conceived as the « dominant cinema », a primary institution through which patriarchal ideology is reproduced ».

²⁵ Ibid. p.8 « They put forward a view of Hollywood cinema as a popular mythology, unconsciously-held collective patriarchal fantasy »

²⁶ Ibid. p.6, citant Martha Lauzen, « The Celluloid Ceiling : Behind-the-Scenes Employment of Women in the Top 250 films of 2004 », publié sur le site moviesbywomen.com en 2005, « Her statistics reveal that not only are women significantly under-represented behind-the-scenes as directors, cinematographers, editors, producers, and writers but their chances on advancing through the industry are also far less than men's »

Concernant plus particulièrement Lubitsch, Kristin Thompson a remarqué que dès l'émergence de la narration classique, Lubitsch, à l'image d'autres cinéastes allemands, « [absorbe] ces nouveaux traits stylistiques (...), prêt à passer à la réalisation hollywoodienne avant même d'y être²⁷ ». D'une façon plus générale, il semble plus adéquat de se tenir à un seul et même cinéma dans la perspective de cette analyse. Il est difficile de mettre à la même échelle l'Autriche-Hongrie du début du XX^e siècle, terreau du premier mouvement féministe allemand, et une Amérique dite puritaine, pour aborder la liberté de ton que Lubitsch emprunte avec ses personnages féminins. De plus, les concepts de la théorie du film féministe restent plus pertinents à utiliser dans la cohérence d'une même culture, d'un même public, partageant les mêmes mythes, les mêmes représentations.

Le corpus se compose donc uniquement de films hollywoodiens, jalonnant l'ensemble de sa carrière outre-Atlantique. *Lady Windermere's Fan*, réalisé en 1925, est le plus ancien, et *Cluny Brown*, produit en 1946 et dernière oeuvre achevée du cinéaste, le plus récent. Le choix de ce corpus repose sur la pertinence du dialogue que l'on peut établir entre les concepts de la théorie du film féministe et l'oeuvre du cinéaste. Ces films devraient permettre de répondre à la question centrale de cette réflexion, à savoir, si Lubitsch a réussi à créer au sein des studios hollywoodiens un cinéma féministe.

Accompagnée par les réflexions de Simone de Beauvoir et Teresa de Lauretis, la présente analyse interrogera la représentation de la femme à travers les héroïnes de Lubitsch. La « femme » en tant qu'être social réel mis en scène par

²⁷ Kristin Thompson, op.cit., p.14 « German filmmakers noticed and absorbed the new stylistic traits, and Lubitsch was in the forefront of this change (...). He was clearly ready to make the leap into Hollywood filmmaking even before he went there ».

le cinéma hollywoodien est un mythe. Mais il semble que Lubitsch, au delà des connotations apportées par la présence de ses stars hollywoodiennes féminines, propose une vision du genre à la marge de l'idéologie patriarcale.

Cette idée mènera ensuite à l'étude de l'esthétique de Lubitsch. L'un des concepts fondamentaux de la théorie féministe est celui du plaisir narratif de Laura Mulvey. Selon elle, la forme filmique hollywoodienne est déterminée par l'inconscient patriarcal. Le personnage féminin devient prisonnier de l'espace visuel, confiné dans des gros plans, et objet de désir du sujet masculin. La mise en scène de Lubitsch donne l'impression de ne pas céder à la tentation du surinvestissement du corps féminin, et de proposer au contraire un style plus féministe en ayant recours à des figures telles que l'ellipse ou le hors-champ. La matière cinématographique de Lubitsch apparaît comme forgée autour de la conviction du cinéaste de l'importance de l'égalité entre les êtres.

Du plaisir visuel au plaisir des femmes, voilà ce qui semble animer le cinéma de Lubitsch. Le cinéaste permettrait une complète expression du désir féminin, visuelle, sonore, et narrative. Le potentiel féministe des films de Lubitsch s'ancrerait au plus profond des oeuvres, définissant la structure même des récits, en chevillant au corps filmique le désir féminin.

I - La Femme au cinéma est un mythe

1 - Derrière l'image, le mirage

1.1 De la tentation d'une approche sociologique du cinéma de Lubitsch

Chaque représentation porte en elle les traces de la culture dont elle est issue. Selon Simone de Beauvoir, le cinéma, en tant que médium, véhicule les mythes d'une civilisation. Elle explique que « par l'intermédiaire des religions, des traditions, du langage, des contes, des chansons, du cinéma, les mythes pénètrent jusque dans les existences²⁸ ». Reprenant la réflexion de Simone de Beauvoir, Shohini Chaudhuri décrit la notion de genre comme étant « une affaire de culture, [acquise] à travers un conditionnement social, plutôt qu'étant « [naturelle] » ou [innée]²⁹ ». D'après de Beauvoir, la perception de la femme reposerait sur une construction sociale mensongère, qu'elle appelle l'« éternel féminin », et qu'elle oppose à « l'existence dispersée, contingente et multiple des femmes³⁰ ». Cette essence du sexe féminin lui « attribue des qualités comme l'infériorité, la douceur, et l'émotivité (...) et sont supposées être innées et immuables³¹ ».

²⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe, tome I*, Paris, Gallimard, 1990, p 392, édition originale Gallimard 1949

²⁹ Shohini Chaudhuri, *Feminist film theorists*, Routledge, Londres, 2006, p.16, traduction de l'auteur, « Gender is a matter of culture, acquired through social conditioning, rather than being « natural » or innate ».

³⁰ Simone de Beauvoir, op.cit., p.383

³¹ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.16, « It attributes qualities such as inferiority, gentleness, and emotionality to women, and assumes them to be innate and fixed ».

Chaudhuri explique que « pour de Beauvoir, la source de cette hiérarchie des genres et inégalité sexuelle est la société patriarcale³² » où ce qui définit le masculin est valorisé lorsque les femmes sont associées à l'altérité. Selon de Beauvoir, la femme « se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre³³ ».

Le domaine de la sociologie aborde frontalement la capacité du cinéma à transmettre les mythes d'une société à ses spectateurs. « Le visible d'une époque est ce que les fabricants d'images cherchent à capter pour le transmettre et ce que les spectateurs acceptent sans étonnement³⁴ ». D'après Pierre Sorlin, le cinéma serait un outil d'analyse d'une société, dont il enregistre et conserve les différentes facettes. Connaissant ce postulat sur le cinéma, et celui sur la place de la femme au sein de la société selon Simone de Beauvoir, il conviendrait maintenant de les confronter au cinéma de Lubitsch. Ce qui semblerait le plus évident, dans un premier temps, serait l'analyse des figures féminines lubitschiennes. Or cette approche sociologique a été rejetée par les théoriciennes britanniques, à l'image de Claire Johnston. « Se concentrant sur des stéréotypes de femmes négatifs comme la prostituée, l'épouse, la mère, la vamp, ou la femme fatale, ce genre de critique est une attaque monolithique contre le « système » hollywoodien³⁵ ». Si l'on peut regretter que ces

³² Ibid. « For de Beauvoir, the source of this gender hierarchy and sexual inequality is patriarchal culture ».

³³ Simone de Beauvoir, op.cit., p. 15

³⁴ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, cité par Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, Armand Colin, Paris, 2008, p. 230

³⁵ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.22 « Focusing on negative female stereotypes such as prostitute, wife, mother, vamp or *femme fatale*, this kind of criticism is a monolithic attack on the « system » of Hollywood film ».

stéréotypes se soient figés depuis leur utilisation dans le cinéma des premiers temps, ils sont avant tout « de véritables « vecteurs narratifs », sortes de raccourcis sémantiques facilitant l'acte de lecture en condensant le récit autour d'entités aisément identifiables³⁶ ». Pierre Chemartin et Nicolas Dulac préfèrent considérer le stéréotype comme « un dispositif représentationnel efficace » avant d'être un « véhicule idéologique » renvoyant à l'altérité féminine, le stéréotype ne s'appliquant qu'à l'Autre³⁷.

Si la dimension stéréotypée du personnage de Mariette (Kay Francis) dans *Trouble in Paradise* est flagrante au début du film, elle est un moyen efficace de caractériser cette jeune veuve héritière de la fortune de son mari, plus intéressée par l'achat d'un nouveau sac à main que par le développement de l'entreprise familiale. Sa superficialité apparente est même le ressort comique de la séquence présentant le personnage à travers une séance de shopping. Le rire permet cependant de prendre du recul face à cette représentation. Au-delà du stéréotype de la riche veuve, Lubitsch dresse le portrait d'une femme de pouvoir. Si son conseil d'administration lui suggère de diminuer les salaires en prenant exemple sur ce qu'aurait fait son défunt mari, Mariette, derrière un détachement apparent - « les affaires m'ennuient »-, ne se laisse pas dicter sa conduite, et fait exactement ce qu'elle veut. La scène de shopping laisse ensuite place à un enchaînement de six plans moyens, où son personnel -dont cinq hommes- répond successivement par un « *Oui madame* » à une demande qui reste inouïe. La domination de Mariette est appuyée par cette accumulation des corps et des voix à son service, alors qu'elle-même reste dans le hors-champ,

³⁶ Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », dans *Femmes et cinéma muet*, dirigé par Rosanna Maule, CINÉMAS, vol.16, Automne 2005, Montréal

³⁷ Ibid. p. 154

rendue, par ce choix de mise en scène et de montage, inaccessible et insaisissable.



1.2 Lorsque la sémiologie peut révéler l'inconscient des films

Le cinéma, s'il cristallise les idées reçues circulant à l'intérieur d'une société à un moment donné, n'a pas pour finalité d'être « une fenêtre transparente sur le monde mais une méthode de communication par laquelle le sens se crée dans et par les films³⁸ » comme le souligne Claire Johnston. Rejetant l'approche sociologique, elle penche plutôt pour une critique sémiologique des films, qui « analyse comment leurs sens sont construits d'une façon plus approfondie³⁹ » à travers l'étude de la matière cinématographique.

D'un point de vue sémiologique, Chaudhuri explique que Roland Barthes « définit les mythes comme un type de discours, « choisi par l'histoire » plutôt que résultant d'une « nature » des choses⁴⁰. Les mythes ont apporté au signe « femme » une connotation éloignée de son sens dénoté, c'est à dire la capacité

³⁸ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.23 « Cinema is not a transparent window onto the world but a method of communication in which meanings are formed in and by the films themselves ».

³⁹ Ibid. p. 24 « A semiotic reading of film analyzes how its meanings are constructed at a deeper level ».

⁴⁰ Shohini Chaudhuri, cite p.26 *Mythologies* de Roland Barthes, Paris, Seuil, 1957, « Barthes characterizes myth as a type of speech, one which is « chosen by history » rather than evolving from the « nature » of things ».

biologique d'un être humain à porter des enfants. « La femme devient le signe de ce qu'elle représente pour l'homme⁴¹ », avec des sens connotés comme l'altérité ou l'éternel féminin.

Au delà des figures stéréotypées explicites, c'est dans l'inconscient des films que l'on retrouve ces connotations de la femme. Lubitsch ne fait pas figure d'exception et contribue à nourrir l'iconographie féminine du mythe d'une manière plus implicite, à travers certains détails. Dans *To Be or Not to Be*, Maria (Carole Lombard) est une comédienne polonaise. Seule femme de la troupe, et en cela une figure de l'altérité, elle est aussi la seule que l'on ne verra jamais sur

scène. A l'heure de la représentation, c'est en coulisses que le récit se joue, avec les rencontres entre Maria et Stanislav (Robert Stack), son jeune admirateur. On ne verra pas la comédienne répéter, mais poser du vernis sur ses



ongles, se coiffer ou se maquiller. Cette préparation physique n'est pas au centre de l'action, mais permet par sa futilité, de laisser une place plus importante aux dialogues entre les personnages. Par deux fois cependant, Maria évoquera son maquillage, pour s'en servir comme d'une barrière entre elle et les hommes. A Stanislav, elle explique que dans la loge, il faut faire attention à sa toilette, cherchant ainsi à calmer les ardeurs de son amant, et refuse d'embrasser son mari pour ne pas abîmer le travail effectué sur son visage. La

⁴¹ Ibid, « Woman becomes a sign for what she represents for man ».

loge, par connotation, devient l'espace du féminin dans lequel la femme est retenue pour s'y faire belle, la prolongation de l'intérieur domestique où l'épouse est assignée. D'ailleurs, Stanislav demande explicitement à Maria de quitter les planches pour devenir une femme au foyer respectable.

Design for living n'échappe pas non plus à cette représentation du mythe intégrée discrètement au récit, malgré son audace. Lorsque Tom (Fredric March) annonce à Gilda (Miriam Hopkins) qu'il est appelé à Londres pour le travail, celle-ci est en train de mettre la table, sur laquelle est posée une coupelle remplie de fruits. Ces détails, comme lorsque Gilda s'assoit sur le canapé sans soulever un nid de poussière, tranchent d'avec les images de l'appartement des garçons avant l'emménagement de la jeune femme. Ce qui est implicitement connoté ici est la capacité d'une femme à être une bonne ménagère, sans qu'il n'y ait besoin de montrer Gilda avec un balais dans les mains.

1.3 Le personnage féminin mis en scène comme un signe

Le seul rôle que l'on voit Maria interpréter se joue dans l'univers diégétique de la jeune femme. Membre de la résistance, elle est envoyée dîner avec un espion nazi. D'un point de vue sémiologique, elle devient un signe, « circulant entre les hommes comme les mots circulent dans le langage⁴² ».

« Cette idée est développée par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss dans *Les Structures élémentaires de la parenté*. Il explique que la femme dans la société patriarcale fonctionne comme un objet d'échange entre les peuples, permettant ainsi par le mariage d'unir des familles et d'éviter l'inceste. D'ailleurs, le producteur Dobosh (Charles Halton), en parlant de Maria, déclare à propos d'une mission que cette fois-ci ils ne peuvent pas *l'utiliser*. L'emploi de ce verbe

⁴² Ibid. p.29, « Women are the equivalent of signs in that system, circulating between men just as word circulate in language ».

connote bien l'objectivation du personnage par les hommes de la résistance. Maria est donc « échangée » avec le clan adverse pour séduire Siletsky (Stanley Ridges). Leurs baisers évoquent une forme de prostitution à laquelle Maria est contrainte, de par son altérité. Elle est l'Autre, phénomène amplifié par certains plans où sa présence est remarquable, notamment lorsqu'elle fait irruption lors d'une répétition en robe de soirée au milieu des acteurs en uniformes de la gestapo. Son entrée est filmée en plan moyen, permettant la présence dans le champ de plusieurs hommes qui encerclent Maria. L'éclat de sa robe et sa

position au centre du cadre la mettent en valeur, la distinguent. Ce plan incarne ce que Laura Mulvey appelle « la représentation de « la Femme » en tant que spectacle à regarder⁴³ ». C'est dans cette robe, qui connote la coquetterie



développée de Maria - qui souhaitait même la porter pour jouer la prisonnière d'un camp de concentration - qu'elle se rend au dîner avec Siletsky. Enfin Maria incarne un personnage, mais c'est surtout de ses charmes qu'elle use, plutôt que de son talent d'actrice, qu'elle est d'ailleurs la seule à plébisciter.

« L'étude structuraliste de Lévi-Strauss permet de souligner que « la parenté est un type de communication où les hommes « parlent » et où les femmes « sont parlées⁴⁴ ». Maria se retrouve dans cette posture de signe parlé par les

⁴³ Ibid. p.2, « The representation of « Woman » as a spectacle to be looked at pervades visual culture ».

⁴⁴ Ibid. p.29, « Kinship is a type of communication where men « speak » and woman « are spoken » ».

hommes. Stanislav, ne se rendant pas compte qu'il n'est qu'une agréable distraction pour l'actrice, décide qu'elle doit quitter son mari Joseph Tura (Jack Benny) pour vivre avec lui. Alors qu'elle se trouve face à lui et exprime clairement son désaccord, Stanislav parle pour Maria, lui disant : « *Tu es fatiguée d'être sur les planches, tu veux une vie tranquille* ». Il estime également que c'est à lui d'annoncer la nouvelle à Tura, s'agissant ici d'une situation qui se règle entre hommes. Le mari n'est pas en reste, déclarant lors de l'engagement de Maria dans la résistance que c'est à lui de décider avec qui sa femme va dîner, et qui elle va tuer. Dans le cas de *To Be or Not to Be*, cette croyance masculine de l'entière possession de la femme, la possibilité de se l'approprier et donc de parler pour elle, installe les personnages dans une posture assez ridicule. Mais elle n'en reste pas moins présente, et pas féroce combattue par Maria, apportant là un indice sur la place de la femme « à l'extérieur de l'établissement de l'ordre socio-culturel⁴⁵ ».

Mariette, qui dominait son monde dans *Trouble in Paradise*, se repose ensuite totalement sur Gaston (Herbert Marshall) qui devient son secrétaire. Très vite, il prend en charge le personnel, les finances mais aussi la vie de Mariette, lui ordonnant par exemple de ne plus manger de pommes de terre. Mariette s'efface, phénomène marqué par la reprise du procédé de la succession des plans sur le personnel, qui cette fois répond aux prérogatives de Gaston. En annonçant : « *Je parle au nom de Madame Colet et du mien* », ce dernier transforme Mariette en signe parlé, et impose son propre nom sans aucune légitimité.

⁴⁵ Ibid. p.28, « Women function as objects rather than partners in the exchange, placing them outside the establishment of the socio-cultural order ».

Le langage est également un vecteur important du mythe de l'éternel féminin. A travers certaines remarques, absorbées par le dialogue, les personnages construisent et renforcent néanmoins les connotations du signe « femme ». Lorsque Tura, déguisé sous les traits de Siletsky, évoque au colonel nazi Ehrhardt (Sig Ruman) une certaine espionne, Maria, le colonel répond immédiatement qu'il ne croit pas aux femmes agents. En quelques mots, sans avoir besoin d'argumenter, le colonel nourrit cette idée d'essence de la femme, « naturellement » faible, incapable d'avoir de grandes responsabilités, mais surtout indigne de confiance. Un peu plus tôt dans le film, lorsque Maria refuse de quitter son mari qu'elle aime pour Stanislav, ce dernier lui répond qu'elle est seulement « *trop bonne et gentille* ». Un jugement hâtif, la dotant de ces qualités dont parlait Simone de Beauvoir et que l'on attribue toujours aux femmes.

Une autre Maria lubitschienne (Marlene Dietrich), fait face à son amant Anthony Halton (Melvyn Douglas) dans une scène d'*Angel*. A ses interrogations sur son comportement, elle répond que c'est « *le privilège des femmes d'être illogiques. les hommes n'attendent pas des femmes d'être logiques dans le domaine de l'amour* ». Les personnages féminins également participent à travers leurs mot à la construction du mythe les concernant, et s'en servent pour justifier leurs comportements, mais avec une certaine ironie. Ainsi, lorsque Maria est surprise par son mari Barker (Herbert Marshall) chez une entremetteuse, elle justifie sa présence en lui expliquant qu'ayant entendu que la maîtresse d'Halton lui ressemblait beaucoup, sa vanité a été atteinte, et il lui fallait absolument la voir, car c'est ainsi que sont les femmes. Difficile alors pour Barker de répliquer face à l'argument de la détermination du genre.

Que ces mots soient prononcés par Marlene Dietrich est d'autant plus significatif. Avec Carole Lombard, Jennifer Jones, Miriam Hopkins, Claudette

Colbert ou Jeanette MacDonald, elle incarne la figure de la star des studios hollywoodiens.

1.4 Et si les femmes n'existaient pas au cinéma ?

Les Cahiers du Cinéma appellent ces stars hollywoodiennes « les avatars cinématographiques de la Femme », forts de leurs « attraits mythologiques⁴⁶ », dans leur numéro spécial sur la Femme et le cinéma. Jean Cocteau y publie un texte, « Le Mythe de la Femme », où il souligne la puissance mythique des actrices, le noir et blanc les transformant en statues mystérieuses. Cette notion de mythe, qui construit la représentation de la femme au sein d'une société, est fortement véhiculée par les stars féminines. L'image qu'elles dégagent dans un film devient le signifié du référent « Femme ». Nicole Védres, répond dans une lettre à André Bazin qu'il lui est impossible de lui fournir un article sur les actrices. « Et même, les femmes eussent-elles dit, en dix volumes, tout ce qu'elles avaient à dire là-dessus qu'on leur ferait encore dire ce qu'elles n'ont pas dit... qu'on les accuserait de saper une idole millénaire, de mettre un terme arbitraire à L'Eternel Féminin⁴⁷ (...) ». Védres met ici l'accent sur les tensions qu'une analyse de la Femme au cinéma par une autre femme, bien réelle cette fois, peut engendrer. Lorsque Dietrich, à travers son personnage, émet une opinion sur la gente féminine, cette déclaration devient une connotation supplémentaire du signe femme. Mais cette « « femme » vue par l'écran, [apparaît], de décade en décade, comme [les hommes] l'ont vue⁴⁸... ». Le problème de ce mythe féminin est qu'il construit une représentation masculine des femmes loin de l'expérience vécue par celles-ci.

⁴⁶ « La Femme et le Cinéma », *Les Cahiers du Cinéma*, numéro spécial, Noël 1953, p.1

⁴⁷ Ibid. Nicole Védres, « Petite lettre à André Bazin sur un sujet intraitable », p.27

⁴⁸ Ibid. p.28

Teresa de Lauretis théorise ce phénomène en distinguant « la Femme » de la femme. S'appuyant sur sa réflexion, Chaudhuri explique que « les femmes - en tant qu'êtres sociaux réels - ne sont pas les mêmes que « la Femme », mais elles sont « prises » expérimentalement et conceptuellement, entre les deux. C'est ce qui arrive aux femmes quotidiennement, assaillies comme elles le sont par des fantasmes culturels de « la Femme » dans les médias et publicités, et attendues de vivre en accord avec ces images ⁴⁹». Cette Femme devient problématique de par son incidence sur les représentations des spectateurs. Cette projection sur les écrans devient une projection mentale, « « une construction fictionnelle », une essence attribuée à toutes les femmes distillée par les nombreux discours culturels dominants occidentaux⁵⁰ », dont le cinéma. Le septième art, en érigeant certaines femmes en stars, produit une définition du sex-appeal et de la féminité, à laquelle la femme, en tant qu'être social, se retrouve malgré elle confrontée. Nicole Védres imagine l'analyse que pourrait faire un physionomiste qui remarquerait que la sensualité d'une femme s'est jouée premièrement à travers un long nez, des sourcils épais, puis que ce sont les jambes et les cheveux qui ont fait les critères de beauté de la Femme. Des normes qui changent en fonction de l'époque et dont on peut suivre l'évolution à travers la succession des stars de cinéma, choisies par des hommes, producteurs ou réalisateurs. « La représentation des hommes de la Femme occupe l'espace du cadre, pendant que les femmes restent à l'extérieur⁵¹ ».

⁴⁹ Shohini Chaudhuri, *op.cit.*, p.63, « Women - as real social beings - are not the same as « the Woman », yet they are « caught », experientially and conceptually, between the two. This is what happens to women on a everyday level, bombarded as they are with cultural fantasies of the « Woman » in media and advertising, and expected to live up to those images ».

⁵⁰ *Ibid.* p.63 « When she writes « Woman », she means « a fictional construct , an essence ascribed to all women distilled from numerous dominant Western cultural discourses ».

⁵¹ *Ibid.* p.68 « The male-centred representation of Woman inhabits the space of the frame, while women remains outside ».

Pour expliquer le culte d'une star comme Dietrich, Laura Mulvey l'associe à une représentation rassurante et confortable de la femme malgré son altérité pour le regard masculin, « une image parfaite, simplifiée de la féminité⁵² ».

Ainsi dans *Angel*, Marlene incarne à travers Maria cette épouse glamour, aux apparences rassurantes. Son discours est lisse et plaisant, trouvant par exemple ennuyeux une femme qui se plaint, ou bien assurant que si son mari venait à s'éloigner, elle redoublerait d'efforts pour le séduire à nouveau au lieu de céder à la jalousie et la colère. Barker, (Herbert Marshall) son mari, a également un discours tranché sur la question. Selon lui, « *un homme ne devrait pas prendre une femme au sérieux à moins qu'il puisse être fier d'elle. Qu'elle sache tenir son rang* ». De même, il est attendu de la Femme qu'elle soit physiquement séduisante. La mise en scène n'insiste pas sur la préparation de Barker avant de

se rendre à l'opéra, mise à part l'évocation d'un bain à prendre, mais ne fait pas l'impasse sur celle de Maria. Lorsque son mari vient lui raconter sa rencontre avec Halton - qui en plus d'être l'amant de Maria se trouve être une vieille connaissance



de guerre de Barker - il retrouve Maria dans une robe de soirée spectaculaire, étincelante. Elle est filmée en plan taille, de dos mais face à un miroir, s'offrant au regard du spectateur sous toutes les coutures. Barker fait la conversation mais c'est son visage à elle, au centre de l'image, surcadré par les bords du

⁵² Laura Mulvey, *Fetichism and Curiosity*, BFI, Londres, 1996, p.8, traduction personnelle, « This point of convergence characteristically materializes in the eroticised form of the female star, producing a perfect, streamlined image of femininity ».

miroir, qui attire l'attention. C'est d'ailleurs ce que constate Barker, une fois à l'opéra, lorsqu'il dit à Maria que tout le monde dans la salle a les yeux posés sur elle. Ce qui est marquant dans ces préparatifs est le soin apporté aux détails, alors que Maria a l'air prête. En mettant de la poudre sur un visage maquillé, en peignant des cheveux déjà savamment coiffés, elle isole des parties de son corps, les soumet au regard à travers une accumulation de plans rapprochés. Cette intention est accentuée par la durée et la répétition de ces actions, allant même se regarder à nouveau dans un petit miroir. Maria est un spectacle, éblouissant, parfait, et son physique est une armure infaillible protégeant l'épouse infidèle menacée d'être mise à jour par son mari. Derrière la femme soucieuse se dresse la Femme, mythique, irréprochable mais surtout irréaliste.



*

Présente dans les films de Lubitsch, cette dimension mythique véhiculée par ses stars féminines expose la femme comme spectacle à regarder, et l'enferme dans une définition du genre. Relevant parfois d'un discret détail qui peut sembler insignifiant, elle n'en reste pas moins immergée dans la croyance idéologique du patriarcat, tout mythe étant selon Barthes « un signifiant idéologique⁵³ ». Présents dans ce que l'on peut appeler le contenu latent du

⁵³ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.24, « Barthes shows how these apparently innocent things are steeped in ideological beliefs; for him, myth is a signifier of ideology ».

texte filmique, d'après le travail sur le rêve de Freud, « les sens connotés peuvent être vus comme l'inconscient du texte et, selon la théorie freudienne sur l'inconscient, ils sont culturellement et historiquement déterminés⁵⁴ ». Si Lubitsch met bien en scène cette Femme décrite par Teresa de Lauretis, avatar de l'Eternel féminin, de façon plus ou moins consciente, sa représentation de la femme n'est pas monolithique, et au-delà de l'imagerie de la femme, il propose une vision du genre en évolution permanente.

2 - Qui sont vraiment les héroïnes de Lubitsch ?

2.1 Une femme, des identités

Il y a, chez les personnages féminins de Lubitsch, une certaine complexité. Un des éléments qui les rend plus difficiles à appréhender sont les multiples identités qu'elles peuvent emprunter au cours des films. Ce phénomène est même la façon d'être au monde de Lily (Miriam Hopkins) dans *Trouble in Paradise*. Il faut du temps avant qu'elle ne se dévoile, alors que Gaston, relié par long un travelling à une scène de cambriolage, est rapidement identifié comme étant un escroc grâce à la mise en scène. Ce trouble de l'identité est invoqué métaphoriquement par Gaston, qui évoque son rendez-vous avec une Juliette qui pourrait devenir Cléopâtre. Derrière ce jeu de mots se cache l'expression d'une personnalité complexe, inclassable, pouvant passer d'un romantisme absolu à une volonté de domination redoutable. Dès les premières images, Lily incarne son rôle de comtesse à la perfection. Un plan de demi-ensemble la révèle installée sur une gondole au clair de lune. Vêtue de manière luxueuse, elle salue Gaston qui la regarde depuis le balcon de sa chambre d'hôtel. La musique, le balcon, la gondole et le clair de lune connotent une vision clichée

⁵⁴ Ibid. p.26, « Connotative meanings can be seen as the unconscious of a text and, as in Freud's theory of the unconscious, they are culturally and historically determined ».

du romantisme. Ce n'est que quelques minutes plus tard que le spectateur comprend la supercherie, en ayant accès au hors-champ de l'interlocutrice de Lily au téléphone et remarque qu'elle n'a rien d'une duchesse. Il faudra attendre le moment du repas pour que Lily abandonne son personnage, et les bonnes manières qui vont avec, en sautant sur les genoux de Gaston pour lui demander son vrai nom. De son côté elle ne décline toujours pas son identité, mais Gaston découvre qu'elle est comme lui une pickpocket. Etant deux escrocs, ce n'est que dans l'intimité de leur couple qu'ils peuvent laisser tomber les masques et se dévoiler. Si elle incarne une femme amoureuse, Lily ne correspond pas à l'imagerie de la douce romantique sur sa gondole. C'est l'escroc qu'elle aime et leur vie trépidante, avouant même sous les traits de la baronne en avoir assez de « *tous ces princes, ces comtes, de ces ducs et de ces rois* », loin d'avoir des rêves de contes de fées.

Au cours du film, Lily doit également endosser le rôle de Mlle Gauthier, secrétaire de Gaston.

Lorsque Mariette demande à la voir, il faut à Lily entrer dans la peau de son personnage. Elle est filmée de profil face à Gaston, avec un plan taille qui permet de saisir sa préparation physique alors qu'elle réajuste sa



tenue, et laisse même Gaston remonter jusqu'en haut du cou sa fermeture éclair, afin de ne pas éveiller les soupçons sur leur romance ou rendre Mariette, qui désire Gaston, jalouse. C'est donc Mlle Gauthier, et non Lily, qui apparaît dans la chambre de Mariette. La présence de la porte dans le plan connote deux

espaces distincts, celui de l'extérieur où Lily est une escroc, et l'intérieur de la chambre où elle devient une secrétaire à lunettes inoffensive. Même la voix est modifiée, lui donnant un petit air naïf, ou bien modulée d'une telle façon



qu'elle provoque le rire lorsque Lily dote son personnage d'un petit frère à s'occuper parce que sa « *mère est morte* ». Telle une grande tragédienne, Lily détourne lentement la tête, le regard dans le vide, la voix tremblante. Très vite, elle est confrontée à sa vraie nature lorsqu'elle remarque la boîte à bijoux de Mariette. Une bague tombée par terre est découverte à travers un raccord regard de Lily, sa main venant pénétrée dans le champ pour la saisir. Lubitsch réussit à créer ici un suspense, en alternant les plans sur Lily et son raccord regard sur les bijoux. Finalement, Lubitsch met fin à la tension autour de la tentation du vol de Lily en la filmant en plan plus large, permettant au corps de l'actrice d'exprimer la répression du désir en plaçant ses mains sous ses cuisses. La mise en scène démarque ensuite Mlle Gauthier de Lily. Lorsqu'elle partage le cadre avec Mariette, Lily devient la serviable secrétaire. Mais lorsque le caméra l'isole par un panoramique horizontal elle redevient Lily et laisse échapper des grimaces ne laissant aucun doute sur sa profonde désaffection pour Mariette. Puis lors de la scène suivante, c'est à nouveau à travers la porte qu'elle ouvre, le seuil qu'elle franchit que Lily change de personnage, redevient pleinement elle-même. Le plan moyen saisit le mouvement rapide du corps dû à la contrariété

de Lily qui entre brusquement dans la pièce et se débarrasse de ses lunettes, rejetant le rôle de Mlle Gauthier.



D'une certaine façon, le personnage de Mariette joue également un rôle, celui de Madame Colet. En ayant épousé un homme riche beaucoup plus vieux qu'elle, elle est devenue une femme puissante et indépendante grâce à son veuvage. Le peu de considération qu'elle porte à son défunt mari est un indice sur l'intérêt exclusivement financier de cette union pour elle. Du mariage, elle dira d'ailleurs qu'il s'agit d'une « *erreur magnifique que deux personnes commettent ensemble* », jolie formule qui ne laisse aucun doute sur les intentions que la jeune femme a pu avoir en devenant Madame Colet. Rien n'est révélé sur son passé, ni sur la manière dont elle a séduit Monsieur Colet. Mariette incarne à la perfection cette femme du monde, sans rien laisser transparaître de ses origines sûrement modestes, laissant donc dans le flou toute une partie de son identité.

Dans *Angel*, les troubles autour de l'identité de Maria sont même une thématique centrale du film. Dès l'ouverture, une musique mystérieuse et le

plan d'un avion dans les airs préparent cette présentation énigmatique de Maria. Vient ensuite un plan rapproché d'une fenêtre de l'engin, avec derrière la vitre une femme de profil. Son visage est camouflé par les bords de son chapeau et l'ombre qu'il projette. Puis lentement la femme se tourne vers la vitre, mais ce



plan sera rapidement remplacé par une vue impressionnante en plongée de l'Arc de triomphe. Il aura fallu passer par plusieurs couches successives avant de découvrir le visage de Maria, mais elle reste derrière une vitre, apparaissant comme une femme mystérieuse. Cette impression se confirme lorsque Maria entre ensuite dans un hôtel parisien et doit remplir une fiche de renseignements. Un plan épaulé la montre de face, mais toujours protégée par l'ombre du chapeau, le bas de son visage seulement étant éclairé. Elle hésite, puis se crée une identité sous nos



yeux, celle de Madame Brown, nom qu'elle inscrit sur le papier. Mais elle doit remettre son passeport à l'employé de la réception. Lubitsch souligne l'importance du moment de la découverte de son nom par le réceptionniste grâce à l'utilisation d'un travelling avant qui le place au centre du cadre et de

l'attention alors qu'il compare avec stupéfaction le nom inscrit sur le passeport et celui laissé par Maria sur la fiche. Mais à cette dernière il assure que tout va bien, laissant le spectateur en dehors de la confiance, plus que jamais pris par le



mystère de cette femme dont il ne sait toujours pas le nom. Au contraire, les identités d'Halton et Barker sont révélées immédiatement, l'un à travers un plan d'insert sur sa carte de visite, l'autre par le biais des journaux dont il fait la une en sa qualité de ministre des affaires étrangères.

Dans toute la première partie du film, à Paris, l'enjeu de Maria est de rester anonyme. Chez la Grande Duchesse Anna, lorsqu'on lui demande qui annoncer, elle répond « *une vieille amie* ». Son passé est légèrement évoqué lors de ces retrouvailles avec Anna, mais soulève encore plus de questions, Maria n'ayant donné aucune nouvelle depuis six ans, et répondant tout au plus par un « *je ne me souviens plus* » aux questions de la Duchesse. La parole n'apporte ici aucun élément consistant pour cerner plus en profondeur le personnage féminin. Maria brouille au contraire les pistes, se faisant passer pour la Grande Duchesse auprès d'Halton. En moins de dix minutes, Maria a endossé deux identités différentes, insaisissable et protégée par son entourage - Anna ou le réceptionniste - qui garde le secret de son nom. Halton pourtant insiste, voulant à tout pris connaître son nom, savoir qui elle est. Maria s'amuse alors à énumérer plusieurs possibilités, de la femme mariée à l'espionne. Halton décide alors de la baptiser lui même du nom Angel. Il crée ainsi un nouveau

personnage, le second visage de Maria épouse modèle. Angel hante toute la seconde partie du film, Halton rêvant de la revoir, Barker se demandant qui se cache derrière cette femme qui fait tourner la tête à son ami. Angel est de nombreuses fois évoquée, mais ne réapparaît que lors d'une scène avec Halton, venu dîner chez les Barker. Ce moment met en exergue le double-jeu de Maria. En apparence elle ne laisse rien paraître de son trouble face à ces retrouvailles en présence de son mari, mais Lubitsch utilise une mise en scène du détour pour montrer les failles de Maria. D'abord un cendrier plein et une lampe de chevet toujours allumée sont des indices visuels connotant la nuit blanche de la jeune femme, ainsi qu'une assiette à peine touchée lors du repas. Ces éléments font partie d'une ellipse et ne sont découverts que plus tard par le personnel de maison.

Mais lorsque Anthony et Maria se retrouvent seuls, celui-ci gratifie d'un « *Bonjour Angel* », signifiant qu'il désire à présent ne plus s'adresser à Maria la femme de Barker mais à Angel, son aventure parisienne. Anthony refuse la complexité de Maria, ne comprenant pas pourquoi elle continue de jouer la comédie alors qu'il ne peut y en avoir deux comme elle. Cette figure de la femme insaisissable est difficilement acceptable pour l'homme qui a pour croyance, à travers le mythe de l'éternel féminin, d'avoir affaire à un genre déterminé. Maria est à ce moment là dans une position qui évoque la schizophrénie, parlant d'Angel à la troisième personne, la qualifiant d'« *inconnue* ». Elle le somme de la regarder attentivement et de reconnaître qu'elle est « *Lady Barker, et personne d'autre* ». Si pour Lily passer d'une identité à une autre n'est pas problématique, il s'agit en quelque sorte de son activité professionnelle, pour Maria la confrontation de ces deux facettes est douloureuse car elle intervient dans le domaine du privé. Si elle avait fait en

sorte de mettre la Manche entre elle et Angel, Maria se retrouve maintenant face à sa propre ambivalence.

2.2 La notion de genre menacée chez Lubitsch

Cette instabilité identitaire éloigne les personnages féminins de Lubitsch de toute analyse rapide, de la figure stéréotypée, d'une définition immuable du genre. A travers ses différentes identités, la femme lubitschienne soulève la question de la différence sexuelle. Si au sein même d'un seul personnage se joue une telle altérité, comment continuer à penser le genre féminin comme un seul et même ensemble? C'est la réflexion que mène Teresa de Lauretis avec son ouvrage *Technologies of gender*. Shohini Chaudhuri note que « jusqu'à présent, la théorie féministe avait largement conçu la différence sexuelle en termes binaire, ahistorique, et hétérosexiste - en tant que différence entre "homme" et "femme". De Lauretis a cherché au contraire à articuler les différences sociale et sexuelles que l'on peut trouver au sein même des femmes⁵⁵ ». De Lauretis emprunte le terme « technologie » à Michel Foucault, qui l'utilise dans ses trois volumes d' *Histoire de la sexualité*, publiés entre 1976 et 1984, et où il analyse la construction de la sexualité à travers le pouvoir des institutions d'une société. « Un terme clé de Foucault est le « discours », signifiant sommairement un système de pouvoir (...). Dans la terminologie de Foucault, les technologies sont des discours du pouvoir. Les technologies du sexe construisent la sexualité à travers des discours qui supportent les intérêts

⁵⁵ Shohini Chaudhuri, *op.cit.*, p.61, « Up to this point, feminist theory had largely conceived sexual difference in binary, ahistorical, and heterosexist terms - as the difference between « Man » and « Woman ». De Lauretis sought instead to articulate the social and sexual differences to be found among or within women ».

d'un Etat⁵⁶ ». Selon de Lauretis, la genre est, à l'image de la sexualité, le produit d'une construction culturelle menée à travers le discours des institutions d'une société, non une caractéristique innée de l'être humain. « Soulignant le silence [de Foucault] sur la subjectivité des sexes, elle appelle les technologies sociales impliquées dans la construction du genre « technologies du genre⁵⁷ » ».

Ce qui est particulièrement intéressant dans la réflexion de Teresa de Lauretis par rapport à l'oeuvre de Lubitsch, est sa critique, englobant même les théoriciennes féministes, d'une conceptualisation binaire de la différence sexuelle, opposant l'homme et la femme, alors même que cette dualité se trouve déjà à l'intérieur de l'idéologie patriarcale. Le cinéma est un discours sur le genre, et donc une technologie du genre d'une société. Pourtant, au sein du cinéma de Lubitsch, se dessine une représentation beaucoup plus nuancée de l'individu, une seule femme pouvant embrasser plusieurs identités la montrant sous des facettes totalement différentes. Ce phénomène rejoint la théorie de de Lauretis selon laquelle « nous avons besoin d'une notion de genre qui n'est pas si liée à la différence sexuelle qu'elle en devient virtuellement contigüe⁵⁸ ». De Lauretis déplore cette volonté sociétale d'enfermer les femmes dans une certaine idée de la féminité, et que « les femmes historiques réelles, qui sont engendrées différemment selon leurs expériences de classes, origines, et

⁵⁶ Ibid. p.65 « A key Foucauldian term is « discourse », roughly meaning a power-system (...). In Foucault's terminology, technologies are discourses of power. Technologies of sex construct sexuality through discourses that support state interests ».

⁵⁷ Ibid. p.66 « Highlighting his silence on gendered subjectivity, she calls the social technologies involved in the construction of gender « technologies of gender » ».

⁵⁸ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987, p.2, traduction de l'auteur, « We need a notion of gender which is not so bound up with sexual difference as to be virtually coterminous with it ».

relations sexuelles, sont simplement confondues avec « la Femme⁵⁹ ». Il n'est plus question d'hommes ou de femmes mais d'êtres sociaux forgés par leurs expériences personnelles, et donc d'une définition du genre soumise à une constante évolution.

2. 3 Une maternité contrariée

En tant que technologie du genre, le cinéma de Lubitsch offre une représentation contrastée des femmes, qui s'éloigne de la notion unilatérale de la « Femme », et permet au contraire de présenter des personnages féminins affirmant leur différence. Ceci est présent dès l'origine du projet, avec le choix fait par Lubitsch d'adapter une oeuvre plutôt qu'une autre. L'exemple de *Lady Windermere's Fan*, pièce d'Oscar Wilde représentée pour la première fois à Londres en 1892 est significatif. Dans le texte originale, déjà, le personnage de Mrs Edith Erylne est saisissant car il échappe à la notion commune du genre féminin. Edith est « indifférente au devoir et à l'éducation⁶⁰ » de sa propre enfant, Lady Windermere, qu'elle a abandonné à la naissance. Pascal Aquien, dans sa préface de la pièce, explique qu'Edith incarne une attitude culturellement masculine, proche de celle du dandy, de l'individualisme. Dans la pièce, comme dans le film, Edith réussit à obtenir ce qu'elle veut, à triompher. Pour Aquien, il n'est pas question ici d'une nouvelle preuve du cynisme de Wilde mais de « l'affirmation d'une intuition : il n'y a pas d'« hommes » et de

⁵⁹ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.64, « Real historical women, who are engendered differently in terms of their experience of class, race, and sexual relations, are simply conflated with « the Woman ».

⁶⁰ Pascal Aquien, présentation de *L'Eventail de Lady Windermere* d'Oscar Wilde, Paris, Flammarion, 2012, p.39

« femmes », autrement dit pas « d'essences » ou de « genres » définis de façon absolue, mais plutôt des sujets humains⁶¹ ».

Ce que l'on retrouve chez Edith Erlynne (Irene Rich), et chez tous les personnages féminins principaux du corpus, est l'absence de la figure maternelle, alors que de tous les rôles de la « Femme », c'est celui de la mère qui est considéré comme ayant « la plus forte charge symbolique et affective⁶² ». Edith Erlynne ne s'intéresse que par intérêt à sa fille, faisant du chantage à son riche mari pour taire leur parenté, Erlynne ayant mauvaise réputation. En plus d'être absente, la maternité est même tue, cachée, honteuse. Edith ne sous-entend leur lien qu'une seule fois - « *Croyez-moi comme vous croiriez votre mère* » - mais elle se fait immédiatement remettre à sa place par Lady Windermere qui lui interdit d'évoquer sa mère. La représentation maternelle de Lady Windermere est celle idéalisée de la dévotion, de la pureté induite par la construction du genre féminin. Elle refuse de voir en cette femme scandaleuse la figure de sa mère. Et quand bien même Edith se sacrifie pour sauver la réputation de sa fille, elle agit seulement parce qu'elle « s'identifie ponctuellement à elle avant de renoncer à la fréquenter, à l'évidence sans regret⁶³ ».

Il n'y a donc pas d'instinct maternel chez les héroïnes lubitschiennes, ce qui vient troubler la perception psychanalytique des femmes critiquée par de Lauretis. La théoricienne regrette qu'à l'intérieur de la psychanalyse, la femme soit encore défini par rapport à l'homme. « C'est pourquoi la psychanalyse n'aborde pas, ne peut pas aborder, la relation contradictoire et complexe des

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid. Citant Pascale Hustache, *Destins de femmes dans le roman populaire en France et en Angleterre au XIX^e siècle*, Dittmar, 2009, p.137

⁶³ Ibid. p.38

femmes à la Femme, qui est à la place définie par la simple équation les femmes = la Femme = la Mère⁶⁴ ». L'équation ne prend pas pour Lubitsch, chez qui les femmes ne sont pas des mères. La maternité est défailante pour Edith Erlynne, non désirée. Les personnages féminins se moquent même de la mère, Lily dotant sa voix de trémolos ridicules pour raconter que « *mère est morte* ». Mariette lui répond alors un exquis et désinvolte « *Oui c'est le problème avec les mères, on s'attache et puis... Elles meurent* ». Cette phrase à elle seule peut résumer la place de la figure maternelle chez Lubitsch. La mère a peut être été là un jour, mais elle a en tout cas disparu depuis, et le problème n'est pas là. De par son absence, l'héroïne n'est jamais considérée comme une enfant mais toujours comme une femme, pouvant poursuivre ses désirs sans restriction.

D'ailleurs s'il peut lui arriver d'être présente, Lubitsch ne fait pas de la mère un personnage sympathique. Dans *Cluny Brown*, Madame Wilson, la mère du pharmacien prétendant de Cluny, est rendue aphone. Sa seule présence sonore se traduit par un bruit de raclement de gorge. « Dans ce film l'idée de Lubitsch qui consiste à utiliser les ressources des bruits est excellente (...) pour ridiculiser le pharmacien et sa mère, dont la présence sonore finit par la rendre franchement antipathique⁶⁵ ».

Si la figure du couple est elle omniprésente chez Lubitsch, ce n'est pas le désir d'enfant qui la travaille, mais le désir tout court. Il n'est question que du plaisir, et principalement celui de la chair, sans pour autant avoir à se préoccuper d'une quelconque reproduction. Les personnages lubitschiens vivent leurs envies sans avoir jamais à en subir quelconque conséquence, ils restent libres et dévoués entièrement à leur bien être personnel, et non familial. Lorsque Maria dans *To*

⁶⁴ Teresa de Lauretis, op.cit., p.20, « This is why psychoanalysis does not address, cannot address, the complex and contradictory relation of women to Woman, which is instead defines as a simple equation women = Woman = Mother »

⁶⁵ Natacha Thiéry, *Lubitsch, les voix du désir*, Editions du Céfal, Liège, 2000, p.30

Be or Not to Be évoque un enfant, cela reste une hypothèse - « *Si jamais nous avons un enfant* » -, une éventualité, et surtout un choix possible et non une obligation.

La seule héroïne à devenir mère est Cluny, mais la grossesse est mise sous ellipse. Cluny s'évanouit devant la vitrine d'une librairie. Le plan suivant montre le contrechamp de cette vitrine, quelques mois plus tard. L'apparition de la suite du roman de son mari Adam Belinski (Charles Boyer) ne laisse planer aucun doute sur les causes de cet évanouissement - Belinski ayant prévu d'écrire un deuxième tome en cas de grossesse. Cette information est suivie du carton de fin, la maternité de Cluny restant dans le hors-champ du film.

Le personnage de Gilda dans *Design for living* est la seule qui pourrait incarner à un moment du film cette figure maternelle. Lorsqu'elle décide de vivre avec Tom et George, il ne s'agit pas d'instaurer un couple avec trois membres. Gilda décide de prendre leurs carrières d'artistes en main et de devenir « *la Mère des Arts* ». Son attitude envers eux est maternelle, elle promet de recoudre un bouton, devient sévère pour les forcer à se surpasser. Ils font un pacte, celui du *gentlemen's agreement*,

filmés en plan taille, tous les trois dans le cadre, Gilda face caméra, entre eux. George se penche pour embrasser Gilda mais celle-ci l'évite et dépose un baiser sur son front. Tom lui offre ensuite également son front docilement. A Gilda



de déclarer ensuite : « *Pas de sexe!* ». Mais en les filmant ensemble, Lubitsch

souligne déjà les potentielles tensions de cette situation. Les deux hommes acceptent sans enthousiasme ce deal, qui ne peut marcher que tant qu'ils sont tous les trois dans le cadre. Mais dès que l'un d'eux s'éloigne, l'accord ne peut plus tenir. La maternité de Gilda, si elle est symbolique, est surtout problématique car les deux hommes la désirent, et elle les désire en retour. Loin du schéma oedipien où le petit garçon doit abandonner son désir pour la mère sous l'autorité du père, Gilda finit par vivre une histoire avec chacun d'entre eux. Elle délaisse son rôle de mère avec joie pour celui de l'amante, et redevient ainsi une héroïne lubitschienne dans toute sa splendeur.

*

Teresa de Lauretis a souligné que les femmes ne pouvaient être toutes regroupées dans le même genre, car leurs expériences personnelles les différenciaient de façon considérable, et qu'il était inadéquat de définir sous le terme « la Femme » des êtres historiques bien distincts. Cette théorie peut être tout à fait justifiée au sein de l'oeuvre de Lubitsch. Le cinéaste réalise *Design for living* et *Angel* dans les années trente. Les deux films présentent un trio, une femme amoureuse de deux hommes. Gilda aime Tom et George, Maria bien qu'ayant des sentiments pour Halton reste également amoureuse de son mari Barker. Mais, comme le souligne Natacha Thiéry, la différence fondamentale entre les deux histoires est la divergence des deux milieux sociaux représentés. De par son mariage avec Barker, Maria intègre la haute bourgeoisie londonienne, où les apparences règnent en maître. Sa relation avec deux hommes est traitée de manière plus feutrée, et jamais frontalement, jusqu'à la dissociation de la jeune femme en deux personnages, Maria pour Barker et *Angel* avec Halton. *Design for living* décrit l'univers bohème des artistes parisiens, où les moeurs sont plus libres. Si elles vivent la même situation, l'artiste Gilda et la femme d'un membre du gouvernement Maria ne réagissent

pas de la même façon, ce qui entraîne une issue finale différente, « d'un côté le choix de ne pas choisir et de suivre les inflexions du plaisir, de l'autre le retour, sans conviction, à l'ordre conjugal⁶⁶ ». Cela rejoint l'idée de Teresa de Lauretis selon laquelle la différence de classe entre deux femmes en fait deux êtres sociaux distincts. Gilda est un être de plaisir, Maria de devoir, leur attitude, leurs décisions et leur façon d'être au monde sont incomparables. Elles sont deux sujets humains que l'on ne peut pas sommairement résumer à la « Femme ».

Lubitsch n'hésite pas à explorer la complexité identitaire de ses personnages féminins, allant à contre-courant des représentations issues de la société patriarcale des femmes. Si l'on peut qualifier cette perspective de féministe, elle ne pourrait l'être totalement en négligeant les sujets masculins, le féminisme visant une égalité entre les sexes.

3 - Le Masculin en crise

3.1 L'Homme lubitschien est-il aussi une « Femme »?

Redéfinir le genre sexuel n'est naturellement pas sans conséquence sur la représentation de la masculinité. Comme la féminité, elle est codée de manière précise et est soumise aux attentes créés par la société. Citant Steven Cohan et Ina Rae Hark, Shohini Chaudhuri déclare que « la masculinité, comme la féminité, est aussi « un effet de la culture - une construction, une performance, une mascarade - plutôt qu'une essence universelle et stable⁶⁷ » ».

⁶⁶ Ibid. p. 65

⁶⁷ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.105, citation de Steven Cohan et Ina Rae Hark, *Screening the Male*, Londres, Routledge, 1996, p.7, traduction de l'auteur, « Masculinity, like femininity, is also « an effect of culture - a construction, a performance, a masquerade - rather than a universal and unchanging essence » ».

Les personnages masculins lubitschiens bénéficient également d'une représentation nuancée, où la virilité par exemple, n'est pas une caractéristique valorisée en tant que telle, Lubitsch préférant un bon mot à toute démonstration de force physique. Comme le souligne Natacha Thiéry, « seuls les personnages qui ressentent le plaisir de la parole et expriment par elle leur désir, trouvent grâce aux yeux de Lubitsch et finissent par avoir... le dernier mot⁶⁸ ».

Les hommes chez Lubitsch portent même des traits rattachés habituellement à la féminité. L'exemple le plus probant est celui de Joseph Tura dans *To Be or Not to Be*. Marguerite Chabrol explique que « le jeu de Jack Benny, souvent à la limite du maniérisme (...) [contribue] à féminiser Tura pendant une partie des scènes⁶⁹ ». Une féminisation excessive qui exaspère son épouse Maria. Dans un face à face en plan américain, le couple s'affronte. Maria lui reproche son besoin obsessionnel d'attirer l'attention, et sa volonté de l'éclipser. La durée du plan, sans coupure au cours du dialogue, permet d'installer confortablement la parole de Maria, de mettre ses mots à l'honneur et de leur donner une résonance. C'est avec éloquence qu'elle décrit leur relation : « *Quand je raconte une histoire, tu la finis. Je fais un régime, tu maigris. Si j'ai un rhume, tu tousses. Et si jamais nous devions avoir un bébé, je ne serais pas sûre d'en être la mère* ». Joseph veut mettre son corps à la place de celui de sa femme, jusqu'à ce que cette dernière craigne qu'il ne lui vole même sa maternité. Lorsque l'on sait que Teresa de Lauretis regrette que la psychanalyse n'associe trop facilement les femmes à la Mère, exprimer que Tura puisse lui aussi en devenir une est symboliquement fort. Au delà d'une possible comparaison avec la féminité - de

⁶⁸ Natacha Thiéry, *Lubitsch, les voix du désir*, Liège, Editions du Céfal, 2000, p.62

⁶⁹ Marguerite Chabrol, « To Be or Not to Be : Une clef du côté de Broadway » in *To be or not to be, Ernst Lubitsch, un classique dans l'histoire*, dir. Alain Kleinberger et Jacqueline Nacache, Lormont, Le bord de l'eau, 2014, p.53

par sa tendance à être « *irraisonnable, contrarié par de petites choses* » d'après Maria, son besoin d'être rassuré, que l'on associe à l'essence féminine - Joseph Tura devient « la Femme ».



Dans *Bluebeard's Eighth Wife*, Michael Brandon (Gary Cooper), est même victime d'une maladie longtemps associée aux femmes : l'hystérie. Pour le médecin grec Hippocrate, elle était provoquée par l'utérus. Michael souffre d'une crise de nerfs et est interné dans un hôpital psychiatrique, après avoir tenté de « dompter » Nicole (Claudette Colbert), sa femme, sans succès. Ce lien de cause à effet est assuré par le montage qui enchaîne des plans d'insert sur plusieurs couvertures de journaux, annonçant le divorce des Brandon puis la dépression nerveuse de Michael. Dans ce cas, Michael pourrait être considéré comme le martyr de l'émancipation féminine. Mais pour Nicole la détresse de Michael est une vraie preuve d'amour, il ne peut être heureux sans elle. Nicole décide donc de le reconquérir, lui expliquant que c'est parce qu'elle l'a toujours aimé qu'elle a du le « mater ». Finalement, le couple trouve son bonheur conjugal lorsque Nicole se sent à égalité avec Michael.

Dés le début du film d'ailleurs, Michael est confronté à l'abolition des frontières entre les sexes. Venu chercher un pyjama dans une boutique, le vendeur lui propose d'acheter aussi un parfum, car « *en ces temps d'égalité*



entre les sexes, le parfum n'est plus le privilège des femmes ». Le flot de paroles ininterrompu du vendeur vient envahir le champ sonore de Michael et le déranger. C'est sur une note humoristique que cette thématique de l'égalité homme/femme intervient pour la première fois, sous l'apparence d'un argument commercial. Puis lorsque Michael essaye enfin un pyjama, la caméra s'approche de lui en travelling avant, pour le saisir en plan taille alors qu'il s'observe devant le miroir. Cette fois-ci c'est un homme qui est l'objet des regards, dont le sien puisqu'il s'observe avec attention. Sa présence est même démultipliée par les deux reflets du miroir, saturant le champ visuel, jusqu'à ce que l'apparition de Nicole vienne rétablir un équilibre, mais elle aussi a les yeux rivés sur Michael qu'elle trouve « *remarquable* ».

3.2 Le Cinéma de Lubitsch à l'encontre de la fiction dominante

Les personnages de Joseph et Michael font échos aux questionnements de Kaja Silverman sur l'opposition culturelle binaire des hommes et des femmes au sein de son ouvrage *Male Subjectivity at the Margins* publié en 1992. Dans son livre, Shohini Chaudhuri explique que Silverman « explore les masculinités qui sont socialement construites comme étant « en marge » des normes de la

masculinité « classique » ou « conventionnelle ». Ces masculinités masochistes, non phalliques, et blessées mettent en lumière le manque au coeur de la subjectivité masculine⁷⁰ ». Pour Silverman, il est primordial de dissocier le pénis du phallus, « symbole culturel variable du manque⁷¹ ». Elle se détache ainsi de la vision de Lacan qui assimile le phallus au désir. Tous les sujets humains ressentent le manque, « condition inévitable pour toute subjectivité : nous renonçons à toute possibilité de complétude lorsque nous devenons subordonnés à un ordre discursif qui nous précède et parle pour nous. De part cette castration universelle, personne ne peut posséder le phallus, qui symbolise une complétude inaccessible⁷² ». Lubitsch, avec ses personnages masculins, se dresse contre ce que Kaja Silverman appelle la fiction dominante, terme qu'elle emprunte à Jacques Rancière. Pour le philosophe « c'est la fiction dominante, la fiction consensuelle, qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même⁷³ ». Une société se construit à travers les fictions qu'elle véhicule et inscrit comme réalité. Il ne s'agit plus d'images, d'histoires, mais la transmission d'une idéologie, des valeurs qui régissent cette société. Filmer le sujet masculin comme associé au phallus et au pouvoir, c'est déterminer que l'identité masculine doit être admise comme telle dans le monde réel. C'est donc à l'intérieur de cette fiction dominante que se jouent les définitions de la masculinité et de la féminité. « La subjectivité classique masculine est

⁷⁰ Shohini Chaudhuri, *Feminist film theorists*, Londres, Routledge, 2006, p.106, traduction de l'auteur, «She explores masculinities which are socially constructed as being « marginal » to the norms of « classic » or « conventional » masculinity. These masochistic, non-phallic, and wounded masculinities highlight the lack at the heart of male subjectivity ».

⁷¹ Ibid. p.107 « Silverman, on the other hand, reads the phallus as a culturally variable symbol of lack ».

⁷² Ibid. « It is the unavoidable condition of all subjectivity : we forgo any possibility of wholeness when we become subordinated to a discursive order that precedes us and speaks for us. Due to universal castration, no one can possess the phallus, which symbolizes an unattainable wholeness ».

⁷³ Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005, p.66

idéologiquement construite à travers cette *méconnaissance* du pénis en tant que phallus; c'est ce qui lui permet de nier sa propre castration⁷⁴ ». L'enjeu de la fiction dominante est donc crucial pour la société car elle « forme le noyau stable autour duquel la "réalité" d'une nation et d'une période adhère⁷⁵ ». Une relation étroite se noue entre la représentation de la masculinité et la société patriarcale. Si cette dernière a construit la première, elle a ensuite besoin d'elle pour maintenir l'ordre établi. Chaudhuri explique que pour Silverman, « la moindre crise sur la masculinité aurait d'énormes implications politiques : c'est une clé pour renégocier notre relation à l'idéologie. La fiction dominante range les individus en rang avec un Ordre Symbolique donné en encourageant des désirs et identifications normatifs⁷⁶ ». L'inverse donc de ce que promeut Lubitsch, qui encourage le désir tout court, et non la normalité. Ainsi, Gilda de *Design for Living* peut décider de vivre avec deux hommes à la fois, et Cluny est poussée à sortir de la norme pour vivre ses passions dans *Cluny Brown*. Le cinéaste propose ainsi également une identité masculine différente qui ne nie pas sa propre castration. L'image de Michael, mis dans une camisole de force, est lourde de sens. Nicole s'approche et lui tend la main



⁷⁴ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.107, traduction de l'auteur, « Classic male subjectivity is ideologically constructed through this *misrecognition* of the penis as the phallus; this is what enables it to deny its own castration ».

⁷⁵ Ibid. « The dominant fiction forms the stable core around which a nation's and a period's « reality » coheres ».

⁷⁶ Ibid. p.108 « Any crisis in masculinity has enormous political implications : it is a key site within which to renegotiate our relationship with ideology. The dominant fiction brings individuals into line with a given Symbolic Order by encouraging normative desires and identifications ».

machinalement, avant de se rendre compte de son erreur, Michael étant privé de ses membres supérieurs. Dans ce cadre qui les saisit tous les deux, derrière cette égalité esthétique visible - ils occupent chacun la moitié du cadre - Michael vit une castration symbolique et expérimente l'altérité face à Nicole. Il avait au préalable déjà abandonné son pouvoir en acceptant le divorce. Lubitsch se détache ici avec audace de la fiction dominante. Ce qui d'après Silverman, permettrait « à la subjectivité de la femme d'être vécue différemment de ce qu'elle l'est actuellement⁷⁷ ». A travers le cinéma, permettre l'épanouissement des êtres.

3.3 Méconnaissance du personnage féminin

En proposant des modèles alternatifs d'identités, Lubitsch s'écarte du personnage stéréotypé facilement reconnaissable. Lorsqu'il s'éloigne des clichés sur le genre féminin, le cinéaste place ses personnages masculins dans des situations compliquées, où la femme leur échappe. Cette crise du masculin passe donc aussi dans le cinéma de Lubitsch par une méconnaissance de la femme par l'homme. Ce concept n'est pas nouveau, au contraire il est fondamental dans la construction historique du récit. Joseph Campbell publie en 1949 *The Hero with a Thousand Faces*, où il étudie les différents mythes fondateurs du schéma narratif classique. Campbell écrit que "la femme représente, dans l'expression allégorique de la mythologie, la totalité de ce qui peut être connu. Le héros est celui qui parvient à cette connaissance. A mesure qu'il progresse dans la lente initiation qu'est la vie, la forme de la déesse passe, sous son regard, par une série de transfigurations : elle ne se montre jamais plus grande qu'il n'est, bien qu'elle soit la promesse d'une révélation qu'il n'est pas

⁷⁷ Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Routledge, 1992, p.2, traduction de l'auteur, « It would permit female subjectivity to be lived differently than it is at present ».

encore capable de comprendre⁷⁸ ». Cette idée de l'homme sous-estimant la femme se retrouve à plusieurs reprises dans les films de Lubitsch, comme par exemple *One Hour with You*. André Bertier (Maurice Chevalier) est incapable de voir que sa femme Colette (Jeanette MacDonald) est courtisée par son meilleur ami Adolph (Charles Ruggles), ne pouvant croire que son épouse soit tout

autant attirante que lui. Face à l'infidélité de son mari, Colette décide de lui dévoiler la sienne. Les deux personnages sont assis autour d'une table basse, filmés en plan rapproché. André est tourné vers Colette, de ce fait son visage



n'est que partiellement vu. Celui de Colette au contraire est de trois quart face à la caméra. C'est elle que l'on voit, elle qui révèle sa vraie nature. A son mari elle dit : « *C'est moi la méchante. Tu penses être un Don Juan? Et bien je suis une Cléopâtre* ». Suite à ces confessions, André se met à rire. Colette tente de se révéler à lui, mais André « n'est pas encore capable de comprendre ». Il ne mérite pas d'acquérir le savoir. Lorsque Colette décide de faire venir Adolph pour prouver à André son infidélité, Lubitsch met en place un champ contrechamp aussi ingénieux que comique. Adolph et Colette se font face, en plan américain. La caméra est derrière Colette, permettant de saisir le regard d'Adolph. Celui-ci est attiré par André, en contrechamp, qui lui fait secrètement signe et l'invite à donner raison à sa femme. Ainsi, Adolph dit la vérité mais sous la forme d'un mensonge, ce

⁷⁸ Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai Lu, 2013, p.160

qui conforte André dans son ignorance.



Campbell poursuit en expliquant que « le regard du faible réduit [la femme] aux états inférieurs; le regard de l'ignorant la condamne à la banalité, à la laideur⁷⁹ ». Dans *Angel*, Maria incarne ce phénomène. Comme décrit plus haut par Campbell, Maria évolue à travers une série de transformations : elle est principalement Maria ou Angel. Or, son mari Barker n'a pas connaissance de cette double identité. Il croit connaître sa femme, et n'hésite pas à critiquer devant elle Angel, qu'il considère comme une femme de petite vertu. Barker se complait dans son idée d'épouse idéale et inférieure à lui, qui l'aveugle complètement. L'accès au savoir sur Maria devient un passage initiatique. Barker reçoit un premier avertissement lorsque lui, Halton et Maria se retrouvent ensemble pour la première fois. Alors que l'alternance des plans rapprochés poitrine sur les trois personnages installe le triangle amoureux, Halton déclare que Barker et lui voient la même chose mais avec des yeux complètement différents. Maria est la seule à comprendre le sous-entendu, qui ira jusqu'à la comparaison avec une lampe que l'un pourrait voir bleue et l'autre verte. Mais à ce moment, Barker n'est pas prêt à apprendre la vérité sur Maria. La

⁷⁹ Ibid.

transformation du personnage d'Angel se fait également à travers Halton, qui pour détourner tout soupçon du mari, la décrit comme étant brune aux yeux sombres.

Puis Maria à nouveau, dresse à Barker le portrait d'une blonde, aux yeux bleus, de même taille qu'elle et ayant un léger accent étranger. Il s'agit pour elle de mettre Barker face à la réalité, ce dernier étant en capacité d'accueillir la connaissance qui vient avec sa femme. Cette transition se fait au cours d'une séquence où les deux époux sont seuls dans une pièce chez la Grande Duchesse Anna.



Maria et Barker se font face, filmés de profil en plan taille. Leur confrontation est appuyée par la séparation effectuée par la composition, les lignes verticales de la porte ou celle d'une ombre se tenant entre eux. Pour la première fois du film, le couple s'affronte avec sincérité. La caméra se rapproche légèrement des personnages lorsqu'enfin Barker demande à Maria : « *Quelle genre de femme es-tu?* ». C'est que l'instant est important, Barker s'avouant finalement qu'il ne connaît pas sa femme.

Le cinéaste opte ensuite pour un champ contrechamp qui sépare les époux, signifiant la fin de la vie conjugale qu'ils ont d'abord connue. Maria place Barker face à ses croyances sur les femmes, évoquant sa situation matrimoniale et lui demandant s'il n'y a rien de plus qu'une femme puisse demander. A travers ces questions rhétoriques, Maria cherche à lui faire comprendre que son bonheur ne

dépend pas seulement d'une situation sociale confortable. Puis Lubitsch les réunit à nouveau dans le cadre, mais cette fois-ci Barker est de dos. Comme avec l'exemple de Colette, c'est Maria qui attire les regards, ce qui souligne l'importance du poids de ses mots. Elle demande à Barker de ne pas entrer dans la pièce d'à côté, où est censée se trouver Angel. Elle explique à son mari qu'en agissant ainsi, il aura

toujours un doute. « *Tu ne seras plus aussi sûr de toi ou de moi. Et cela pourrait être merveilleux* ». A travers Maria, Lubitsch exprime une idée du bonheur conjugal, qui se base sur l'acceptation de la connaissance partielle



de son partenaire. Ne pas tout savoir de lui, et en avoir conscience. Mais Barker, sans un mot, refuse ce compromis et entre dans la pièce, signifiant la fin de leur mariage.

Cette entrée peut être assimilée à un passage initiatique. Barker est debout, seul dans une pièce désespérément vide. Le plan de demi-ensemble insiste sur la solitude du personnage, qui vient d'accéder à la connaissance d'une manière douloureuse.



Pour Joseph Campbell, la femme « attire [le héros], le guide, l'invite à briser ses chaînes. Et s'il peut se montrer à la hauteur de ce qu'elle apporte, tous deux, celui qui connaît et celle qui est connue, seront libérés de toute limitation⁸⁰ ». Barker se montre donc à la hauteur puisqu'il accepte la vérité sur sa femme et revient vers elle. Ce processus mental d'acceptation est traduit à l'écran par un panoramique horizontal qui suit Barker lorsqu'il traverse la pièce pour rejoindre Maria et Halton. En déclarant qu'il a rencontré Angel, Barker sous-entend que maintenant il a acquis la connaissance. Il s'est remis en question et est prêt à donner une seconde chance à son mariage, si Maria accepte de ne plus être Angel, de ne plus apparaître sous une autre forme que celle de Mrs Barker. Barker quitte la pièce, suivi par un travelling latéral. Il est maintenant libéré « de toute limitation ». « Le héros, qui peut l'accepter telle qu'elle est, sans se troubler inutilement, mais avec la bonté et l'assurance qu'elle réclame, est virtuellement le roi, le dieu incarné du monde qu'elle a créé⁸¹ ». En accédant au pardon, Barker mérite Maria. C'est ainsi que cette dernière fait irruption sans un bruit dans le champ et rattrape son mari qui la saisit par le bras, alors qu'il se dirige vers la sortie. En n'interrompant pas le mouvement de travelling avant qui accompagne les personnages de dos, la mise en scène souligne par sa fluidité l'évidence de cette union finale.

Le personnage d'Edith Erlynne dans *Lady Windermere's Fan* est aussi intéressant à étudier dans cette perspective. Pour sauver la réputation de sa fille, Edith laisse croire qu'elle s'est introduite dans l'appartement de Lord Darlington. Elle est ainsi jugée, notamment par Lord Windermere qui ignore que c'est en fait sa

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid. p.161

propre femme qui s'est rendue chez lui. Comme l'a souligné Campbell « le regard de l'ignorant la condamne à la banalité, à la laideur ». Pour Lord Windermere, Mrs Erlynne n'est pas respectable. On retrouve ici aussi un couple autour d'une table, comme André et Colette. Tous les deux se font face, de profil par rapport à la caméra. Puis Lubitsch les isole, elle mal à l'aise avec son savoir d'un côté, lui campant sur ses positions de l'autre. Pourtant, Edith Erlynne sort triomphante du récit. Campbell écrit que « l'oeil de la compréhension rachète [la femme ⁸²] ». Cet oeil compréhensif, c'est celui de sa fille, qui l'estime après ce sacrifice pour elle, et celui du spectateur qui a acquis toute la connaissance sur cette femme qu'il voyait d'abord comme un être vénal. Mais c'est également celui de Lord Augustus (Edward Martindel), qui malgré le scandale, décide de suivre Edith en France. C'est d'ailleurs cette dernière qui avant ce revirement de situation, décide qu'elle ne veut plus l'épouser, incarnant ici le personnage féminin libéré et audacieux lubitschien par excellence.

La fin est plus amère pour Lady Windermere, qui ne peut pas révéler la vérité à son mari sous peine de briser son mariage. Pour le personnage vertueux, adepte du puritanisme, il n'y a pas de véritable *happy ending*, son époux n'accédant pas à la connaissance totale à travers sa femme, empêchant toute libération et bonheur conjugal complet.



⁸² Ibid.

*

A travers son approche nuancée du masculin, Lubitsch met en scène des personnages en marge de la masculinité classique. Au contact de personnages féminins émancipés, cette notion est vouée à l'évolution. Le cinéaste fait se confondre au sein du personnage homme ce qui a trait au masculin mais aussi au féminin. Il s'éloigne ainsi de la fiction dominante construite pour instaurer la domination de la masculinité par la société patriarcale, et qui selon Kaja Silverman cherche à nier la castration universelle des sujets humains. Cette crise de la masculinité se manifeste également à travers une méconnaissance du personnage féminin qui représente la totalité de ce qui peut être connu, connaissance à laquelle le personnage masculin accède avec difficulté. C'est seulement lorsqu'il est prêt à admettre la grandeur de la femme, et à ne plus la considérer comme un être inférieur, qu'il peut la voir telle qu'elle est. A travers cette idée, Lubitsch exprime la nécessité d'un rapport d'égalité entre l'homme et la femme. Une conviction qui se ressent jusqu'à dans l'esthétique du cinéaste.

II - Esthétique de l'égalité

1 - La *Patriarchal Touch*

1.1 Le sexisme visuel du cinéma narratif selon Laura Mulvey

A travers son étude sur le plaisir visuel, Laura Mulvey a laissé une empreinte indélébile dans le domaine de la théorie du cinéma féministe en publiant dans *Screen* en 1975 son article « Visual Pleasure and narrative Cinema ». Le point de départ de son analyse est le phénomène de la pulsion scopique. Inspiré du vocabulaire freudien, ce terme permet de désigner le lien fondamental entre le film et le spectateur. « De nombreux analystes ont remarqué dans les années 1920 que le spectacle cinématographique reposait sur le désir de voir et, depuis le parlant, d'écouter, désirs correspondant à la « pulsion scopique » et à la « pulsion invocante » (...). La pulsion scopique suppose une distance entre le sujet et l'objet du regard, elle est à la base du voyeurisme. Ce désir voyeuriste est au centre du dispositif cinématographique⁸³ ». Mulvey se sert de ce concept pour dénoncer « la polarité sexuelle de ce dispositif au sein duquel c'est un spectateur masculin qui observe une actrice féminine⁸⁴ ».

Selon Mulvey, le cinéma narratif traduit le déséquilibre sexuel présent au sein de la société. Ainsi, « le plaisir de voir a été séparé entre masculin/actif et féminin/passif⁸⁵ ». Dans le cinéma hollywoodien, le personnage féminin est réduit à être un objet passif du regard. « Laura Mulvey prétend que le regard dominant au cinéma est toujours masculin. Les spectateurs sont encouragés à s'identifier au

⁸³ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008, p.204

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989, p.19, traduction de l'auteur, « Pleasure in looking has been split between active/male and passive/female ».

regard du héros masculin et à faire de l'héroïne un objet passif du spectacle érotique⁸⁶ ». Mulvey distingue deux processus différents au sein de la pulsion scopique. Le premier, qui est ce qu'elle considère comme la pulsion scopique active, « résulte du plaisir à utiliser une autre personne comme objet de stimulation sexuelle⁸⁷ », et implique « une séparation entre l'identité érotique du sujet et l'objet de l'écran⁸⁸ ».

Le second invoque le narcissisme du spectateur et son désir « de s'identifier avec un visage et une forme humaine qu'il reconnaît comme étant similaires aux siens. Ici, [Mulvey] se réfère à Lacan, qui propose que l'identité humaine ou l'égo est formée durant le stade du miroir, quand un bambin se rencontre pour la première fois en tant qu'entité distincte, typiquement à travers son reflet dans le miroir. L'enfant s'identifie joyeusement avec le reflet du miroir⁸⁹ ». C'est donc à travers la pulsion scopique que le spectateur est capable de s'identifier au personnage masculin sur l'écran, d'embrasser son regard et ainsi de désirer mais aussi de prendre possession du personnage féminin observé. « Dans le cinéma narratif, la femme joue un « rôle exhibitionniste traditionnel » - son corps est retenu comme un objet érotique passif pour le regard du spectateur masculin,

⁸⁶ Shohini Chaudhuri, *Feminist film theorists*, Londres, Routledge, 2006, p.31, traduction de l'auteur, « Laura Mulvey argued that the controlling gaze in cinema is always male. Spectators are encouraged to identify with the look of the male hero and make the heroine a passive object of erotic spectacle ».

⁸⁷ Laura Mulvey, op.cit, p.18, « The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as a object of sexual stimulation through sight ».

⁸⁸ Ibid, p.18-9, « One implies a separation of the erotic identity of the subject from the object on the screen ».

⁸⁹ Shohini Chaudhuri, op.cit, p. 34 « Cinema also develops scopophilia in its narcissistic aspect, exploiting the viewer's desire to identify with a human face and form that they recognize as being similar to their own. Here, she refers to Lacan, who proposed that human identity or the ego is formed during the Mirror Stage, when an infant first encounters itself as a separate entity, typically through its reflection in a mirror. The infant joyfully identifies with its mirror image ».

pour qu'il puisse projeter ses fantasmes sur elle⁹⁰ ». Pour Mulvey, la femme connote ce qu'elle appelle « to-be-looked-at-ness », que l'on peut traduire par l'incarnation du fait même d'être regardée. « Nous pouvons voir, dans la plupart des films classiques hollywoodiens, que l'héroïne est un objet pour être vu⁹¹ ».

Selon Mulvey, ce besoin de contrôler la femme à travers le regard est dû à la peur de la castration que la femme crée chez l'homme qui la regarde. Shohini Chaudhuri explique que Mulvey s'appuie sur le travail de Freud pour analyser les origines de cette crainte. « Cette angoisse de la castration est liée à la découverte traumatique de l'enfant que sa mère n'a pas de pénis; en conséquence, d'après la théorie freudienne, l'enfant en déduit qu'elle est castrée⁹² ». Le voyeurisme du spectateur ravive ce traumatisme. Le film cherche alors à dominer le personnage « castré » en « enquêtant sur la femme et en révélant sa culpabilité (à savoir sa « castration »), puis en la punissant ou en la sauvant⁹³ ».

Au delà de ce contrôle du personnage féminin à travers la puissance active du regard, les films, d'après Mulvey, cherchent également à nier cette castration à travers le fétichisme. Cette pratique permet une surévaluation d'une partie du corps de la femme pour oublier son absence de pénis, à travers des gros plans

⁹⁰ Ibid. p. 35 « In narrative cinema, woman plays a « traditional exhibitionistic role » - her body is held up as a passive erotic object for the gaze of male spectators, so that they can project their fantasies on to her ».

⁹¹ Ibid. « We can see, in almost any classic Hollywood film, that the heroine is an object to be looked at ».

⁹² Ibid. p.36 « This castration anxiety is related to the child's original trauma of discovering the mother does not have a penis; consequently, according to Freudian theory, the child assumes she is castrated ».

⁹³ Ibid. « Film masters the castration anxiety by investigating the woman and revealing her guilt (i.e her « castration ») than either punishing or saving her ».

qui vont isoler certains membres corporels. Dotée « d'une extrême perfection esthétique, qui divertit l'attention sur son pénis « manquant⁹⁴ » » l'image de la femme est rendue plus rassurante. Chaudhuri écrit que « le fétichiste refuse de croire que la femme est castrée. Il utilise le fétiche pour couvrir et rejeter la vue de cette « blessure », surévaluant d'autres, inoffensives parties de son corps. Le rejet est tel qu'il permet au fétichiste de croire que la femme a un pénis tout en sachant en même temps qu'elle n'en a pas⁹⁵ ».

1.2 Lorsque Lubitsch fétichise ses actrices

Lubitsch n'est pas exclu du système du plaisir visuel. La présence du fétichisme est flagrante dans son film *Angel*. La scène du dîner entre Maria et Halton en est la parfaite illustration. Le couple est à table, rejoint par un violoniste qui leur improvise un air romantique. Maria est placée stratégiquement dans le cadre, au tiers de l'image, attirant le regard du spectateur. Effet souligné par le fait qu'elle se trouve également entre deux hommes qui ont les yeux posés sur elle.



⁹⁴ Ibid. « Endowing the woman's body with extreme aesthetic perfection, which diverts attention from her « missing » penis ».

⁹⁵ Ibid. p.38 « The fetishist refuses to believe the woman is castrated. He uses the fetish to cover over and disavow the sight of her wound, overvaluing other, more harmless parts of her body. This disavowal is such that it allows the fetishist to retain his belief that the woman has a penis and simultaneously acknowledge that she doesn't ».

Puis Lubitsch installe un champ contrechamp qui lie Maria et Halton par leurs regards langoureux, ne laissant aucun doute sur leur attirance commune. Le premier gros plan montre Halton qui fixe Maria. Le spectateur peut alors s'identifier à ce personnage, et à son regard. Cette image



laisse la place deux secondes plus tard au contrechamp sur Maria, qui ne regarde pas Halton immédiatement. Si les deux plans restent à l'écran pour une durée égale, ils ne produisent pas le même effet. Différentes sources lumineuses viennent éclairer son visage et l'offrir au spectateur, resplendissant. Les reflets dans ses cheveux, sur ses



épaules, ses cils à la longueur infinie donnent l'impression d'une apparition divine. Le visage d'Halton lui, n'est que partiellement éclairé, la moitié restant dans l'ombre.

Le montage alterne de nouveau avec le plan sur Halton, qui n'a pas bougé, toujours le temps de deux secondes. Puis nous retrouvons Maria, qui trempe ses lèvres dans sa coupe de champagne. Le plan cette fois-ci dure dix secondes. Jamais la caméra ne s'attardera aussi longtemps sur le visage d'Halton. Ces gros plans contemplatifs de Maria ont un impact érotique très fort grâce à la photogénie de Marlene Dietrich, qui renvoie la lumière d'une manière spectaculaire. Aucun dialogue ne vient remplir la bande sonore, seulement occupée par le chant du violon. Aucun élément narratif ne vient perturber la simple activité du regard, ce qui est très rare chez Lubitsch. Le cinéaste filme généralement la parole. Le fétichisme mis en place autour du visage de Maria est très marqué. Il s'agit seulement ici de contempler Dietrich. Pas étonnant donc, de voir Shohini Chaudhuri faire explicitement référence à l'actrice en écrivant que « la fétichisation des femmes dans le cinéma s'étend au culte de la femme star comme Dietrich⁹⁶ ». Reprenant l'analyse de Laura Mulvey, Chaudhuri explique que « l'utilisation de tels gros plans sur l'héroïne souligne que, contrairement au héros, elle est valorisée surtout pour ce que son apparence connote, pour sa beauté et sa désidérabilité sexuelle. On ne trouve pas de plans similaires pour les hommes, à moins que le plan ne concerne des événements narratifs⁹⁷ ».

⁹⁶ Ibid. p.38 « The fetishization of women in cinema extends to the cult of female star such a Dietrich ».

⁹⁷ Ibid. p.37 « The use of such close-ups for the heroine stresses that, unlike the hero, she is valued above all for what her appearance connotes, for her beauty and sexual desirability. One is unlikely to find similar sorts of shots of the male hero, unless the shots concern narrative events ».

Au sein même du film il est souligné que Maria est une femme que l'on regarde, l'incarnation du « to-be-looked-at-ness » de Mulvey. Lors de la séquence à l'hippodrome, Wilton (Ernest Cossart), domestique des Barker, et sa fiancée Emma (Dennie Moore), connotent la pulsion scopique du spectateur. Un plan taille les saisit au milieu d'une foule dont l'activité principale est de regarder le spectacle. Le couple, quant à lui, est plus intéressé par la présence de célébrités que par la course de chevaux.

Wilton se saisit de ses jumelles et explique chercher Lady Barker. Le plan suivant se veut, à travers la présence du cache en forme de lunettes, être subjectif à Wilton. Les différents mouvements de caméra sont associés à la recherche du



domestique qui finit par trouver Maria. Il donne ensuite les jumelles à Emma, qui toute excitée peut à son tour observer Maria. Le montage permet ensuite d'accéder au point de vue de Maria qui elle aussi regarde les hommes de la foule et se saisit de ses jumelles, puis semble très perturbée par ce qu'elle a vu. Intervient à nouveau le plan sur Wilton et Emma scrutant Maria, la jeune femme commentant en



simultané la réaction de Lady Barker, qui laisse supposer qu'elle vient de voir Halton dans la foule. Cette découverte est vécue à travers les yeux du couple qui épie Maria. Ce champ contrechamp longue distance superpose plusieurs couches de regards, celui d'Emma, des jumelles, de la caméra et du spectateur. Ce dispositif symbolise ce besoin absolu de voir d'Emma et Wilton, qui fait écho au phénomène de la pulsion, « élément dynamique de l'activité psychique inconsciente⁹⁸ », et transforme Maria en un spectacle à regarder. Le fait que la séquence se situe dans un lieu de représentation accentue son caractère métaphilmique.

Cluny se retrouve aussi malgré elle objet du regard et désir masculin dans *Cluny Brown*. Venue aider Hilary Ames (Reginald Gardiner) avec son problème de plomberie, la jeune femme se prépare pour intervenir. Avec candeur, elle enlève sa veste, retrousse ses manches... Et ajuste ses bas. Cela se passe bien

évidemment sous le regard des deux hommes, le plan moyen permettant de voir tout le corps de Cluny se déshabillant. Alors qu'Ames essaie de faire comprendre à Belinski qu'il doit quitter son domicile, ce dernier lui répond à demi-mots,



absorbé par le spectacle qu'il ne quitte pas des yeux.

⁹⁸ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008, p.204

L'effet est centrifuge, et c'est d'ailleurs lorsque Belinski (Charles Boyer) glisse à Ames « *Nous verrons...* » que nous accédons justement à ce qu'il voit. L'intérêt que Belinski porte à Cluny prédétermine la façon dont le spectateur la regarde.

Lorsque Cluny se penche vers ses jambes, la caméra la suit avec un panoramique, traduisant le désir de Belinski de ne pas rater une miette du spectacle. Cette préparation est vue sous le filtre du désir sexuel, ambiguïté qui n'est pas



instaurée par le jeu de Jennifer Jones mais par celui de Charles Boyer. Le plan sur les deux hommes, leurs regards dirigés distinctement vers Cluny, ne laissent aucun doute sur leur intérêt pour elle. Belinski murmure même à Ames que si Cluny n'est pas habillée pour la plomberie, elle n'en est pas moins une sacrée femme.

Mais Cluny n'est pas un objet passif. Elle se saisit de ses outils et s'attaque à la tuyauterie de l'évier, à grand bruit. Lubitsch se sert une nouvelle fois du champ contrechamp pour lier la femme active et les hommes qui l'observent au travail. Lorsqu'elle s'arme d'un marteau, objet qui peut rappeler de par sa forme le pénis, et frappe sur le tuyau, Ames se cache les yeux. Symboliquement ce geste est fort, car



l'homme refuse de regarder une action placée sous le signe du sous-entendu sexuel. Ames met un terme au plaisir visuel. Avec ce revirement de situation, Lubitsch joue avec les codes du plaisir du regard masculin. Cluny s'éloigne de la passivité du personnage féminin fantasmé et devient un élément actif du désir sexuel. Ce que, apparemment, ne peut se permettre de voir le maniéré Ames. Le regard n'est plus dominant, la femme n'est plus contrôlée.

1.3 Peut-il y avoir du désir sans plaisir visuel?

Lubitsch sait aussi s'inscrire en faux par rapport à la théorie de Laura Mulvey. Le très gros plan est d'ailleurs une figure quasiment absente des films du corpus. Pourtant, la notion de désir est omniprésente chez Lubitsch. Seulement, elle n'existe pas contre les femmes mais avec elle, et son moyen d'expression favori n'est pas l'image fétichiste mais les mots. « La parole est indissociable du désir⁹⁹ » déclare Natacha Thiéry. Ce n'est pas pour autant que Lubitsch va transformer la bouche en objet fétiche et filmer les lèvres de ses actrices en gros plans. Thiéry écrit que « la bouche importe moins comme orifice que comme moyen de proférer des mots. Si elle compte dans l'attraction physique, c'est par le pouvoir évocateur de la parole et la tonalité de la voix. (...) Le sex-appeal des personnages passe donc par la bouche, mais en tant qu'elle produit une parole bien tournée. (...) Un « bel organe » chez Lubitsch, ce sont des cordes vocales de qualité alliées à un esprit séduisant. A l'image, la bouche n'est jamais transformée en objet partiel, (...), car Lubitsch ne perd jamais de vue la situation du corps parlant dans l'espace, et ignore délibérément l'expressivité excessive du gros plan : chez lui, l'origine de l'affect est autant - voire plus- sonore que visuelle¹⁰⁰ ».

⁹⁹ Natacha Thiéry, *Lubitsch, les voix du désir*, Liège, Editions du Céfal, 2000, p.77

¹⁰⁰ Ibid. p.103

En plus d'évacuer ce rapport fétichiste au personnage féminin, la mise en scène de Lubitsch peut également critiquer le besoin de posséder visuellement la femme. La séquence de *Lady Windermere's Fan*, où Edith Erylne se rend à une course



équestre est très significative. Le lieu de l'action déjà rappelle celui où Maria se fait observée dans *Angel*. Edith y est filmée de dos, en plan taille avec une légère plongée qui permet d'inclure dans le cadre à ses côtés de nombreux personnages. Tous sont présentés de dos mais Edith est reconnaissable de par son chapeau. Seule femme parmi les hommes, elle incarne ici une figure de l'altérité. Phénomène accentué par le fait que tous les hommes se retournent sur son passage lorsqu'elle quitte le cadre. Déjà, Edith est associée aux regards des autres. Le plan suivant la montre montant un escalier. Le plan large permet de

l'opposer au reste de la foule au troisième plan qu'elle surplombe, alors qu'elle se dirige dans le sens contraire par rapport au regard des spectateurs de la course. Par un raccord mouvement, la mise en scène permet ensuite de voir Edith



s'installer dans les gradins, isolée des autres. Une solitude renforcée par le plan

suivant où figurent les Windermere et leurs amis, riant ensemble. Soudain, tous se retournent dans la même direction pour regarder à travers leurs jumelles.



Et c'est Mrs Erlynne qui est retrouvée en contrechamp, filmée en plan moyen, le cache avec la forme des jumelles suggérant qu'il s'agit d'un plan subjectif à l'un des personnages.



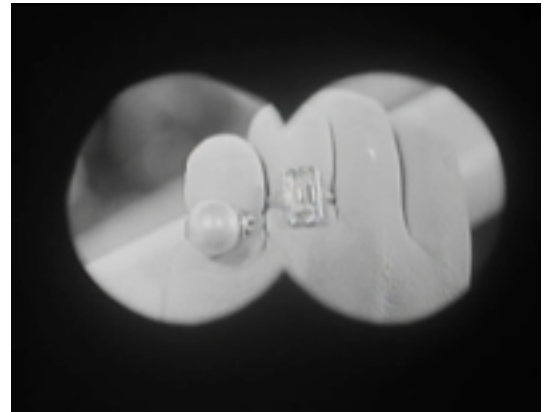
Lubitsch va axer sa mise en scène autour de cette ocularisation interne primaire, en alternant quatre fois les plans sur les spectateurs utilisant leurs jumelles et ceux d'Edith observée à travers elles. La variation des axes et de l'angle de la caméra, des focales, permet de saisir Edith sous toutes les coutures : en plan moyen de face, en plan poitrine, en plan taille, de profil, avec une contre

plongée. Puis les plans sur Edith se succèdent sans l'intervention d'un contrechamp.



L'écran est inondé de plans sur elle, il n'y a que son visage dans les différents cadres. Son profil droit en plan épaule, de dos en plan taille, son profil gauche en plan taille à nouveau... Cette accumulation donne une impression de trop plein, d'exagération. Un sentiment de malaise est créé par ce montage. Ces regards ne sont pas bienveillants, ils cherchent à épier, enquêter sur cette femme mystérieuse pour ensuite mieux la contrôler. De la même façon que les films selon Mulvey, gèrent la peur de la castration suscitée par le personnage féminin en la soumettant au regard. Mais le processus est trop flagrant chez Lubitsch pour que l'on n'y trouve pas une remise en question de cet

acharnement visuel. Notamment lorsqu'un carton indique que la Duchesse de Berwick, Lady Plymdale et Mrs Cowper-Cowper s'adonnent aux commérages, suivi d'un plan des trois femmes de face en plan poitrine, au premier plan, discutant sous le regard désapprobateur de Lord Windermere au second plan. Le système du champ contrechamp mettant en scène les regardantes/la regardée reprend. Les trois femmes sont ridiculisées, parlant beaucoup sans que l'on prenne la peine de révéler ce qu'elles disent, se contorsionnant pour mieux voir Edith, la fixant à s'en faire mal aux yeux. Cette obsession est traduite à l'image par de très gros plans sur le visage d'Edith ou sur ses mains. La mise au point est aussi faite un moment pendant le plan, connotant le besoin de voir plus près, plus net. Apparaissent ensuite les commentaires négatifs et superficiels sur les cheveux gris d'Edith, interrompus par Lord Windermere qui remet en question ces commérages sur une femme qu'elles ne connaissent pas et qui pourraient s'avérer très gentille. A travers cette intervention, Lubitsch condamne cette attitude voyeuriste malveillante.



*

Lubitsch ne fonde pas sa mise en scène sur le plaisir visuel masculin décrit par Laura Mulvey au sein du cinéma hollywoodien, qui détermine le regard comme masculin et le personnage féminin comme objet passif du désir. Si dans *Angel* le visage de Marlene Dietrich a pu être fétichisé, il n'en reste pas moins

que le cinéaste s'éloigne de ce besoin de voir, et au tout montrer préfère le sous-entendu verbal. Natacha Thiéry écrit même que chez Lubitsch, grâce au rire, c'est « le spectateur [qui] se met dans une situation de disponibilité érotique et s'offre au film en tant que corps désirant. Aux corps projetés de l'écran répond la projection du corps du spectateur vers les personnages, vers les films¹⁰¹ ». Un rapport d'équité se tisse entre le spectateur et le personnage, chacun s'abandonnant au plaisir du film. Lubitsch dépasse l'idée de la domination masculine, et met en scène des femmes prêtes à assumer leurs désirs. Cette idée est centrale dans l'esthétique de Lubitsch.

2 - Vers une égalité du regard

2.1 Des films hollywoodiens enchaînés à l'inconscient patriarcal

Laura Mulvey écrit qu'il « y a trois différents regards associés au cinéma : celui de la caméra qui enregistre l'événement profilmique, celui du public qui regarde le résultat final, et celui des personnages entre eux (...). Les conventions du cinéma narratif nient les deux premiers et les subordonnent au troisième, l'objectif délibéré étant toujours d'éliminer la présence intrusive de la caméra et d'empêcher une conscience de la distance chez les spectateurs¹⁰² ». Cette opération, connue sous le nom de suture, permet de combler le sentiment de manque du spectateur qui devient conscient qu'un énonciateur invisible, le « grand imagier » contrôle ce qu'il voit et entend. Ce grand imagier, « terme proposé par Albert Laffay (1964) pour désigner le foyer virtuel de l'énonciation

¹⁰¹ Ibid. p.118

¹⁰² Laura Mulvey, op.cit., p.26, « There are three different looks associated with cinema : that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other (...). The conventions of narrative film deny the first two and subordinate them to the third, the conscious aim being always to eliminate intrusive camera presence and prevent a distancing awareness in the audience ».

filmique¹⁰³ », « porte les traits d'un puissant père symbolique - la connaissance, une écoute et une vision transcendantes, l'autosuffisance, et le pouvoir discursif¹⁰⁴ ».

La suture est la « la méthode par laquelle les spectateurs sont absorbés par le récit et encouragés à s'identifier aux personnages¹⁰⁵ ». Jean-Pierre Oudart, en 1969, étend le terme suture, d'abord « utilisé dans une perspective lacanienne pour désigner, métaphoriquement, le rapport du sujet parlant à son propre discours¹⁰⁶ » au cinéma pour qualifier « un mode d'articulation entre deux plans successifs¹⁰⁷ ». Son idée générale vise à définir le « rapport entre le sujet spectateur et le film qui serait inscrit dans certaines procédures filmiques, surtout le champ contrechamp¹⁰⁸ ». Shohini Chaudhuri explique que « la technique du champ contrechamp a été identifiée comme centrale à la suture. Celle-ci aligne le point de vue du spectateur avec celui d'un personnage et le ou la pousse à vouloir voir le plan suivant (...). [Les spectateurs] sont amenés à s'identifier au regard d'un personnage fictif et à nier qu'il ou elle occupe un espace séparé; une unité imaginaire est créée entre le spectateur et l'écran¹⁰⁹ ».

¹⁰³ Jacques Aumont et Michel Marie, op.cit., p.114

¹⁰⁴ Shohini Chaudhuri, op.cit., p. 48 « The enunciator bears the traits of a powerful symbolic father - knowledge, transcendental hearing and vision, self-sufficiency, and discursive power ».

¹⁰⁵ Ibid. p. 49 « Suture has been adopted into film theory to describe the methods by which viewers are absorbed into the narrative and encouraged to identify with the characters ».

¹⁰⁶ Jacques Aumont et Michel Marie, op.cit., p. 238

¹⁰⁷ Ibid. p. 239

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.49, « The technique of shot/reverse shot has been identified as central to suture. This aligns the viewer's point-of-view with that of a character and urges him or her to want to see the next shot (...). They are urged to identify with the gaze of the fictional character and to deny that he/she occupies a separate space; an imaginary unity is created between spectator and screen ».

C'est cette figure même du champ contrechamp qui devient problématique au sein du plaisir visuel. Le champ montrant principalement un personnage masculin, c'est avec son regard que le spectateur va identifier le sien. Laura Mulvey prend exemple sur la mise en scène d'Alfred Hitchcock et écrit que chez le cinéaste « le héros masculin voit précisément ce que le spectateur voit (...). L'utilisation habile d'Hitchcock des processus d'identification et la large utilisation de la caméra subjective du point de vue du protagoniste masculin mettent fortement le spectateur à sa place¹¹⁰». Le spectateur est associé au regard actif du personnage masculin. Le personnage féminin est enfermé dans ce regard, objet d'un contrechamp qui lui attribue la passivité. A titre d'exemple, lors de la scène de rencontre entre Laura Hunt (Gene Tierney) et le lieutenant McPherson (Dana Andrews) dans le film *Laura* d'Otto Preminger, il y a quatre gros plans sur Laura et... seulement un sur McPherson. Dans le cinéma narratif hollywoodien, le champ contrechamp illustre comment « l'inconscient de la société patriarcale a structuré la forme filmique¹¹¹ ». Le personnage féminin y est généralement réduit à la soumission par le regard qui adopte le point de vue quasi exclusif du personnage masculin.

2.2 Lorsque l'égalité devient une esthétique lubitschienne

Laura Mulvey est catégorique dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Hollywood, « s'est toujours restreint à une mise en scène formelle reflétant le concept idéologique dominant du cinéma¹¹² ». Pourtant,

¹¹⁰ Laura Mulvey, op.cit., p.23-4, « The male hero does see precisely what the audience sees (...). Hitchcock's skilful use of identification processes and liberal use of subjective camera from the point of view of the male protagonist draw the spectators deeply into his position ».

¹¹¹ Ibid. p.14 « The unconscious of patriarchal society has structured film form ».

¹¹² Ibid. p.16 « However self-conscious and ironic Hollywood manages to be, it always restricted itself to a formal mise en scene reflecting the dominant ideological concept of the cinema ».

lorsque l'on étudie les scènes où figurent un homme et une femme dans un des films du corpus, on remarque que Lubitsch fait très peu usage du champ contrechamp. A cette figure qui isole un personnage et le rend objet du regard de l'autre, il préfère les plans plus larges qui incluent les deux membres du couple au sein du même cadre. Chacun se tient à droite ou à gauche et occupe la même portion du champ, évacuant toute hiérarchie.

Cette mise en scène est justement mise à l'honneur dans *Trouble in Paradise*. Gaston et Lily partagent leur premier repas dans un hôtel vénitien, et se font passer l'un auprès de l'autre pour une comtesse et un baron. Le premier plan large permet de situer les deux personnages dans l'espace de la chambre et installe la caméra dans un point de vue frontale, qu'elle garde tout au long de la séquence.



Lorsque le maître d'hôtel quitte la pièce, il est suivi par un panoramique jusqu'à la porte, permettant ainsi de quitter un instant le couple, pour le retrouver ensuite en plan rapproché taille. Leurs deux corps sont tournés en direction de la caméra. Ils se livrent à un dialogue désarçonnant, puisqu'il mêle des éléments appartenant aux champs lexicaux du genre policier, romantique et comique. Ainsi, Lily, après avoir avoué qu'elle n'est plus certaine de considérer la soirée

comme une simple aventure, dit à Gaston : « *J'ai une confession à vous faire... Baron vous êtes un escroc! Puis-je avoir le sel?* ». Cette réplique illustre parfaitement le ton du dialogue, où la confession amoureuse se dissimule derrière des accusations de vol, tout cela espacé par des remarques plus triviales qui désamorcent toute tension. Gaston lui répond alors : « *Laissez-moi vous dire, amoureuxment... Comtesse, vous êtes une voleuse* ». Les deux protagonistes se rendent compte de leurs similarités, ils sont égaux. Cette égalité est exprimée à travers la mise en scène par le choix de la composition du cadre. Ils en occupent chacun une portion équivalente, placés au même niveau dans le plan.



Lubitsch ne perturbe ce dispositif qu'une seule fois, lorsque Gaston se lève et secoue Lily pour récupérer son portefeuille substitué. Le plan suivant est un gros plan sur leurs pieds auprès desquels le portefeuille vient de tomber. Pas d'érotisation du corps de Lily ici, le gros plan est justifié par la narration.



Le couple se remet ensuite à table, la fluidité du panoramique vertical les accompagnant fortifiant ce sentiment de retour à la normalité de la scène, en retrouvant le plan taille. Pendant à peu près une minute, chacun va ensuite rendre ce qu'il a volé à l'autre, créant une sorte de strip-tease à travers des objets relevant du domaine de l'intime, Gaston secouant même la jarretière de Lily sous ses yeux. Natacha Thiéry écrit que « la cleptomane érotique qui unit Gaston et Lily dans *Trouble in*



Paradise est très significative. Elle illustre la volupté que chacun éprouve à énumérer ce qu'il a subtiliser à l'autre (le vol ne prenant son sens que lorsque le discours le rend effectif, définitif) dans un crescendo qui dit la simultanéité de cette parole et l'excitation du désir¹¹³». Un désir qui s'exprime donc à travers des objets ou la parole plutôt que par une contemplation érotique de Lily, et qui est vécu simultanément par les deux personnages. Un équilibre est préservé à travers les dialogues, chacun ayant l'occasion de se déclarer à l'autre, équité respectée jusqu'au nombre identique de vols effectués. Ils se surprennent mutuellement, à tour de rôle, aucun ne prend l'ascendant sur l'autre. De même que le plan reste fixe, sans mettre l'un plus en avant que l'autre. Puis Lily se jette sur les genoux de Gaston, suivie par un panoramique qui abolit la distance entre eux. Par cette action, Lily se montre entreprenante. Leurs deux corps sont réunis, ils se regardent. La mise en scène ne privilégie pas le point de vue de l'un ou l'autre mais connote la naissance d'un couple et ne les dissocie pas.

¹¹³ Natacha Thiéry, op.cit., p.36



Puis un fondu, accompagné d'un air musical romantique, figure une ellipse et permet de retrouver les personnages dans une posture amoureuse, Lily étendue sur un canapé et Gaston au dessus d'elle. Ce dernier exprime son amour pour la jeune femme. On pourrait alors s'attendre à un champ contrechamp qui isolerait le visage de Lily en gros plan, et ferait ainsi d'elle l'objet du désir de Gaston. Mais non, la caméra reste fixe, gardant sa position frontale par rapport à l'action, permettant le respect d'une certaine neutralité du point de vue au sein de la narration. Lubitsch fait même disparaître les personnages du cadre avec un fondu sur le canapé vide, moyen élégant de connoter l'acte sexuel hors-champ.



Un peu plus tard dans le film, Gaston fait la rencontre de Mariette. Cette fois-ci, la mise en scène adopte le point de vue de Gaston, et le spectateur s'identifie à son regard puisque qu'il est montré au milieu du public de l'opéra, armé de ses



jumelles. Le plan suivant est subjectif à Gaston, comme le signifie la présence du cache de la forme des jumelles. Lubitsch insiste sur le dispositif de prise de vues en intégrant la mise au point au sein du plan. Ce procédé, déjà remarqué dans l'oeuvre du cinéaste, est une nouvelle fois appliqué pour figurer la découverte de Mariette par Gaston. Ce dernier commence par observer en gros plan le sac de Mariette, puisque c'est ce qui intéresse le voleur. Puis avec un panoramique il remonte jusqu'au visage de Mariette, et cette fois-ci c'est l'homme qui est concerné par cette vision.



Mariette est épiée à son insu, ce qui le temps d'un plan la renvoie au statut de femme passive, objet du regard d'un homme qu'elle ne peut voir en retour. Tout le long du film, Gaston pense pouvoir manipuler Mariette et la contrôler. De la même façon, Mariette est persuadée de posséder Gaston. On s'observe, se découvre, pense maîtriser l'autre mais au final on ne s'épanouit que dans un rapport d'égalité, après s'être assuré que l'autre était à notre hauteur. Ainsi, lorsque Marion et Gaston font face à leurs désirs mutuels, aucun ne prend l'ascendant sur l'autre. Lubitsch les filme face à face, en plan américain, échelle de plan que Lubitsch « privilégie volontiers¹¹⁴ » car elle permet de voir les deux personnages simultanément,

et de saisir la réaction de l'un au discours de l'autre. Dans un premier temps, Mariette pense dominer la situation, c'est elle qui parle, Gaston l'écoute, tourné vers elle. Mariette, elle, a le corps en direction de la caméra. Elle



est sous les feux des projecteurs, croyant Gaston à ses pieds. « *J'ai une confession à vous faire... Vous êtes fou de moi* ». C'est à travers des détours que Mariette se dévoile. « *Vous ne me plaisez pas du tout, et je n'hésiterais pas un instant à ruiner votre réputation* », lui dit-elle, sous-entendant l'acte sexuel. Natacha Thiéry explique que « pour s'exprimer, le désir passe par des détours ou des signifiants originaux, mais il n'en est pas moins explicite. Il gagne au contraire en force suggestive¹¹⁵ ».

¹¹⁴ Ibid. p.10

¹¹⁵ Ibid. p.93

Puis Mariette tourne son corps vers Gaston, leurs bouches ne sont plus qu'à quelques centimètres l'une de l'autre. Mariette claque des doigts pour illustrer la facilité avec laquelle elle pourrait être avec lui. Gaston imite son geste. La répétition du son identique crée un effet sonore qui les rassemble. Un travelling avant se rapproche d'eux, jusqu'à atteindre le plan poitrine, connotant la très forte attraction entre eux.



Contrairement à ce qui pourrait être attendu dans une telle situation au cinéma, c'est la femme qui se veut la plus audacieuse et déterminée. Gaston lui demande même si elle croit le posséder, ce à quoi elle répond : « *Quand je le voudrais* ». C'est également Mariette qui met un terme au dialogue en ordonnant à Gaston de se taire et de l'embrasser. Mais en choisissant de filmer cette scène en plan séquence, sans mouvement de caméra pour exclure l'un ou l'autre du cadre, Lubitsch souligne le jeu entre les personnages. Mariette veut être celle qui domine, et Gaston accepte de le lui laisser croire, mais la mise en scène les place sur un pied d'égalité. Comme précédemment lors du repas entre Gaston et Lily, la caméra saisit l'action de manière frontale, et le plan séquence permet au dialogue de s'épanouir sans interruption. La forte tendance au verbo-centrisme de Lubitsch n'est sans rappeler l'origine théâtrale de

l'oeuvre, inspirée de la pièce *The Honest Finder* de László Aladár. Michel Chion définit le verbo-centrisme comme la mise en avant de la voix, et « la garantie d'une intelligibilité sans effort des paroles prononcées¹¹⁶ ». Le dialogue est fondamental chez Lubitsch, c'est à travers lui que le désir s'exprime. La mise en scène des mots est toute aussi importante que celle des corps chez le cinéaste. Lubitsch favorise donc les plans où celui qui parle et celui qui écoute sont liés, interagissent, plutôt que la figure du champ contrechamp fondée sur les regards échangés.

Lubitsch va jusqu'à dématérialiser les corps, lorsque quelques scènes plus tard, Gaston et Mariette ne sont plus qu'une ombre projetée sur un lit. Reste le son de la voix de Mariette, qui susurre à Gaston qu'ils ont des années devant eux. Elle laisse le mot « years » durer quelques secondes, le plan devenant l'écran qui porte le mot.



¹¹⁶ Michel Chion, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p.9

Si la mise en scène de Lubitsch ne favorise aucune hiérarchie au sein du couple, elle n'hésite pas à ironiser sur celui qui tenterait de dompter l'autre. C'est ce qui arrive à Michael, qui doit faire face à Nicole, son épouse révoltée contre lui. Cherchant comment la rendre plus docile, Michael lit *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare et semble trouver l'inspiration. Il se lève subitement, accompagné par une musique de marche militaire. Suivi par un travelling arrière qui dynamise sa démarche, Michael se dirige d'un pas volontaire et rapide vers les appartements de Nicole. Le montage instaure l'attente de leur rencontre, en alternant le plan sur Michael avec une image de Nicole, alertée par le bruit d'un vase brisé par son mari. Michael entre dans la chambre, il est filmé en plan taille, dos à la porte, la musique s'arrête. Un bref champ contrechamp permet de mettre en tension les deux personnages, chacun de son côté, Michael déterminé et savourant à l'avance son action, Nicole interloquée. Il n'y a pas ici de contemplation érotique mais la distinction de deux personnages qui ont des intérêts contraires à ce moment du film.



Puis Michael s'approche de Nicole, suivi par un panoramique horizontal qui permet de retrouver le fameux plan de Lubitsch où deux personnages se font face, de profil par rapport à la caméra. Michael et Nicole sont chacun aux bords du cadre, Nicole restant sur ses gardes, semblant peu rassurée par cette soudaine irruption. Après quelques brèves secondes d'attente Michael gifle

Nicole. Surprise et outrée, Nicole le gifle en retour sans attendre. Michael la fixe quelques secondes, visiblement sous le choc, sa gifle n'ayant pas provoqué l'effet attendu. Il fait donc demi-tour, suivi par un panoramique en sens inverse du premier. Cette construction symétrique de la mise en scène, et la reprise de la musique militaire, permettent un contrepoint ironique, puisque cette fois-ci Michael est associé à un perdant qui part en retraite.



Une fois dans le couloir, il n'est plus filmé avec un travelling mais un plan fixe où il apparaît de dos, s'éloignant, guerrier défait qui s'enfuit honteux hors du champ (de bataille). A travers l'humour, Lubitsch critique le désir de Michael de s'imposer par la violence physique, et de vouloir apprivoiser sa femme. Il met une fois de plus l'égalité à l'honneur, Nicole répondant à Michael par une gifle. La répétition du geste, et la composition du plan qui adopte une disposition symétrique des deux personnages, instaurent ce sentiment de parité. A aucun moment lors de cette action, Nicole est isolée dans un gros plan ou rendue passive.



*

L'esthétique de Lubitsch met à l'honneur l'égalité au sein du couple, qui se manifeste à travers la possibilité pour chacun de formuler son désir, et de vivre ses plaisirs. Le cinéaste adopte une mise en scène qui réunit les deux personnages au sein du cadre, sphère commune mais dans laquelle ils ont leur propre espace, plutôt que la figure du champ contrechamp qui isole et transforme l'autre - qui est selon Laura Mulvey toujours la femme - en objet du regard. La position frontale de la caméra par rapport à l'action implique une certaine neutralité du point de vue. Le regard n'est pas attribué au personnage masculin mais partagé dans le couple qui se fait face et s'observe. Les deux corps s'offrent simultanément au spectateur. Le processus d'identification ne fonctionne pas à travers le plan subjectif mais par la reconnaissance d'une forme humaine dans le cadre, et se fait autant avec le personnage féminin que masculin. Le temps d'une réplique, chacun devient tour à tour objet du discours de l'autre.

C'est à l'œil du spectateur de se mouvoir à l'intérieur du champ, Lubitsch préférant les plans longs où les personnages peuvent confortablement prendre possession de l'espace visuel et sonore, aux séquences très découpées. Le corps de la femme n'est pas morcelé en plusieurs fragments de plans, et n'est pas surinvesti par rapport à celui du personnage masculin. Lubitsch, au contraire, va même jusqu'à faire disparaître le personnage féminin du cadre.

3 - La Présente absence du corps féminin

3.1 La Conquête du hors-champ par les héroïnes

Les héroïnes lubitschiennes savent surprendre le spectateur en faisant une soudaine irruption au sein d'une séquence. C'est ainsi que Nicole apparaît pour

la première fois dans *Bluebeard's Eighth Wife*. Les deux vendeurs et Michael sont en pleine négociation - Michael ne souhaitant acheter que le haut d'un pyjama - lorsque Nicole intervient. C'est d'abord à travers sa voix qu'elle entre dans le film, ses paroles venant s'immiscer dans le plan sur les trois hommes.

Filmés en plan taille, ils

n'occupent pas tout le champ visuel mais sont plutôt

au deuxième plan, laissant un

espace libre au premier,

comme pour annoncer la

présence manquante d'un

quatrième personnage.

Nicole annonce vouloir

acheter le bas du pyjama, à

ces mots les trois hommes tournent les yeux vers le hors-champ. Cet effet

centrifuge amène un raccord regard qui permet de faire visuellement

connaissance avec Nicole, dévoilée en plan américain.



Mais elle ne reste pas longtemps seule dans son cadre, s'en éloignant

rapidement pour rejoindre les garçons. D'ailleurs le montage ne fonctionne pas

sur un raccord mouvement attendu, le plan suivant la montrant déjà au milieu

des personnages, s'activant à chercher un pyjama. Pour Natacha Thiéry, cette

entrée n'est pas anodine. « Cette introduction par le son incite le spectateur à être attentif à cette voix féminine, claire, distinguée et assurée qui domine nettement la bande sonore jusqu'à la fin de la séquence. (...) [Nicole] frappe par sa luminosité au sens propre : par contraste avec la tenue sombre des hommes, [sa] tenue blanche attire et retient la lumière. Cette présentation du personnage féminin n'est pas le fruit du hasard. Elle permet à Lubitsch de signifier par la parole et sa mise en scène, que, à partir du moment où elle surgit dans l'espace du film et jusqu'à la fin de la séquence - et même jusqu'à la fin du film - Nicole mène le jeu face à Michael¹¹⁷ ». La jeune femme prend sa place face aux vêtements, et ne répond pas aux salutations de Michael, moment souligné par un plan les isolant, Nicole au premier plan occupée par sa recherche, Michael au second, désarçonné par ce manque d'intérêt.



Cette mise en scène de Lubitsch en faveur du personnage féminin qui s'impose directement comme un élément fort du film, s'avère d'autant plus intéressante lorsqu'elle est mise en relation avec l'analyse de Kaja Silverman sur la voix de la femme au cinéma. Selon Silverman, « la voix féminine est aussi maintenue dans des représentations et fonctions normatives que l'est le corps de la femme¹¹⁸ », sur lequel la théorie féministe s'est plus volontiers penchée. Shohini Chaudhuri

¹¹⁷ Natacha Thiéry, op.cit., p.106

¹¹⁸ Kaja Silverman, *The Accoustic Mirror*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p.VIII, traduction de l'auteur, « The female *voice* is as relentlessly held to normative representations and functions as is the female body ».

explique que « dans le cinéma narratif classique, les voix des hommes et des femmes sont synchronisées avec leur corps mais, prétend Silverman, la règle de la synchronisation est plus fortement appliquée aux voix des femmes¹¹⁹ ». Or chez Lubitsch, la voix de Nicole est d'abord acousmatique, adjectif signifiant « que l'on entend sans voir la cause originaire du son¹²⁰ ». Et si le cinéma a tant besoin de lier l'image de la femme et la voix qui en émane, c'est que le son acousmatique crée « un mystère sur l'aspect de leur source, et sur la nature même, les propriétés, les pouvoirs de cette source (...). Il est assez courant, dans les films, que certains personnages à l'aura maléfique, importante ou impressionnante soient ainsi introduits par le son¹²¹ ». Si l'on reste dans la logique de la théorie féministe, il devient difficilement concevable pour le cinéma narratif de doter le personnage féminin de tels attributs liés au mystère ou au pouvoir, alors que ce personnage renvoie à la peur de la castration. Une femme dans l'espace aveugle du hors-champ devient un danger potentiel. C'est pourquoi elle est consignée « à une place rassurante « à l'intérieur » de la diégèse où elle peut être surveillée et entendue, pendant que l'homme est situé dans un cadre à l' « extérieur », où il peut s'identifier aux fonctions de la vision transcendante, à l'écoute et aux discours associés à l'énonciateur ou au narrateur désincarné¹²² ». Lubitsch dépasse ce besoin de surveillance et place Nicole dans le hors-champ, l'assimilant à une force mystérieuse qui ne se soumet pas à l'image mais possède cette vision transcendante. Ainsi, Nicole

¹¹⁹ Shohini Chaudhuri, *op.cit.*, p.50, « In classic narrative cinema, the voices of both men and women are synchronized with their bodies yet, Silverman argues, the rule of synchronization is more forcibly applied to women's voices ».

¹²⁰ Michel Chion, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p.63

¹²¹ *Ibid.* p.64

¹²² Shohini Chaudhuri, *op.cit.*, p. 52, « It consigns the woman to a safe place « inside » the diegis where she can be overseen and overheard, while the man is situated in a framing space « outside », where he can identify with the functions of transcendental vision, hearing and speech associated with the enunciator or disembodied narrator ».

apprendra à Michael qu'elle l'observe depuis un moment, sans que lui, ou même le spectateur, ne s'en soit aperçu. En restituant le hors-champ au personnage féminin, Lubitsch place Nicole dans une position de force qu'elle confirme tout au long du film, ne se soumettant jamais à Michael.

Lubitsch utilise également ce procédé de la voix acousmatique avec Maria dans *Angel*. Dès le début du film Maria apparaît comme une femme mystérieuse, refusant de décliner son identité. A la réception de l'hôtel, Maria s'enregistre sous le nom de Mrs Brown, mais doit laisser son passeport au réceptionniste. Elle quitte le champ par la droite, laissant l'employé seul dans le cadre, approché par un travelling avant intensifiant le moment de la découverte de son vrai nom. Alors que l'homme est plongé dans sa réflexion, après avoir comparé le nom inscrit sur le passeport à celui donné par Maria, la caméra s'éloigne légèrement avec un travelling arrière. Ce mouvement anticipe l'arrivée de Maria, qui surprend le réceptionniste en réapparaissant dans le champ. C'est sa voix qui précède son corps, restant hors-champ un court instant, avant que la jeune femme ne vienne occuper l'espace droit du cadre. Mais elle est de dos, restant un personnage acousmètre¹²³. A ce stade du film, le spectateur sait que ce personnage féminin cherche à rester anonyme, mais en ignore la raison. Maria est une des



¹²³ Terme de Michel Chion pour définir un personnage que l'on entend en hors-champ ou bien dont la source sonore est invisible dans le champ.

figures lubitschiennes la plus énigmatique. En faire un personnage du hors-champ lui confère les dons d'ubiquité (Maria n'était-elle pas censée avoir rejoint sa chambre?) , de panoptisme et d'omniscience originellement attribués au grand imagier. Avant d'être un personnage que l'on contemple, Maria est celle qui observe et peut intervenir à tout moment, son corps échappant à un cadre limiteur.

A plusieurs reprises, Maria surprend les autres personnages - et le spectateur - par sa présence dans le lieu de la scène, notamment chez la Grande Duchesse Anna (Laura Hope Crews). Le majordome de la Duchesse vient la prévenir de la présence d'une vieille amie - Maria - souhaitant la rencontrer. Mais la Duchesse est peu encline à bouleverser son emploi du temps pour une personne anonyme. Les deux personnages sont filmés en plan américain, permettant de plus amples mouvements au sein du champ. Ainsi, l'attention est concentrée vers la gauche du cadre, où un

panoramique accompagne la Duchesse qui souhaite se rendre dans l'autre pièce. Les mouvements de la Duchesse et de la caméra créent l'attente d'un effet centrifuge vers le hors-champ à gauche, qui amplifie la surprise lorsque le montage ne cède pas à cet



effet mais révèle la présence de Maria qui était dans le hors-champ à droite du cadre. Il y a une certaine brutalité dans cette apparition soudaine qui n'est pas préparée par la mise en scène. Maria s'impose dans la bande sonore et image

simultanément, le montage permettant d'accéder brusquement à la jeune femme en plan rapproché, la voix ne précédant pas le corps cette fois-ci. Non seulement Maria peut être partout, mais elle attire également toute l'attention une fois qu'elle révèle sa présence, prête à bousculer ce que la mise en scène semblait prévoir.



3.2 L'Ellipse, figure féministe

Si Maria peut surprendre par sa présence, Lubitsch étonne également en allant jusqu'à soustraire son personnage aux regards, la faisant disparaître grâce à une ellipse. Jacques Aumont et Michel Marie expliquent que l' « on parle d'ellipse chaque fois qu'un récit omet certains événements appartenant à l'histoire racontée¹²⁴ ». Certains moments de la narration d'*Angel* restent hors-champ et sont vécus à travers les personnages secondaires.

Angel et Halton sont dans un parc parisien et s'embrassent sur un banc, filmés avec un plan rapproché poitrine qui permet d'être au plus près des personnages lors de cette scène au clair de lune d'un romantisme absolu. Puis Maria, ouvrant les yeux après un baiser, semble apercevoir quelque chose. Cette vision a un effet centrifuge qui provoque un raccord regard sur une vieille vendeuse de

¹²⁴ Jacques Aumont et Michel Marie, op.cit., p.84

fleurs qui leur fait signe. L'intimité du moment est brisée, et c'est avec un plan plus large que sont retrouvés Maria et Halton, ce dernier se levant et sortant du cadre. Il est récupéré dans l'image avec un raccord mouvement, alors qu'il marche en direction de la vendeuse, suivi par un travelling avant jusqu'à ce qu'ils soient côte à côte, en plan taille. C'est maintenant Maria qui est en hors-champ,



la mise en scène ayant permis de s'éloigner d'elle. Halton achète un petit bouquet puis sort du cadre par la gauche. Un dispositif symétrique à son trajet aller pourrait être attendu : Halton de dos s'approchant d'une Maria qui serait visiblement touchée par cette petite attention, le couple réuni par un travelling avant qui permettrait de recréer un espace plus intime. Mais au lieu de cela,

c'est de la vendeuse que la caméra s'approche avec un léger travelling avant. Elle range sa monnaie et relève soudainement la tête lorsque la voix en hors-champ d'Anthony appelle Angel, avec un ton inquiet. La direction du regard de la



vendeuse et les bruits de ses pas renseignent sur le déplacement dans l'espace d'Halton, que l'on ne peut qu'imaginer cherchant Maria qui semble avoir

disparu. Puis la vendeuse sort du champ et y entre au sein d'un nouveau plan, celui-là même où auraient du figurer les retrouvailles du couple. Mais le banc est vide, et les fleurs jetées au sol, indices visuels de la fuite de Maria. La vieille dame les remet dans son panier et s'éloigne dans la profondeur du champ, mettant fin à la séquence.



Pour Natacha Thiéry, les ellipses du film participent à entretenir le mystère autour d'Angel « dont on sait peu de choses, même si l'on est en mesure de deviner son passé¹²⁵ ». Mais elles doivent également leur présence au milieu social dans lequel évolue Angel, où « les convenances exigent que l'on suggère plus que l'on ne montre ou dise directement ses émotions¹²⁶ ».

Hors de question donc, pour Maria, de manifester son appréhension face à ses retrouvailles avec Halton... Et en présence de son mari. Lubitsch utilise un moyen détourné pour exprimer le stress du personnage. Dans un premier temps lors d'une scène où une domestique s'occupe de faire le ménage dans la chambre de Maria. Il suffit de deux plans au cinéaste pour signifier la nuit blanche de Maria, à travers des objets. D'abord à l'aide d'un zoom marqué sur un cendrier rempli de mégots posé sur le lit,



¹²⁵ Natacha Thiéry, op.cit., p.51

¹²⁶ Ibid.

puis avec un plan où la lampe de chevet, qui n'a pas été éteinte de la nuit, occupe une place stratégique dans la composition, étant placée dans le tiers gauche de l'image. Dans un second temps lors d'une séquence au fort potentiel comique,



lorsque les domestiques analysent le repas entre les Barker et Halton, qui a lieu dans le hors-champ. C'est à travers leurs dialogues et leurs interprétations des signes qu'ils relèvent que le spectateur peut imaginer la scène du déjeuner. Lorsqu'un domestique vient chercher un ramasse miettes parce que Maria émiette son pain, seul le spectateur est en mesure de connaître les raisons de sa nervosité, le majordome mettant son geste sur le compte de l'ennui. Puis quand

le valet revient avec l'assiette de Maria, celle-ci est attentivement examinée par le majordome. L'intérêt porté à l'objet est souligné par un plan d'insert qui permet de voir que Maria a à peine touché à son plat. Si le majordome remet en question la qualité de la viande, le valet pense que



Maria n'a tout simplement pas très faim. A travers ce détour opéré par la mise en scène, Lubitsch rend complice son spectateur, dont le savoir lui permet de créer les liens entre les informations dévoilées par les personnages et l'état dans lequel doit se trouver Maria. En chargeant d'une forte fonction indicielle les objets de l'image, Lubitsch crée un jeu de pistes plus amusant que la simple représentation de la scène du repas où Maria serait mise au centre de la mise en scène.

Si les ellipses peuvent être justifiées narrativement par le milieu social auquel appartiennent les personnages, Lubitsch fait tout de même preuve d'audace dans sa forme filmique, en privant le spectateur de son regard sur Maria. Comme il l'a été mentionné précédemment, le personnage de Dietrich a la physique et les manières de « la Femme ». Plus qu'avec n'importe quelle autre de ses héroïne, Lubitsch invite à la contemplation de Maria, l'offrant aux yeux du spectateur avec des gros plans à l'impact érotique fort. Au sein du cadre Maria ne parle pas, et incarne cet objet passif du regard décrit par Laura Mulvey. Mais le rapport que le film entretient avec ce personnage est plus complexe, et ne peut être résumé au simple caractère fétichiste des images de son visage.

Dans le film, Dietrich a deux identités, celles d' Angel et Maria. S'il s'agit bien de la même personne, il n'empêche que Lubitsch ne les filme pas de façon identique. Les gros plans de contemplation sont surtout utilisés pour Angel, qui est placée en situation de séduction amoureuse, alors que Maria est une femme mariée respectable. Ainsi, Lubitsch se sert plus fréquemment de la figure du champ contrechamp pour mettre en scène le couple d'Angel et Halton, qui, très épris l'un de l'autre, passent beaucoup de temps à s'observer. Ne pouvant communiquer sur son passé ou sur sa vie, Angel est en quelque sorte privée de la parole, réduite à son image de femme magnifique. Maria et Barker ont eux dépassé cette période de lune de miel, et sont plus facilement filmés tous les deux dans le champ, en train d'échanger.

A la fin du film, l'héroïne doit décider quelle femme elle veut définitivement être, Maria ou Angel, en choisissant un homme. Alors qu'elle s'apprête à repartir avec Halton, Barker fait son entrée dans la pièce. Maria se retrouve en plan rapproché taille entre ses



deux amours, connotant son dilemme.

Barker évoque Angel, l'héroïne est alors isolée par un gros plan. Puis Barker s'adresse à elle en l'appelant Maria, prêt à donner une seconde chance à leur mariage. L'utilisation du champ contrechamp permet de créer un espace intime entre les époux alors que Barker fait son discours, et d'évacuer le personnage d'Halton. Barker est très clair : « *Je dis adieu à Angel, et tu le dois aussi Maria* ».



Le montage met fin à ce moment en les présentant à nouveau tous les trois. Barker quitte ensuite la pièce. Alors qu'il se dirige vers la porte de sortie, Maria fait une dernière soudaine apparition, entrant silencieusement dans le cadre par la gauche, créant ainsi la chute du film en choisissant finalement de rester avec son mari. Ici aussi, Lubitsch choisit de placer sous ellipse un moment crucial du film, celui où Maria prend sa décision et fait ses adieux à Halton. En les gardant de dos dans l'image, le



cinéaste n'insiste pas non plus sur les réactions émotionnelles de Maria ou Barker. C'est avec un grand naturel que ce dernier saisit le bras de sa femme et sort en sa compagnie, comme si de rien n'était. Lubitsch traite avec beaucoup de pudeur cette séquence amoureuse. Barker reste calme, son discours est posé, il a même la courtoisie de saluer Halton. Pas de cris, de larmes ou de

violence. Le traitement de ce final reste en adéquation avec le parti pris du film d'aborder le récit avec une certaine distance due au rang social des personnages. Mais en faisant quitter le film à Maria de dos, Lubitsch la dérobe une fois de plus à la pulsion scopique du spectateur. En choisissant de rester Lady Barker, Maria se débarrasse du costume de la Femme mythique et entre dans l'espace aveugle du film, à l'abris des regards, loin de la fascination que provoquait Angel. Elle est insaisissable, à l'image de ces êtres sociaux que l'on désigne sous le nom de femmes.

*

Lubitsch, à travers sa mise en scène, ne témoigne pas d'une obsession pour le corps féminin, ni d'un besoin de l'enfermer dans le cadre pour mieux le contempler ou le surveiller. Au contraire, l'héroïne lubitschienne peut acquérir une aura de pouvoir, capable d'apparaître soudainement, mais surtout ayant la capacité de se soustraire aux regards. Soit grâce à une voix acousmatique, l'absence du corps créant un effet de mystère et de domination sur les autres protagonistes, soit à travers une ellipse qui libère le personnage féminin d'une présence ancrée à l'écran et le rend insaisissable, incontrôlable. Un procédé qui va à l'encontre de la soumission de la femme aux regards, de l'objet passif, du spectacle à admirer et du personnage à posséder afin d'annuler toute peur de la castration que sa découverte pourrait déclencher.

Si l'esthétique de Lubitsch semble remettre en perspective certaines critiques de la théorie féministe sur le cinéma narratif hollywoodien, offrant une alternative dans la manière de représenter le personnage féminin à l'écran grâce à une mise en scène qui se détache du corps de la femme, c'est à travers la libre expression du désir féminin que son cinéma peut se prétendre résolument féministe.

III - Cher Hollywood, voici le désir féminin

1 - De la caméra au désir féminin

1.1 Et si la femme était aussi un être désirant ?

Lorsque Laura Mulvey étudie la question du regard au sein du cinéma hollywoodien, son analyse se construit de façon binaire. Il y a l'homme désirant regardant, et la femme désirée regardée. Le problème d'un système visuel comme le champ contrechamp est qu'il annihile le potentiel désir féminin, identifiant le sujet masculin comme porteur de la puissance active du regard sur un objet féminin.

Ce manque de considération pour la libido de la femme trouve ses racines dans les fondements de la psychanalyse. Simone de Beauvoir explique que « Freud ne s'est pas beaucoup soucié du destin de la femme ; il est clair qu'il en a calqué la description sur celle du destin masculin dont il s'est borné à modifier quelques traits. Avant lui, le sexologue Marañon avait déclaré : « En tant qu'énergie différenciée, la libido est, peut-on dire, une force de sens viril. Nous en dirons autant de l'orgasme ». Selon lui les femmes qui atteignent l'orgasme sont des femmes « viriloïdes » ; l'élan sexuel est « à sens unique » et la femme est seulement à moitié du chemin. Freud ne va pas jusque-là ; il admet que la sexualité de la femme est aussi évoluée que celle de l'homme ; mais il ne l'étudie guère en elle-même. Il écrit : « La libido est de façon constante et régulière d'essence mâle, qu'elle apparaisse chez l'homme ou chez la femme¹²⁷ » ».

¹²⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, volume 1*, Paris, Gallimard, 1990, p.79, édition originale publiée en 1949.

L'essence féminine n'est pas associée au désir sexuel, qui ne peut s'exprimer qu'à travers la virilité propre au masculin. Jacques Aumont et Michel Marie ont souligné que « les théories d'inspiration psychanalytiques insistent pour leur part sur la relation entre regard et désir¹²⁸ ». En permettant au personnage féminin de se réapproprier le regard et d'être un membre actif dans le jeu de ceux « échangés à l'intérieur de la diégèse¹²⁹ », le cinéma peut affirmer l'existence de la libido féminine, et lui conférer une valeur intrinsèque, excluant toute assimilation à la masculinité. Voilà ce qui se joue au sein des films de Lubitsch.

Shohini Chaudhuri se sert de l'étude de Kaja Silverman dans son ouvrage *Male Subjectivity at the Margins* pour souligner que « le cinéma hollywoodien offre habituellement au sujet féminin de regarder l'homme avec son « imagination » plutôt qu'avec ses yeux pour dénier sa castration et le doter d'une « suffisance phallique¹³⁰ » ». Pour Silverman, la castration est universelle au sein de l'ordre symbolique, et le phallus un symbole du manque et non du désir. Cet argument sur l'imagination comme moyen exclusif de voir pour les personnages féminins peut être prouvé à travers l'analyse de la relation qu'entretiennent Cluny et le pharmacien Wilson dans *Cluny Brown*.

Cluny et Wilson sont chez le pharmacien, filmés en plan américain, face à face, de profil par rapport à la caméra. Ce cadre correspond à l'esthétique de Lubitsch lorsqu'il met en scène deux personnages qui expriment leur désir. Leur conversation est en effet intéressante. Wilson apprend à Cluny qu'il est le chef

¹²⁸ Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2008, p.211

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Shohini Chaudhuri, *Feminist film theorists*, Londres, Routledge, 2006, p.110, traduction de l'auteur, « Hollywood cinema customarily bids the female subject to look at the male with her « imagination » rather than with her eyes in order to disavow his castration and endow him with « phallic sufficiency » ».

des pompiers volontaires de Friars Carmel. Cluny réagit vivement à cette nouvelle, s'exclamant : « *Oh Monsieur Wilson! Vraiment?* ». Sa façon d'appuyer sur la syllabe de l'interjection donne à cette réplique un caractère ambigu, proche du rôle sexuel. Le sous-entendu érotique se confirme lorsqu'elle avoue au pharmacien avoir très envie de le voir en action.



Mais le cinéaste choisit alors d'insérer un autre plan dans le montage, désaxant la caméra de quelques degrés et adoptant une focale plus courte, le couple étant maintenant filmé en plan italien. Cette rupture au cours du dialogue met fin à la tension sexuelle instaurée par la réaction de Cluny. Non seulement Lubitsch prend de la distance avec les personnages, évacuant toute intimité, mais le changement d'axe suggère une fausse interprétation de cette séquence. Wilson ne cherche pas à manifester un quelconque désir physique, et quitte le champ pour aller... Retrouver sa mère! Son attitude physique était un indice sur son état d'esprit, Wilson ayant gardé les bras repliés sur la poitrine le temps du dialogue, signe qu'il n'était pas en disposition de s'ouvrir, s'offrir à Cluny. Cette

dernière reste à fantasmer seule. Non seulement Cluny ne peut qu'imaginer Wilson en pompier courageux bravant les flammes, mais l'objet même de son désir s'éloigne d'elle, se retirant de son champ de vision. Wilson ne fait rien pour nourrir son intérêt sexuel, seule l'imagination peut doter ce personnage soporifique d'un quelconque potentiel érotique.



Puis un peu plus tard, Wilson se met au piano. Si la musique est loin d'être agréable pour l'oreille, Cluny semble être prise dans ses rêveries. Rapidement, le montage se détache du plan figurant le couple pour se concentrer sur Cluny. Le plan rapproché



épaule donne une forte impression de proximité avec la jeune femme, ce qui est accentué par son expression rêveuse.

Appuyée contre le mur, elle ne regarde pas Wilson. Lorsque celui-ci termine de jouer son morceau, la composition au sein du plan connote le décalage entre les personnages. Wilson au premier plan semble raide et froid, Cluny au second a



l'air de vivre une certaine extase. Elle avoue à Wilson que lorsqu'il jouait, cela lui a « *fait quelque chose* ». Elle l'a imaginé en pompier, beau et brave, montant sur une échelle -objet phallique- pour sauver un enfant. Wilson la remercie brièvement puis s'en va retrouver un client, suivi par un travelling avant qui souligne « l'abandon » de Cluny, laissée seule dans l'arrière plan. La vision

mentale est tout ce que peut s'offrir la jeune femme pour pallier le manque d'érotisme que renvoie le corps de Wilson. C'est elle qui essaie de le doter d'une suffisance phallique en l'imaginant tel un héros sur son échelle, lorsque le film lui fait état du manque de Wilson. Chez Lubitsch ce manque est associé au désir, que Wilson ne ressent et ne provoque pas. Cluny est alors contrainte de vivre le sien à travers le fantasme, son désir ne pouvant s'épanouir par le biais du regard, le personnage de Wilson ne dégageant aucun érotisme.

1.2 Je regarde donc je désire

Au delà de l'exemple de *Cluny Brown*, Lubitsch réussit dans ses films à exprimer le désir sexuel féminin à travers le regard. La séquence d'ouverture de *Design for living* est marquante pour cette raison. Le film débute dans un train, avec un plan large sur deux hommes, Tom et George, dormant côte à côte, assis sur une banquette. Gilda entre dans le wagon face caméra, comme si le film l'attendait avant de pouvoir commencer. Ce plan inaugure la très prochaine identification du spectateur au regard de Gilda. C'est elle le personnage actif de la



scène, et dès son entrée, elle lance un rapide coup d'oeil aux deux hommes, qui s'avère être le premier regard au sein de la diégèse du film. Gilda s'installe, rapidement isolée, grâce à un raccord mouvement, à l'intérieur d'un plan rapproché poitrine. En occupant fortement le champ, Gilda impose sa présence et s'annonce d'emblée comme personnage centrale du film. Ce gros plan sur

son visage permet également d'activer le processus d'identification du regard du spectateur au sien, rendu effective dès que Gilda lève les yeux sur les deux garçons.



C'est en effet avec un raccord regard que le montage alterne ensuite avec un plan rapproché taille sur Tom et George, toujours endormis. De par leur inconscience ils s'offrent totalement à la vue de Gilda. Cette dernière en profite, saisissant un cahier de dessin et un crayon, avant de s'approcher de Tom. Pendant une dizaine de secondes Gilda se penche sur lui pour l'observer de très près, créant là une représentation exagérée de la pulsion scopique. Toute l'action est concentrée autour du regard de Gilda sur Tom qui devient l'objet passif de sa contemplation. Il ne s'est toujours pas réveillé, le spectateur ne sait rien de lui, il ne doit sa présence à l'écran qu'à l'intérêt que Gilda lui porte.



Un champ contrechamp s'installe alors entre

Gilda occupée à dessiner Tom, relevant régulièrement les yeux vers lui, et son modèle. Dans cette séquence, c'est le visage de l'homme qui est soumis à une fétichisation, Tom étant filmé avec un gros puis très gros plan sur sa bouche. La mise en scène embrasse le regard de l'artiste qui s'attarde sur des parties très précises du visage. Ces plans ont beau trouver leur place au sein de la narration, ils n'en restent pas moins l'expression du regard du sujet féminin sur l'objet



masculin. Lubitsch s'attarde sur les personnages masculin, alors que les plans sur Gilda dessinant sont assez succincts, son corps n'est pas l'enjeu visuel de cette séquence. Puis c'est au tour de George d'être dessiné, et donc scruté par l'oeil de Gilda. Un nouveau champ contrechamp est instauré, alternant de nombreuses fois l'image de Gilda, filmée en plan taille, avec celle de George qui n'échappe pas au gros plan.



Gilda s'endort à son tour, et est découverte par George à son réveil. Mais le visage de Gilda est caché par sa veste, empêchant à George de récupérer la

puissance active du regard. Lorsque Tom reprend conscience à son tour, les deux hommes se recoiffent, affirmant ainsi leur volonté d'être beaux à regarder, objet du désir de Gilda. Puis ils s'emparent de son cahier de dessins, découvrant à l'intérieur



les croquis d'un Napoléon... De plus en plus dénudé. Avec cette représentation humoristique, Lubitsch soumet au fantasme féminin un personnage historique emblématique de la masculinité virile et autoritaire. Puis à la page suivante, ils tombent nez à nez sur leurs portraits.

L'attention portée sur eux depuis le début de la séquence est accentuée puisqu'ils sont représentés en train de se regarder, sous l'oeil du spectateur et même de Gilda, comme le révèle le montage quelques plans après. En effet, après la surprise de se



retrouver dans le cahier, Tom et George lèvent les yeux sur Gilda, bien réveillée et amusée par leur réaction, les observant

en silence. La position de Gilda se rapproche ici de celle du narrateur omniscient à qui rien n'échappe, ce qui la place en situation de supériorité sur les personnages masculins soumis au régime narratif du film. De plus, la jeune femme



n'est pas filmée de face, l'axe de la caméra est légèrement décalé par rapport à Gilda. Ce plan n'est donc pas subjectif aux deux hommes qui se trouvent face à

elle, la narration n'adopte pas leur point de vue et ne leur confère pas la possibilité d'être des agents du regard.

George rejoint ensuite Gilda sur la banquette. Ils ont beau partager l'espace du champ, l'attention reste focalisée sur le visage de George, au centre du dialogue et donc du regard. George demande même explicitement à Gilda de regarder son nez, qu'il trouve mal dessiné. Le même processus est reporté sur

Tom. Les deux autres personnages se disputent au sujet de détails très précis de son visage, placé au centre de l'image. La discussion devient technique, poussant assez loin l'analyse de son anatomie faciale, George et Gilda n'hésitant pas à le



toucher pour illustrer leurs propos. Le trio partage pour la première fois le cadre, mais le regard ne circule pas encore de façon homogène d'un personnage à l'autre, s'obstinant à dévisager l'un ou l'autre des deux hommes. L'enjeu de cette séquence est la contemplation et la représentation du corps des hommes par une femme. Une situation peu banale, comme le prouve la réaction des protagonistes, qui sûrement gênés d'être objet du regard, tentent de se réapproprier leur image en mettant en question la qualité du dessin. Ils ne font ainsi qu'intensifier l'attention portée sur eux, créant à l'intérieur d'un plan large des gros plans, en évoquant certaines parties du visage bien précises, comme le nez ou les maxillaires, que l'oeil du spectateur va ensuite isolées. Le corps masculin devient un fétiche, lui aussi étant soumis à la castration universelle décrite par Kaja Silverman. Les personnages masculins expérimentent

également la passivité. Dans la culture des mythes, le sommeil est généralement une caractéristique du sujet féminin. Joseph Campbell écrit que « La Dame de la Maison Endormie est une figure familière des contes de fées et des mythes. (...) Elle est la belle des belles, la réponse attendue, la récompense suprême du héros terrestre ou surhumain¹³¹ ». Dans *Design for Living*, ce sont Tom et George que Gilda trouve endormis, qui s'offrent à son regard avant de s'offrir à elle, promesse d'une félicité que Gilda doit réussir à atteindre.

1.3 Le corps masculin, de sujet à objet de désir

Dans *Bluebeard's Eighth Wife*, Michael se risque également à l'expérience de l'altérité en se laissant devenir l'objet du regard de Nicole. Les deux personnages sont réunis dans un plan rapproché et cherchent à se mettre d'accord sur un modèle de pyjama dans une boutique. Leurs deux regards sont dirigés vers les pyjamas, et ils n'arrivent pas à se mettre d'accord. Puis habilement, Nicole détourne l'attention sur Michael en lui révélant qu'elle a pris le temps de l'observer. Séduit par cette marque d'intérêt, Michael se tourne complètement vers Nicole, s'offrant totalement à sa vision.



Le regard est alors dirigé vers Michael, qui devient le centre explicite de l'attention. Un champ contrechamp instaure ensuite la relation regardant/regardé. Nicole regarde Michael et fait de lui l'objet de son discours, racontant comment elle a remarqué, en l'observant, qu'il était fait pour porter des rayures. Le plan rapproché épaulé l'affirme dans sa position d'agent du regard, fixant Michael sans jamais détourner les yeux. Au contraire, le contrechamp sur ce

¹³¹ Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai Lu, 2013, p.153

dernier le montre muet, trop flatté pour s'exprimer, détournant les yeux. Michael expérimente ici le fait d'être l'objet du regard d'une femme, et cela semble lui plaire. Le plan large suivant statue sur la victoire de Nicole, tous les regards des personnages



présents dans le plan étant dirigés vers Michael. Nicole reste au centre de l'image, maîtrisant parfaitement la situation.

Elle a réussi à attirer l'attention sur Michael. Son corps est au centre des préoccupations, les personnages et le spectateur attendant de voir si les rayures lui vont. L'objet pyjama ayant trait au domaine du privé, cette



séquence explore avec audace l'intimité du personnage masculin. Michael se retrouve en pyjama au milieu de la boutique. Devant le miroir il a besoin du

regard approbateur de Nicole sur son image et lui demande comment elle le trouve. Michael est de dos face au miroir, Nicole de profil, vient camoufler son reflet dans le miroir. Elle l'observe, affirmant au sein du plan sa présence en tant qu'être regardant qui a transformé Michael en



spectacle à regarder, lui ayant suggéré d'essayer le pyjama. Nicole fixe Michael qui se regarde dans le miroir, incarnant à ce moment le « *to-be-looked-at-ness* » de Laura Mulvey.

Mais c'est encore au sein d'*Angel* que le personnage masculin est le plus explicitement transformé par le regard de la femme en objet de désir sexuel.

Maria et Halton sont installés côte à côte à la table d'un restaurant. Si Maria refuse de se dévoiler, elle affirme à Halton, situé au premier plan, tout connaître de lui. Cette révélation provoque immédiatement un changement dans la mise en scène. Halton



est isolé à l'intérieur d'un plan rapproché épaulement, déstabilisé. Le contrechamp présente au contraire une Maria sûre d'elle.

Ne quittant pas Halton des yeux elle se met à le décrire : « *Vous avez des yeux gris, des cheveux bruns... Un sourire charmant* ». Ce moment de la séquence frappe par sa singularité. Soudainement, le corps de Maria n'est plus au centre de l'attention. Ce



n'est plus elle qui est contemplée mais Halton, à travers son regard elle érotise le personnage masculin. Alors qu'elle détaille Halton, le spectateur n'est plus focalisé sur le visage de Maria mais sur celui d'Halton qu'il se figure mentalement à travers la



description de Maria. Lorsque le montage permet de retrouver le plan sur Halton, la transition d'agent du regard à celui d'objet du désir de Maria est effectuée. Halton devient le récepteur des fantasmes de Maria, sur lequel elle projette son désir sexuel. D'ailleurs ses intentions sont très claires : « *Vous êtes*

séduisant, rien d'autre n'est important ». Halton ne pouvait être plus explicitement réduit à sa fonction d'objet, de corps désirable. Il devient « l'incarnation de la perfection promise¹³² » habituellement par la figure féminine.

*

En réconciliant regard et personnage féminin, Lubitsch permet à ses héroïnes l'expression visuelle de leur désir sexuel, à travers la contemplation du corps masculin. Ce sont elles qui portent le regard au sein de la diégèse, amenant le spectateur à identifier sa vision à la leur, et ainsi à érotiser le personnage masculin, sur lequel les fantasmes sont projetés.

Cette alternance de la possession du regard engrange une reconsidération de sa nature au sein du cinéma narratif. Shohini Chaudhuri écrit que « Silverman fait la distinction entre l'œil [*the look*] et le regard [*the gaze*] (...). Elle désanthropomorphise le regard, expliquant qu'il ne peut jamais "ne faire qu'un" avec la vision humaine - le regard est, plutôt, une fonction de la lumière et de l'altérité. Il émerge de toute part, plutôt que d'un voyeur ou groupe de voyeurs. Tous les sujets, masculin ou féminin, sont subordonnés au regard. Ceci est significativement différent du regard comme il a été habituellement théorisé par la théorie féministe du film¹³³ ». Chaudhuri propose de différencier le regard du Regard, et de les comparer avec la relation qu'entretiennent les sujets de l'ordre symbolique au phallus. « Le voyeur masculin peut penser qu'il possède le Regard, ce qui le dote du pouvoir de contrôler et d'objectiver, alors que le

¹³² Joseph Campbell, op.cit., p153

¹³³ Shohini Chaudhuri, op.cit., p. 114 «Silverman distinguishes between the gaze and the look (...). She deanthropomorphizes the gaze, arguing that it can never be « at one » with human vision - the gaze is, rather, a function of light and Otherness. It arises from all sides, rather than from one viewer or group of viewers. All subjects, male and female, are subordinated to the gaze. This is significantly different from the gaze as it has usually been theorized in feminist film theory ».

Regard (comme le phallus) est insaisissable¹³⁴ ». Ainsi, le regard, « vient d'un ou de sujets; et, comme le sujet, il est marqué par le manque¹³⁵ ». Chez Lubitsch, l'alternance des regards permet de ne laisser aucun personnage s'approprier le Regard et la capacité d'objectiver l'autre en permanence. Les héroïnes lubitschiennes ne sont pas que regardées, elles regardent et désirent. Une autorité que le cinéaste leur confère également à travers la parole.

2 - La Parole libérée

2.1 Rendre la parole aux personnages féminins

L'un des contrastes les plus saisissants entre l'approche de la théorie féminine sur le cinéma classique hollywoodien et les films de Lubitsch concerne le domaine de la parole. Reprenant l'analyse de l'ouvrage *The Acoustic Mirror*, Shohini Chaudhuri écrit que Kaja Silverman « prétend que le cinéma « classique » est obsédé par les sons produits par la voix féminine (...). Mais alors que les femmes peuvent crier, pleurer, jacasser ou murmurer gentiment au cours d'un film, elles ont peu ou pas de voix autoritaire dans le récit; leur discours est considéré comme peu fiable, désarticulé, ou docile¹³⁶ ». Hollywood serait fasciné par la voix comme il l'est par le corps féminin, mais toujours en la considérant comme spectacle, élément à surveiller et dominer. Le personnage féminin ne peut pas produire du discours puisqu'il est objet du discours. Teresa

¹³⁴ Ibid. « The male voyeur may think he possesses the Gaze, which endows him with the power to control and objectify, yet the Gaze (like the phallus) is impossible to grasp ».

¹³⁵ Ibid. « The gaze (...) comes from a subject or subjects; and, like the subject, it is marked by lack ».

¹³⁶ Ibid. p.45, « Silverman argues that « classic » cinema is obsessed with the sounds produced by female voice (...). But while women may scream, cry, prattle, or murmur sweetly in the course of any film, they have little or no authoritative voice in the narrative; their speech is characterized as unreliable, thwarted, or acquiescent ».

de Lauretis souligne le paradoxe que les penseuses féministes ont eu à aborder, « celui de la femme dont on parle constamment alors qu'elle-même reste inaudible, exposée comme spectacle et pourtant sous-représentée¹³⁷ ».

Cette pensée ne peut être vérifiée au sein du cinéma de Lubitsch, ses héroïnes étant au contraire caractérisées par leur aisance verbale. Chaudhuri explique que selon Silverman, Hollywood « attribue une « incapacité linguistique » à la femme - lui donnant un accent, un défaut d'élocution, ou une singularité, qui servent à fixer la voix au corps et aussi à diminuer son autorité discursive¹³⁸ ».

Les personnages féminins chez Lubitsch ont au contraire un talent indéniable dans le domaine des langues. Dans *Angel*, Maria est une allemande parlant couramment l'anglais, et qui prononce également quelques mots en français.

Lily de *Trouble in Paradise* s'apprête à fuir à Berlin avec Gaston, sous l'identité de ressortissants espagnols. Au sein du même plan Lily prouve qu'elle est polyglotte. D'abord en s'adressant en

espagnol à l'ambassade, qui d'après les « *muchas gracias* » prononcés par Lily répond favorablement à sa demande et ne remet donc pas en cause sa nationalité espagnole, ne laissant aucun doute sur la perfection de son élocution dans cette langue



étrangère pour elle. Lubitsch laisse le temps à son personnage de s'exprimer en espagnol, ne réduisant pas sa réplique à quelques mots. Le sens produit par ce

¹³⁷ Ibid. p.62, « It is this paradox, de Lauretis remarks, that has been feminist thinkers' first task to unravel - the paradox of woman as constantly spoken of while herself remains inaudible, displayed as spectacle and yet unrepresented ».

¹³⁸ Ibid. p.53, « A third strategy ascribes « linguistic incapacity » to the woman - giving her voice an accent, speech impediment, or a idiosyncratic flavour, which serves to fix the voice to the body and also lessens it discursive authority ».

discours est inaccessible pour un non hispanophone, ce qui met en valeur les capacités de Lily. Puis avant qu'elle ne sorte de la pièce et du champ, Gaston lui demande si son allemand est bon. Question à laquelle elle répond sans hésitation, et en allemand évidemment. Le couple échange ainsi quelques répliques enthousiastes, incompréhensibles cette fois pour les non germanophones, mais créant un langage ludique entre les personnages, visiblement heureux de cette connivence.

2.2 Le langage de l'émancipation

Natacha Thiéry note que « chez Lubitsch, les personnages ne se contentent pas d'assumer un discours, mais sont littéralement identifiés à lui : ils sont leurs paroles. Cette caractéristique va de pair avec le fait que souvent la parole équivaut à un acte, devient performative¹³⁹ ». Ceci est particulièrement le cas avec les personnages de Gilda (*Design for Living*) et Nicole (*Bluebeard's Eighth Wife*).

Gilda se rend dans le petit appartement parisien de Tom et George, après avoir entretenu une relation avec les deux hommes, simultanément. « *Je suis venue ici faire une confession* » avoue-t-elle. Et en effet, Gilda s'apprête à réciter l'une des tirades les plus audacieuses du cinéma de Lubitsch. Allongée sur un sofa, elle demande à George de venir près d'elle. Le plan rapproché taille sur les deux personnages permet d'illustrer leur proximité, dont Tom est exclu. Son absence est évoquée par les regards de Gilda vers le hors-champ. Il est isolé dans un plan , sa solitude dans le



¹³⁹ Natacha Thiéry, op.cit., p.22

champ laissant d'abord penser que Gilda vient leur annoncer que c'est George qu'elle préfère. « *Quand je t'ai laissé me faire la cour hier, il y a quelque chose que je ne t'ai pas dit...* » lui avoue-t-elle. Dans cette séquence, Gilda est bien décidée à renverser les rôles, à être celle que l'on écoute. Et en effet, elle lui révèle qu'elle ressent plus que de l'affection pour Tom. George, choqué, s'éloigne de Gilda. Il est maintenant celui qui est seul dans un plan rapproché poitrine, traduisant son échec amoureux. Le couple réuni à l'écran est maintenant Tom et Gilda, cette dernière s'étant levée pour le rejoindre,



suivie par un travelling oblique. Ce mouvement pourrait traduire le choix de Gilda pour Tom, mais ce dernier réalise rapidement que la jeune femme vient également lui dire qu'elle tient énormément à George. C'est à ce moment là que Gilda commence alors sa

tirade. « *Il m'est arrivé ce qui arrive d'habitude aux hommes* ». L'instant est important, Gilda est telle une comédienne de théâtre filmée face caméra, en plan taille. Tom partage le champ avec elle, ce qui donne accès



à ses réactions. La première

réplique de Gilda provoque un effet immédiat sur les deux hommes. Tom tourne soudainement la tête vers elle, George se relève brusquement sur le sofa. Gilda parle alors en regardant Tom, et explique qu'un homme peut sortir avec

plusieurs femmes en même temps, et « *par un processus d'éliminations intéressantes* » - le ton de Gilda laissant penser ici à une sélection sexuelle - est capable de n'en garder qu'une. Puis elle se tourne vers George, et le rejoint accompagnée d'un



travelling oblique, avant d'effectuer le mouvement inverse et de retrouver Tom. Ce va et vient au sein du même plan qui évolue grâce à la mobilité de la caméra traduit l'hésitation amoureuse de Gilda. Cette dernière maîtrise l'art oratoire, utilisant une métaphore pour comparer hommes et chapeaux. Mais Tom la

coupe, pressé de savoir justement quel chapeau Gilda a décidé de choisir. A ce moment-là, George se relève et rejoint les deux autres personnages. Ils sont maintenant tous les trois dans le cadre, Gilda, au milieu, les regarde l'un après l'autre. Le plan est parfait pour accueillir sa



réplique, « *les deux* », lancée après un silence religieux. Gilda se tourne ensuite vers George, un léger panoramique horizontal et un travelling avant permettant d'isoler les deux personnages, de leur créer un espace d'intimité en laissant Tom dans le hors-champ. Ce travelling qui réunit le couple dans un plan rapproché annonce également la suite du récit, lorsque Gilda



tombe dans les bras de George alors que Tom est tenu éloigné de Paris par son travail. Puis Gilda retrouve Tom, le panoramique la suivant annonçant le

revirement de situation de l'histoire, lorsque Gilda quitte George pour Tom. Développant la métaphore filée du chapeau, elle leur explique ce qui l'attire chez eux. Natacha Thiéry note que « chez Lubitsch, les femmes aiment que le désir de l'homme passe par



une énonciation patiente et précise. Mais les hommes y trouvent leur satisfaction eux aussi, une satisfaction narcissique, ou spéculaire : dans *Design for living*, c'est la femme dans une situation traditionnellement masculine qui dit son désir, tandis que ses deux amants l'écoutent avec une délectation étonnée¹⁴⁰ ». Gilda retrouve sa position centrale grâce à un panoramique en

sens inverse. Elle partage une nouvelle fois le champ, entourée des deux hommes, illustration de la situation finale du récit où le trio réaménage ensemble. Les personnages masculins ont les yeux rivés sur elle, le souffle coupé par l'aveu de Gilda. La mise en scène isole une dernière fois Gilda avec l'un ou l'autre dans le champ. Elle leur fait comprendre qu'en



choisir un reviendrait à souffrir du manque de l'autre, ce qu'elle souligne par un regard vers le hors-champ, signifiant qu'elle sera toujours attirée par l'absent. Puis Gilda leur propose de s'asseoir. Arrive alors par le biais d'un raccord mouvement un plan de demi-ensemble, à l'intérieur duquel Gilda propose d'analyser la situation calmement



¹⁴⁰ Ibid p.78

sous tous les angles. Pour la première fois depuis la confession de Gilda, Lubitsch utilise une courte focale, permettant aux personnages de prendre une certaine distance avec la situation. La séquence se termine ainsi, avec un fondu sur la rue de l'immeuble plongée dans l'obscurité, signifiant l'ellipse temporelle ayant permis au trio de prendre une décision sur la suite des événements.

La mise en scène illustre l'hésitation de Gilda entre Tom et George, l'isolant avec l'un ou l'autre dans un champ qui ne cesse d'évoluer, à travers les mouvements de caméras traduisant les battements de coeur de Gilda. Puis, en intégrant les trois personnages dans le même cadre, elle connote son choix de ne pas choisir. Grâce à sa maîtrise de la parole, Gilda offre un plaidoyer en faveur de la liberté sexuelle des femmes. Elle réussit ainsi à convaincre Tom et George de vivre avec elle, devenant la propre incarnation de ses paroles, et obtenant le dernier mot.

L'émancipation des femmes à travers la parole est une idée que l'on retrouve également à travers le personnage de Nicole dans *Bluebeard's Eighth Wife*.

Nicole vient rendre visite à Michael, en convalescence dans un hôpital psychiatrique. Les deux personnages sont de profil et se regardent, en plan taille. Ce cadre est celui de prédilection de Lubitsch pour mettre en scène les corps parlants. Les paroles de Nicole sont en effet très fortes. « *Je t'ai aimé au premier regard. Mais tu as tout rendu impossible. Je devais te mater. Je ne voulais pas être une*



nouvelle Brandon-girl ». Nicole exprime clairement son désir d'émancipation, et celui de ne pas être une femme objet, qui dictent sa conduite durant tout le film, et illustrent l'idée d'une parole performative énoncée par Natacha Thiéry.

Michael, orgueilleux, s'éloigne d'elle, suivi par la caméra. Le panoramique connote le mouvement de pulsion/répulsion qui anime Michael. Mais Nicole ne se laisse pas distancer et déclare à Michael qu'à présent il peut être sûr de son amour. Ces paroles l'intriguent et il se retourne vers elle. « *Je suis libre, indépendante, riche. Nous sommes à égalité Michael* ». Lorsqu'il est question d'énoncer le désir d'égalité au sein du couple, le dialogue n'emprunte pas de sous-entendus ou de détours. Cette volonté de parité se retrouve jusqu'à la composition du cadre, les personnages étant de profil, tous deux au premier plan, occupant ma même portion du champ.



Puis Nicole s'amuse de la situation, ils ne sont pas vraiment égaux puisque Michael a les bras liés et est en son pouvoir. Elle le pousse dans le fauteuil pour le forcer à s'asseoir. Si dans un premier temps la caméra accompagne Michael dans son mouvement vers le bas, Lubitsch n'attend pas que Nicole rejoigne le champ mais effectue une coupure au sein du montage pour mettre en scène le déplacement de Nicole. L'importance de faire figurer le trajet de Nicole à l'écran illustre le besoin de symboliser son effort pour parvenir au niveau de Michael et être à égalité avec lui.



Nicole incarne ce mouvement vers l'émancipation. Une fois sur les genoux de Michael, elle le force à l'embrasser et déclare qu'il va l'épouser. L'héroïne reconquiert sa liberté sexuelle et sociale, laissant libre cours à la manifestation de sa libido et en étant actrice de sa vie conjugale. D'ailleurs lorsque Michael la menace d'un « *attends que je sorte de cette camisole pour voir ce que je vais te faire* », Nicole lui répond malicieuse qu'elle a hâte. Elle transforme ainsi sa réplique en sous-entendu sexuel.

2.3 Dire le désir

2.3.1 La liberté de ton des héroïnes de Lubitsch

Pour Kaja Silverman, « la différence sexuelle est construite à travers la bande sonore des films¹⁴¹ », où « ce n'est pas seulement le corps de la femme qui est construit comme manquant, mais aussi sa voix¹⁴² ». Si l'on considère que le sujet féminin n'a pas sa place « du côté de la Loi symbolique et de l'autorité discursive¹⁴³ », dans le cinéma classique hollywoodien, l'audace que prend Lubitsch avec les voix féminines est d'autant plus surprenante. La parole maîtrisée est un moyen d'émancipation dans ses films, mais elle est surtout libérée et exprime le désir. Natacha Thiéry note même que « seuls les personnages qui ressentent le plaisir de la parole et expriment par elle leur désir, trouvent grâce aux yeux de Lubitsch et finissent par avoir... le dernier

¹⁴¹ Shohini Chaudhuri, op.cit., p. 46, « For Silverman (...) sexual difference is constructed through film soundtracks ».

¹⁴² Ibid. p.48, « Moreover, in film, not only is the woman's body constructed as lacking; so is her voice ».

¹⁴³ Ibid. p.53, « Hollywood's visual and sound regimes place the male subject on the side of symbolic Law and discursive authority ».

mot¹⁴⁴ ». Chez Lubitsch, « la parole est indissociable du désir (...). Dans [ses] films, ce rapport est évident : il n’y est question que du désir et de ses manifestations¹⁴⁵ ».

One Hour with You met en scène Mitzi (Genevieve Tobin), l’héroïne lubitschienne qui incarne le plus fortement la recherche du plaisir décomplexé. Son jeu de séduction avec André en est un bon exemple. La jeune femme tente activement d’attirer André dans ses filets, bien qu’il soit le mari de son amie. Si ce dernier feint de résister, ce n’est pas par amour pour sa femme mais par peur de la culpabilité, que Mitzi n’éprouve pas le moins du monde. A ce stade du film, André ne possède pas encore la liberté sexuelle dont jouit Mitzi. Chez Lubitsch, les personnages féminins peuvent exprimer leur désir sans restriction, et même avec plus d’audace que les personnages masculin.

Feignant d’être souffrante, elle fait venir André, médecin, à son chevet. C’est à travers la parole qu’elle souhaite séduire André, ce que ce dernier comprend parfaitement puisqu’il lui demande de ne pas l’appeler « *Oh Docteur* » mais seulement « *Docteur* ».



Après avoir pris un petit remontant, André se tourne vers Mitzi et commence à chanter. La mise en scène indique un changement des rapports entre les personnages. Mitzi n’est plus isolée dans un plan rapproché comme elle l’était au début de la séquence, elle partage le champ avec André. Ils sont côte à côte, leurs corps tournés vers la caméra, offrant leurs visages sous différents angle selon ce qu’ils regardent.

¹⁴⁴ Natacha Thiéry, op.cit., p.62

¹⁴⁵ Ibid. p.77

Lubitsch préfère utiliser un raccord dans l'axe plutôt que d'instaurer un champ contrechamp. Le temps de la chanson, André se laisse prendre dans ce jeu de séduction, et n'oppose plus de résistance. Grâce à la ténacité de Mitzi, il devient également un être désirant décomplexé. D'ailleurs il commence la chanson en déclarant « *If I have to examine you, let me see your tongue* », ce à quoi Mitzi répond malicieusement: « *No that's not the way to start, put your head against my heart* », feignant de calmer ses ardeurs. Les personnages se livrent à une irrésistible expression du désir. C'est avec toupet que Mitzi chante à André quelques répliques piquantes, telles que « *I'm too warm just touch my cheek* », « *I wouldn't complain if you were near me three times a day* », « *Oh Doctor if you understood, you could do me so much good* ». A travers ces métaphores médicales, Mitzi exprime librement son désir sexuel pour André.



Si l'érotisme de la parole est flagrant, il n'est jamais question de mots vulgaires. Natacha Thiéry écrit que « chez Lubitsch, la parole (...) évoque l'érotisme sans sexualiser l'oralité et signifie un plaisir qui ne se transforme ni en obsession ni en angoisse¹⁴⁶ ». Les personnages n'ont pas à assumer les conséquences de leurs désirs, ils ne sont pas jugés par Lubitsch au sein du film et ne souffrent pas d'avoir donné priorité à leurs plaisirs. C'est ainsi que Mitzi, qui chez un autre cinéaste aurait pu être punie pour son immoralité, sort triomphante du film. Un

¹⁴⁶ Ibid. p.61

travelling avant débutant sur un plan large de la porte d'entrée du domicile de Mitzi laisse présager qu'un événement important va se dérouler. Et en effet, le chauffeur de la voiture sort les bras chargés de paquets, suivi par un autre employé portant... Le portrait de Mitzi.

Le tableau annonce l'arrivée de son modèle, rayonnante, emportant plusieurs livres. L'accumulation des objets suggère que Mitzi n'a pas tout perdu à cause de son aventure d'une nuit avec André, rapportée au mari par un détective privé. Mitzi retrouve enfin sa liberté, et ne semble rien regretter, ce que souligne la musique entraînante et joyeuse de la séquence. Elle revendique un désir sans amour, ce qui est l'une des plus fortes différences entre *One Hour with You* et *The Marriage Circle*, également réalisé par Lubitsch, en 1924, dont le film est



adapté. Dans l'oeuvre originale, Mizzie (Marie Prevost), cherche également à séduire le mari de son amie. Mais elle lui révèle ensuite que tout ce qu'elle désire, au final, est une relation amoureuse, se sentant délaissée par son mari. A la fin du film, l'adultère n'est pas commis et chacun se réconcilie avec son conjoint. Moins de dix ans plus tard, le cinéaste ne cherche plus à excuser le comportement de Mitzi. Le personnage féminin assume pleinement son désir d'une vie sexuelle épanouie avec de multiples partenaires, et en dehors de la contrainte du mariage.

2.3.2 L'art de l'implicite

La parole peut être érotique, mais elle toujours élégante, Lubitsch préférant le raffinement lié à l'implicite à la vulgarité de ce qui peut être dit frontalement. Pour Mariette dans *Trouble in Paradise*, la séduction est un art oratoire qu'elle maîtrise à la perfection.

Lors de la rencontre entre Mariette et Gaston, un rapport de séduction s'installe rapidement entre les deux personnages. Ils sont assis sur une petite banquette face caméra, prêts à laisser exprimer l'étendue de leurs talents oratoires dans l'art de l'implicite. Gaston déclare à Mariette qu'elle mériterait d'être grondée et dénonce son manque de sérieux pour les affaires financières. Avec un plaisir non dissimulé, Mariette se penche vers Laval et lui demande



malicieusement : « *Dites-moi Monsieur Laval, quoi d'autres peut-on me reprocher?* ». La parole est un plaisir que l'on voudrait faire durer encore et encore. Mariette se sait désirée lorsque Gaston, se voulant autoritaire, lui glisse : « *Si j'étais votre père, ce qu'heureusement je ne suis pas, et que vous tentiez de vous occuper de votre argent, je vous mettrais une bonne fessée* ». Le champ incluant les deux personnages permet d'avoir accès aux réactions jubilatoires de Mariette à cette déclaration audacieuse, dont elle ne rate pas le sous-entendu érotique. C'est avec grand intérêt qu'elle le regarde et lui demande s'il agirait de la même façon en étant son secrétaire. Après qu'il a répondu par l'affirmative, Mariette, très satisfaite, proclame qu'il est engagé. Cette litote sonne comme la promesse d'un plaisir sexuel décomplexé où le sentiment amoureux est évacué.

*

Les héroïnes de Lubitsch regardent et s'expriment avec la plus grande liberté. Elles échappent à la docilité ou au contrôle auquel la mise en scène pourrait les contraindre. La maîtrise du discours sert l'émancipation des femmes mais également l'expression du désir sexuel féminin. Natacha Thiéry écrit que « toutes les ressources de l'implicite, du sous-entendu, de l'indirect servent à traduire le désir et l'émotion, et l'émotion de se sentir désirant¹⁴⁷ ». L'autorité discursive se trouve du côté des personnages qui donnent la primauté aux jouissances et délectations qu'offre le désir. Cette philosophie du plaisir transgresse les valeurs imposées par le legs judéo-chrétien. Mais cette insoumission évacue toute violence du mot, préférant sa force évocatrice. Pour Natacha Thiéry, « parler, c'est en dire plus, par l'audace suggestive de l'implicite et la force signifiante de figures telles que la métaphore, l'antiphrase ou la litote d'une parole ordinaire. La parole chez Lubitsch unit l'exigence du plaisir et l'urgence du désir¹⁴⁸ ». Le cinéma de Lubitsch, à travers la parole de ses personnages féminins et leur logique du plaisir, promeut avec raffinement une pensée féministe hédoniste.

¹⁴⁷ Ibid. p.77

¹⁴⁸ Ibid. p. 121

3 - Un Cinéma qui désire le plaisir féminin

3.1 Des personnages féminins soumis à Œdipe

« Le mariage mystique avec la reine déesse du monde signifie que le héros s'est rendu totalement maître de la vie; car la femme est vie et le héros, celui qui la connaît en est maître. Les épreuves que le héros a traversées auparavant symbolisaient ces étapes de réalisation par lesquelles le champ de sa conscience a atteint l'ampleur suffisante pour pouvoir supporter l'ultime expérience, accomplir l'ultime exploit, de l'entière possession de la mère destructrice, son épouse inéluctable. Il sait maintenant que lui et le père ne font qu'un : il a pris la place du père¹⁴⁹ ». Par ces mots décrivant le schéma narratif du mythe universel de l'aventure du héros, Joseph Campbell dépeint le trajet œdipien du sujet masculin.

Au sein de la théorie féministe du film, se retrouve cette pensée d'un « mythe d'Œdipe à la base du récit occidental¹⁵⁰ ». Sigmund Freud conceptualise le complexe d'Œdipe pour analyser le conflit psychique du petit garçon. Simone de Beauvoir en rend compte avec une brève description : « Le garçon se fixe sur sa mère et veut s'identifier à son père ; il s'effraie de cette prétention, et il craint que pour l'en punir son père ne le mutile ; du « complexe d'Œdipe » naît le « complexe de castration » ; il développe alors des sentiments d'agressivité à l'égard du père mais en même temps il intériorise son autorité : ainsi se constitue le Surmoi qui censure les tendances incestueuses ; ces tendances sont refoulées, le complexe est liquidé, et le fils est délivré du père, qu'il a en fait installé en lui-même sous la figure de règles morales¹⁵¹ ». Plus tard, le petit

¹⁴⁹ Joseph Campbell, *Le Héros aux mille et un visages*, Paris, J'ai Lu, 2013, p.166

¹⁵⁰ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.70, « The myth of Oedipus underlies Western narrative ».

¹⁵¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe, volume 1*, Paris, Gallimard, 1990, p.80, édition originale publiée en 1949.

garçon deviendra un homme accompli lorsqu'il aura conquis sa propre femme, assurant sa place dans l'ordre symbolique comme son père avant lui.

Ce mythe se révèle problématique pour les sujets féminins. Il positionne la femme en marge de la société, puisqu'elle symbolise d'abord ce qui est interdit, puis ce que l'homme veut posséder. La femme est reléguée à la place d'objet tentateur, qu'il faut savoir maîtriser. En prenant comme fondement de la narration le complexe d'Œdipe, c'est cette relation déséquilibrée entre personnages féminins et masculins que les films instaurent. Retraçant l'analyse menée par Teresa de Lauretis, Shohini Chaudhuri écrit que « dans la trajectoire narrative d'une romance typique d'Hollywood, par exemple, un sujet actif masculin conquiert un objet féminin réticent ou hésitant. De nombreux récits prennent la forme d'une investigation ou d'une énigme à résoudre. Ils sont structurés par le désir masculin, puisque c'est la Femme qui représente l'énigme narrative¹⁵² ». Le héros masculin fait progresser le récit par les choix qu'il prend, guidé par son ultime désir, celui de conquérir la promesse de toute son aventure : la femme. « La rencontre avec la déesse (et toute femme l'incarne) représente l'épreuve finale où se joue l'aptitude du héros à obtenir le don d'amour¹⁵³ » explique Joseph Campbell. « Que le sujet féminin soit la figure de la clôture du récit confirme la trajectoire œdipienne masculine de tels récits : le complexe d'Œdipe se termine lorsque le petit garçon accepte l'autorité du père avec la promesse qu'un jour il endossera la place de son père avec quelqu'un qui ressemblera à sa mère. Le contrat oedipien, par conséquent, pose les

¹⁵² Shohini Chaudhuri, op.cit. p.71, « In the narrative trajectory of a typical Hollywood romance, for example, an active masculine subject conquers a reluctant or hesitant feminine object. Numerous narratives take the form of an investigation or a riddle to be solved. They are structured by a male desire, for it is Woman who represents the narrative enigma ».

¹⁵³ Joseph Campbell, op.cit. p.164

fondations pour une stabilité sociale (patriarcale) en poussant le garçon à s'identifier au père et à objectiver la mère¹⁵⁴ » analyse Chaudhuri.

La présence dans le cinéma de Lubitsch de personnages féminins principaux interroge la trajectoire que suivent ses films. En délaissant le héros pour une héroïne, quel chemin emprunte alors la narration ? Pour Laura Mulvey, « dans la structure narrative,(...), l'homme fait avancer l'histoire, tandis que la femme a un rôle passif, lié à son statut de spectacle ». Une alternative est-elle possible, permettant au sujet féminin d'être le personnage actif qui fait progresser le récit?

Une analyse de la structure narrative des films de Lubitsch s'impose ici. *Bluebeard's Eighth Wife* est un exemple qui semble pertinent, le film s'axant autour de la résistance de Nicole à l'assimilation patriarcale, tout en offrant un récit dont l'ossature reste assez simple à restituer.

3.2 *Bluebeard's Eighth Wife* ou la résistance à l'assimilation patriarcale

3.2.1 Mis à mal du projet Œdipien

A travers le récit de *Bluebeard's Eighth Wife*, Lubitsch propose une résistance à la trajectoire œdipienne classique. Dans un premier temps, le film emprunte un chemin conventionnel. Michael, le sujet actif masculin, tombe amoureux de Nicole, objet féminin du désir de l'homme, et veut la posséder par le mariage. Mais Nicole se montre réticente et fait obstacle à Michael, avant de finir par accepter sa proposition. La mise en scène du dîner au cours duquel les deux personnages se réconcilient adopte le point de vue classique de la

¹⁵⁴ Shohini Chaudhuri, op.cit. p.71, « That the female subject is the figure of narrative closure confirms the male Oedipal trajectory of such narratives : the Oedipus Complex concludes for the little boy when he accepts the father's authority with the promise that he will one day assume his father's place with someone just like his mother. The Oedipal contract, therefore, lays the foundations for (patriarchal) social stability by urging the boy to identify with the father and objectify the mother ».

structure narrative du film. L'échange entre le couple est filmé uniquement en plans rapprochés avec un champ contrechamp alternant la présence à l'image du visage de Nicole et de celui de Michael. Le dialogue est construit autour du flirt des personnages et de l'accord soudain de Nicole pour le mariage, sans avoir ce charme habituel de la parole lubitschienne par laquelle le corps désirant s'exprime avec brio et raffinement.



Le projet œdipien de Michael se concrétise. « L'ultime aventure, une fois toutes les barrières franchies et tous les ogres vaincus, est habituellement présentée comme une union mystique entre le héros triomphant et la reine, déesse du monde¹⁵⁵ » écrit Joseph Campbell. Pourtant, pas d'inscription *The end* qui vienne clôturer ce récit. Et pour cause. Nicole apprend qu'il ne s'agit pas du premier, mais du huitième mariage de Michael. C'est ici que la trajectoire du film se complexifie et délaisse le schéma œdipien classique pour structurer la narration autour du désir féminin. Nicole décide de donner une leçon à Michael en acceptant de l'épouser mais en se garantissant une pension alimentaire conséquente qui rendrait leur divorce très inconfortable pour Michael. Ce dernier accepte à cette condition, pensant qu'il s'agit du dernier obstacle avant de pouvoir enfin posséder Nicole.

¹⁵⁵ Joseph Campbell, op.cit. p.152

Si le mariage a bien lieu, Nicole met à mal le dessin œdipien de Michael en refusant d'incarner la figure de l'épouse. A présent, le désir féminin entrave le projet masculin et fait avancer le récit. Avant de partir pour son voyage de noce, Nicole laisse sous-entendre à son ami Albert (David Niven) que Michael a fait un très mauvais investissement en l'épousant.

Une déclaration confirmée par la séquence suivante, où sur un fond musical dissonant de la marche nuptiale, Nicole et Michael avancent côte à côte, l'air tendu et sans que Nicole n'accorde un regard à son mari.



C'est à leur retour à Paris, dans une librairie, que le conflit au sein du couple est clairement exposé. Alors que Michael entre dans la boutique, un travelling avant vient attirer l'attention sur un livre en vitrine qu'il permet de placer au centre du cadre : *Live Alone and Like it*. Une main apparaît alors dans le champ et saisit l'ouvrage. Le plan suivant est logiquement celui de l'employé allant remettre le livre à... Nicole. Il suffit de deux plans à Lubitsch pour signifier le projet de solitude de la jeune femme. En se dirigeant vers la sortie elle voit Michael et s'approche de lui. Cette rencontre est mise en scène avec trois plans différents, correspondant à deux attitudes des personnages.

Les premier plan est frontal aux personnages et les cadre à la taille. Ils sont debout devant une étagère de livres qui forment comme une barrière devant eux. Celle des conventions sociales, qui poussent Nicole et Michael à l'hypocrisie lorsqu'ils se



saluent comme de simples connaissances. Puis la caméra se désaxe et s'éloigne quelque peu par rapport aux personnages lorsque le vendeur intègre le cadre. Michael révèle alors avoir besoin de livres pour se calmer et réussir à dormir, indice du mal-être au sein de l'intimité du couple. Un dysfonctionnement aussi annoncé par



le changement d'axe opéré entre les deux plans. Le départ du vendeur provoque l'arrivée d'un troisième plan, rapproché et où les personnages sont de nouveau face à la caméra. Ce changement d'échelle accompagne un changement de comportement de Michael qui s'adresse à Nicole explicitement : « *Si tu étais un peu plus gentille avec moi je n'aurais pas besoin d'acheter tous ces livres* ». Cette



réplique ne laisse aucun doute sur la non consommation de leur mariage. Avec une plus grande maîtrise de l'implicite, Nicole répond à Michael, que sans pouvoir lire l'avenir, elle le voit tout de même finir avec une imposante bibliothèque. C'est elle qui impose les règles du jeu au sein du couple, et qui domine Michael par sa capacité à maîtriser un discours ironique, lorsque lui ne peut que la supplier de changer d'avis d'une façon plate et sans charme, en lui demandant par exemple d'être raisonnable. L'attitude de Nicole ne constitue plus seulement un obstacle au projet de Michael, elle devient ce qui bouleverse le récit du film et lui donne sa singularité. Le désir de Nicole de punir Michael en se refusant à lui est une entrave à l'ordre patriarcal. Simone de Beauvoir cite

Honoré de Balzac pour rappeler l'asservissement de l'épouse au sein du mariage. « « La destinée de la femme et sa seule gloire sont de faire battre le cœur des hommes, écrit-il dans la *Physiologie du Mariage*... La femme est une propriété que l'on acquiert par contrat ; elle est mobilière car la possession vaut titre ; enfin la femme n'est à proprement parler qu'une annexe de l'homme¹⁵⁶ » ». Le film a beau être produit plus de cent ans après la publication de l'essai de Balzac, il est souligné à de nombreuses reprises que pour Michael le mariage n'est qu'une transaction financière. Cela apparaît flagrant pour la première fois métaphoriquement, lorsque Michael rencontre le père de Nicole qui tente de lui vendre une baignoire. Dès qu'il comprend que Nicole est célibataire, Michael s'exclame : « *J'achète cette baignoire!* ». Nicole refuse cette vision économique du mariage. Il est hors de question pour elle d'être un signe que son père échange contre une part de la fortune de Michael. Elle reproche à Michael la place trop importante que prend son argent dans sa vie sentimentale. « *Tu penses que tu n'as qu'à agiter un chèque et qu'aucune femme ne peut te résister* ». Les valeurs de Nicole vont à l'encontre du cliché de la femme vénale qui se complairait dans une union confortable financièrement.

3.2.2 La domination du projet féminin

Ce choix de Nicole est à l'origine d'une série de scènes où Michael tente de la faire changer d'avis, sans succès, Nicole obtenant toujours le dernier mot. Sa supériorité dans leur rapport de force est flagrante lors de la séquence du repas. Après avoir essayé de dompter Nicole par la violence physique, Michael l'invite dans ses appartements dans le but de la séduire à nouveau. Au cours de la soirée, Nicole, grisée par le champagne, se laisse enlacer par Michael sur le

¹⁵⁶ Simone de Beauvoir, *op.cit.*, p.187

canapé. Elle est blottie contre lui, la tête sur son épaule, de sorte qu'il ne voit pas son visage. L'usage du champ contrechamp rend le spectateur complice du piège que Nicole prépare à Michael. D'un côté, il voit un Michael persuadé de dominer la situation, d'avoir réussi à attendrir Nicole et prêt à obtenir ses faveurs ce soir-là. La proximité instaurée par le gros plan pourrait en effet laisser supposer un rapprochement entre les deux personnages, voire la résolution du



conflit. Mais de l'autre côté, le spectateur découvre ce que Michael ne peut voir : le regard de Nicole attiré par un élément du hors-champ. Le raccord regard met fin au suspense, la jeune femme a repéré une assiette d'oignons, aliment dont Michael ne peut supporter l'odeur. La main de Nicole s'imposant dans le cadre pour



saisir les oignons laisse présager le plan suivant, celui du retour sur le gros plan de Nicole croquant les condiments à pleines dents. Pendant ce temps, la bande sonore reste occupée par Michael priant Nicole de ne plus lui résister. C'est alors que Nicole lui demande de l'embrasser. Avec cette requête, Lubitsch crée un suspense, le spectateur connaissant la réelle motivation de ce baiser. Pensant être



parvenu à ses fins, Michael se fait désirer, attendant que Nicole le supplie. Le plan suivant les inclut tous les deux dans le champ, de profil, s'embrassant. Mais à ce moment-là, un travelling arrière provoque une mise à distance des personnages, effet inverse qu'un baiser devrait engendrer. La réaction de Michael est vivement attendue. Son extase laisse rapidement place à une expression de dégoût, et son regard se

tourne vers les oignons. Le plan d'insert sur l'assiette vide confirme la prise de conscience de Michael. Le changement soudain d'échelle, passant d'un plan rapproché à un plan large du couple, connote la réussite de Nicole qui a éloigné Michael d'elle.



Elle rit d'ailleurs à gorge déployée, totalement décomplexée.

La décision de Nicole affecte une nouvelle fois le récit, empêchant une réconciliation, et la rapproche de la concrétisation de son désir : pousser Michael au divorce. Leur dialogue fait échos au texte de Balzac, Nicole reprochant à Michael de ne pas l'avoir épousée mais de l'avoir achetée, ce dernier lui demandant donc pourquoi elle ne respecte pas le contrat. Alors qu'il apparaît clair à Michael que Nicole a eu pour projet de l'escroquer dès la signature de l'acte de mariage, la mise en scène insiste sur la position de force de Nicole. A chaque fois que Michael se rapproche d'elle, elle lui souffle son haleine au visage, l'odeur suffisant à le tenir éloigné. Ainsi, Michael est tour à tour isolé dans le plan, ou bien confiné à un bord du cadre. Lorsqu'il tente une ultime intimidation, menaçant Nicole en s'approchant d'elle, sa progression est intensifiée par un travelling avant. Puis il fait rapidement demi-tour en sentant l'haleine de Nicole, suivi par un panoramique qui l'accompagne jusqu'à sa chute

dans un fauteuil. Michael est seul, rabaissé, vaincu, abandonné par le film grâce à un fondu enchaînant ce plan avec celui d'une autre séquence.



Nicole est également à l'origine de la dernière péripétie du récit concernant son conflit avec Michael. Une nouvelle fois, elle décide de le piéger en se faisant surprendre en plein délit d'infidélité. L'intrigue de Lubitsch est complexe, puisque Nicole a déjoué le plan de Michael, qui pensait la surprendre seule et l'humilier en prouvant qu'elle n'a pas d'amant. Nicole, qui est effectivement fidèle, choisit d'embaucher un boxeur et de le faire passer pour son amant avant de simuler la surprise lors de l'apparition de Michael. Malheureusement, tout ne se passe pas comme prévu et c'est Albert, l'ami de Nicole, qui se retrouve à jouer le rôle de l'amant. Blessé par cette découverte, Michael s'avoue vaincu.

Après avoir promis à Nicole d'accepter le divorce, les deux personnages se serrent la main et Michael quitte le champ. La caméra, par un panoramique, vient replacer Nicole au centre de l'image. C'est elle qui reste, savourant une victoire quelque peu amère. Sa seule présence



dans le champ traduit l'assouvissement du désir féminin, de mettre en échec le projet œdipien de Michael coupable de l'asservissement de la femme.

Shohini Chaudhuri écrit que « la fiction dominante range les individus en rang avec un Ordre Symbolique donné en encourageant des désirs et identifications normatifs. Ce qui véhicule "notre" fiction dominante courante est le complexe d'Œdipe positif, qui nous accommode au Nom-du-Père, sollicitant notre croyance dans la famille (paternelle) et la suffisance du sujet masculin¹⁵⁷ ». Lorsque les héroïnes de Lubitsch résistent à l'assimilation patriarcale et ses valeurs, naît alors la possibilité d'une représentation de la complexité du désir féminin. Un désir qui comme celui de Nicole, n'est pas normatif, et ne s'accommode donc pas d'un complexe d'Œdipe dont le film met à mal la trajectoire.

Chaudhuri explique que selon Teresa de Lauretis, « même si la question est de savoir ce que la Femme désire le plus, les femmes ne sont pas autorisées à poser d'elles-mêmes la question ou d'énoncer clairement leurs propres désirs. Au lieu de cela, la Femme est positionnée dans l'espace à la fin du voyage du héros où, (...), elle l'attend; il s'installe avec elle et vit « heureux pour toujours¹⁵⁸ » ». Si chez Lubitsch l'énonciation de ce désir est une liberté que prend le personnage féminin, le film tout entier est structuré par ce désir féminin. Ceci est plus vrai que jamais avec *Design for Living*, où le projet du film est de suivre la trajectoire du désir sinueux de Gilda.

¹⁵⁷ Shohini Chaudhuri, op.cit., p.108, « the dominant fiction brings individuals into line with a given Symbolic Order by encouraging normative desires and identifications. The main vehicle of « our » current dominant fiction is the positive Oedipus Complex, which accommodates us to the Name-of-the-Father, soliciting our belief in the (paternal) family and the sufficiency of the male subject ».

¹⁵⁸ Ibid. p.71, « Even if the question is about what Woman most desires, women are not allowed to ask the question themselves or to articulate their own desires. Instead, Woman is positioned as the space as the end of the hero's journey where, (...), she awaits him; he settles down with her and lives « happily ever after » ».

3.3 *Design for Living*, une narration structurée par le désir féminin

3.3.1 Un récit chevillé au désir de Gilda

Comme cela a été précédemment abordé, Gilda refuse dans un premier temps d'avoir à choisir entre Tom et George. La mise en scène accompagne cette indécision, suivant Gilda qui passe de l'un à l'autre avant que le trio ne soit réuni dans le même champ, Gilda entre les deux hommes.

Les personnages sont autour d'une table, en train de manger avec les doigts. Gilda déclare que la meilleure chose à faire est d'oublier le sexe. Elle est au centre de l'image, face à la caméra, affirmant sa position d'héroïne active dans le récit qui prend les décisions qui affectent tous les autres



personnages et font avancer la narration. Le film est rythmé par les différents choix de Gilda. Et le premier, celui de passer un accord avec Tom et George excluant le sexe à l'intérieur du trio s'annonce problématique. Ce *gentlemen's agreement* semble voué à l'échec, comme l'écrit Natacha Thiéry, « car les « *gentlemen* » en question comptent deux hommes et... une femme, donc des personnages de sexes opposés, qui, de surcroît, mènent leur vie selon de rigoureux principes... de plaisir. En un mot, leur corps est là, déjà là, trop là¹⁵⁹ ». Le plan incarne cette idée du corps déjà trop présent. Une seule image accueille trois corps, qui remplissent un cadre dont l'échelle en plan américain permet de les faire figurer pratiquement en entier. Le fait que les personnages se

¹⁵⁹ Natacha Thiéry, op.cit., p.101

nourrissent à la main laisse aussi place à une atmosphère érotique, qu'une promesse de chasteté ne saurait chasser.

Et en effet, le pacte est rapidement mis à mal lorsque Tom doit quitter Paris pour son travail. Gilda et George se retrouvent seuls dans le champ, un déséquilibre qui met leur accord en péril. Ils ont beau tout faire pour s'éviter,

leurs corps présents dans le même cadre ne peuvent rester éternellement à distance. George saisit Gilda par les épaules, ce qui provoque un travelling avant. Le couple occupe alors toute l'image, ne laissant plus de place à l'absence de Tom. Gilda s'éloigne de



George. Elle lui tourne le dos, isolée dorénavant dans le champ. Cette image évoque la frustration que ressent Gilda, en présence de l'objet de son désir mais sans être comblée.



Puis elle va s'installer sur le divan, déclarant que quand bien même un *gentlemen's agreement* ait été créé, elle n'est pas un gentleman. Le corps de Gilda occupe la presque totalité de l'espace horizontal du plan. Cette présence imposante indique que c'est bien une future relation charnelle qui est en jeu. Gilda, seule dans le plan et



au centre de l'image, est responsable de cette décision qui bouleverse le récit en générant un conflit au sein du trio.

Gilda bascule alors dans le schéma amoureux complexe décrit par Roland Barthes. « La frustration aurait pour figure la Présence (je vois chaque jour l'autre, et pourtant je n'en suis pas comblé : l'objet est là, réellement, mais il continue à me manquer, imaginativement). La castration, elle, aurait pour figure l'Intermittence (j'accepte de quitter un peu l'autre, « sans pleurer », j'assume le deuil de la relation et je sais *oublier*). L'Absence est la figure de la privation; tout à la fois, je désire et j'ai besoin. Le désir s'écrase sur le besoin : c'est là le fait obsédant du sentiment amoureux¹⁶⁰ ». Le film suit ce schéma du sentiment amoureux de Gilda, complexifié par un objet du désir qui est double. Gilda vit à la fois la frustration et la castration. Frustration en présence de l'un et castration par l'absence de l'autre. Comme l'écrit Natacha Thiéry, « les éléments décrits par Barthes sont au coeur du film, bien que rendus plus complexes par le fait que l'autre y est dédoublé et donc ni tout à fait présent ni tout à fait absent, et toujours partiel; d'où la nécessité de le garder dans sa dualité¹⁶¹ ».

Gilda est à l'origine d'un nouveau rebondissement lorsque George absent - le couple vivant ici la castration - elle tombe dans les bras de Tom. Les deux personnages sont d'abord tenus à l'écart, chacun dans leur cadre, le champ contrechamp se chargeant d'alterner leurs images. Tom manifeste sa rancune à Gilda, qui lui a préféré George. Gilda laisse comprendre qu'elle ne l'a pas oublié pour autant. Le lien qui se tisse entre les deux personnages à travers leurs échanges de regards exprimés par le montage se concrétise lorsque le couple

¹⁶⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.22

¹⁶¹ Natacha Thiéry, *op.cit.*, p72

se retrouve au sein du champ. Tom entre dans l'espace visuel et se rapproche de Gilda qui se relève et lui fait face. Le travelling avant souligne l'intimité qui se crée entre eux, et ne laisse aucun doute sur la nature charnelle de la suite des évènements qu'un fondu vient mettre en ellipse.



Malheureusement, cette alternance entre George et Tom n'est pas synonyme de bonheur pour Gilda. Tom et elle sont attablés. Le plan semble équilibré, composé symétriquement avec les deux personnages de chaque côté. Aucune place n'est laissée au vide, de la table bien garnie à l'arrière plan occupé par les nombreuses plantes de l'appartement. Pourtant une absence plane sur les personnages, celle de George, dont l'évocation au cours de la discussion semble plonger Gilda dans une certaine nostalgie. Son regard se perd, comme

s'il cherchait à atteindre un hors-champ où George se trouve. Cette image connote la frustration que ressent Gilda. L'objet de son désir est là, mais seulement partiellement, ce qui l'empêche de se sentir comblée.



3.3.2 L'Ordre patriarcal mis en échec

Gilda bouleverse alors une nouvelle fois le récit en décidant d'évacuer sa frustration à travers l'absence, en choisissant de disparaître et de laisser Tom et George. Ce choix de l'héroïne est respecté jusqu'à la mise en scène, qui ellipse son départ. Il ne reste de Gilda qu'une présence scripturale à travers les lettres à leur intention que découvrent les garçons. Tom et George se retrouvent seuls dans le champ, abandonnés.

De par cette résolution de Gilda, le film emprunte un tout nouveau trajet. En renonçant aux objets de son désir, Gilda laisse place à l'assouvissement de celui de Max Plunkett (Edward Everett Horton), un ancien prétendant. La narration adopte le point de vue de Max, alors qu'il fait dicter une lettre à sa mère la prévenant de sa venue à New York avec Gilda. L'image suivante confirme la suspicion d'un rapprochement entre Max et Gilda. Un plan de demi-ensemble permet la découverte de la vitrine d'une boutique new-yorkaise, où trône un lit.

Une porte s'ouvre, laissant apparaître Max et Gilda. Leur présence commune près d'un objet aussi intime qu'un lit informe le spectateur de la prochaine union des deux personnages.

La narration s'applique dorénavant à se structurer autour de l'accomplissement de la trajectoire œdipienne de Max. C'est ainsi que Gilda et lui s'introduisent en costumes de mariés dans une pièce, avec un plan de demi-ensemble permettant de prendre conscience de la présence d'une quantité de bouquets rendus effrayants



par leur grosseur et le clair/obscur régnant dans la pièce. Cette étrange atmosphère ne place pas les épousailles sous les meilleurs auspices. Lubitsch adopte sa mise en scène des corps parlants, filmant ses personnages de face, en plan américain. C'est que leur dialogue se révèle d'une grande richesse en terme de connotations. Max demande à Gilda ce que cela induit d'être Mrs Plunkett, si elle se



sent différente. Par ces mots, il incarne la vision patriarcale du mariage, où la femme devient la possession du mari, et perd sa capacité à être un sujet autonome. Gilda lui répond qu'elle se sent en sécurité et en conformité avec la

loi. Sa réponse met en évidence son nouveau projet, celui de s'adapter à l'ordre patriarcale pour en ressentir la rassurante stabilité. Mais cette situation ne peut convenir longtemps à un personnage aussi libre et anti-conformiste.

La narration peut enfin suivre à nouveau le trajet du désir de Gilda. Sa résistance à l'assimilation patriarcale est flagrante

lorsque, lors de la réception donnée par Max, elle n'apparaît pas avec les invités mais seule dehors. Son mari arrive sur la terrasse, après être allé dans d'autres pièces pour informer les convives qu'un jeu se préparait dans le



salon. Il commence à prononcer sa réplique : « *Tous ceux qui veulent jouer...* » mais se tait subitement. Le contrechamp du plan sur Max révèle la cause de sa stupeur. A l'inverse des autres personnes restées en groupes, Gilda est seule à fumer dans le jardin. Tout renforce son sentiment d'isolement, du plan moyen laissant la place au vide autour d'elle, à sa position dans l'espace, presque de dos, tournée vers un hors-champ inaccessible. La jeune femme refuse d'endosser le rôle de l'hôtesse de maison parfaite et de se plier aux exigences de Max.

Alors que le conflit est à son point culminant avec son mari, Gilda décide d'aller se reposer dans sa chambre. Allongée sur son lit, elle entend soudainement les voix de Tom et George, apparaissant derrière un paravent. Ce plan



cristallise le désir de Gilda, la présence imposante du lit dans l'espace visuel, associée aux visages des deux personnages masculins créant une atmosphère érotique. Un plan rapproché sur Tom et George résume à lui seul le trajet du désir de Gilda. Ils sont là, mais le paravent dissimule une partie de leurs corps, ce qui renvoie à la frustration décrite par Barthes. L'objet de mon désir est présent, mais imaginativement il me manque encore. Les garçons disparaissent puis réapparaissent derrière le paravent avec un léger décalage, à l'image du va et vient que Gilda a vécu avec l'un puis l'autre. Enfin ils sont bien là, tous les deux, enfin réunis dans le champ avec Gilda.



3.3.3 L'Assouvissement du désir féminin sans concession

Suite à cette apparition, Gilda prend une décision en parfait accord avec son désir. Elle décide de quitter Max, et lui impose son choix. L'importance du moment est soulignée par le plan américain saisissant les deux personnages de profil. Gilda est celle qui parle, Max celui qui écoute. Debout face à lui, Gilda reprend sa trajectoire en main. La mise en scène appuie le



personnage dans sa démarche de disparaître de l'univers patriarcal de son mari en ellipsant son départ. Max est au téléphone, Gilda fait irruption rapidement dans le plan pour lui dire au revoir. Lorsqu'elle quitte le plan, la caméra ne la suit pas mais reste sur



Max. Seulement le bruit d'une porte que l'on ouvre et referme confirme sa sortie. Lubitsch rend ainsi sa liberté à Gilda.

Le dernier plan séquence est l'écrin de toute l'audace du film. Visuellement, il réunit Gilda, Tom et George, filmés de face, assis à l'arrière d'un taxi, en plan rapproché.



Gilda prend la liberté de les embrasser, assouvissant ainsi son désir commun pour Tom et George. Enfin, elle peut vivre son plaisir avec les deux simultanément, sans que l'un ou l'autre ne trouve rien à redire. Les personnages décident de retourner vivre dans le même studio à Paris, mais aussi... De réactualiser leur *gentlemen's agreement*. « Les films de Lubitsch offrent l'image

d'une forme de jouissance sans interruption (...). La résolution éventuelle d'une situation conflictuelle ou insatisfaisante n'a jamais sur eux d'effet lénifiant. Au contraire, elle ouvre à nouveau tout le champ des possibles à venir¹⁶² ». Le trio semble protégé de l'ennui qui menace ceux qui n'ont plus de désir en laissant planer la tentation érotique sur leur futur.

Pour Teresa de Lauretis, l'idéologie patriarcale ne peut permettre la concrétisation du désir féminin, « il doit être présenté comme impossible ou fourbe, menant à un conflit qui est résolu par la destruction ou la reterritorialisation de la femme - à la fin du film elle meurt ou se marie¹⁶³ ». Renoncer au mariage pour assumer son concubinage avec deux hommes fait de Gilda l'une des héroïnes de Lubitsch les plus émancipées et proches de la pensée féministe.



¹⁶² Natacha Thiéry, *op.cit.*, p120

¹⁶³ Shohini Chaudhuri, *op.cit.*, p.74, « The desire must be presented as impossible or duplicitous, leading to a conflict that is resolved by the woman's destruction or reterritorialization - at the end of the film, she either dies or gets married ».

3.4 *Cluny Brown*, histoire d'une réconciliation

3.4.1 Cluny et le drame féminin

Bluebeard's Eighth Wife et *Design for Living* gravitent autour de leurs héroïnes et de la concrétisation de leurs désirs. Mais ces films ne suivent pas à proprement parler un trajet psychanalytique féminin. Selon Teresa de Lauretis, « la trajectoire œdipienne féminine est rarement représentée au cinéma¹⁶⁴ ». Or, ce qui a pris le nom de complexe d'Electre, n'est pour Simone de Beauvoir, qu'une description de Freud calquée sur le modèle masculin. La petite fille fixe d'abord son désir sur la mère et s'identifie au père. Lorsqu'elle découvre son absence de pénis, elle s'imagine avoir été castrée. Elle renonce alors à la mère, avec qui elle entre en rivalité pour séduire le père. La formation du Surmoi permet finalement le refoulement de ce désir. Simone de Beauvoir reproche à ce concept de supposer « que la femme se [sente] un homme mutilé : mais l'idée de mutilation implique une comparaison et une valorisation ; beaucoup de psychanalystes admettent aujourd'hui que la fillette regrette le pénis sans supposer cependant qu'elle en a été dépouillée ; ce regret même n'est pas si général¹⁶⁵ ». Selon de Beauvoir, le complexe d'Electret échoue également à cerner la libido féminine. « Déjà chez les garçons la présence d'un complexe d'Œdipe d'ordre proprement génital est loin d'être générale ; mais, sauf de très rares exceptions, on ne saurait admettre que le père soit pour sa fille une source d'excitation génitale¹⁶⁶ ».

¹⁶⁴ Ibid. p.72, « the female Oedipal trajectory is rarely represented in cinema ».

¹⁶⁵ Simone de Beauvoir, op.cit., p.81

¹⁶⁶ Ibid. p.82

Simone de Beauvoir propose de dépasser les théories de Freud avec la description d'Alfred Adler sur le drame féminin. Un portrait du trajet psychique féminin qui trouve une résonance particulièrement forte dans *Cluny Brown*, le dernier film achevé de Lubitsch.

Simone de Beauvoir retrace l'analyse d'Adler. « En ce qui concerne la femme, son complexe d'infériorité prend la forme d'un refus honteux de sa féminité : ce n'est pas l'absence du pénis qui provoque ce complexe mais tout l'ensemble de la situation ; la fillette n'envie le phallus que comme le symbole des privilèges accordés aux garçons ; la place qu'occupe le père dans la famille, l'universelle prépondérance des mâles, l'éducation, tout la confirme dans l'idée de la supériorité masculine¹⁶⁷ ». Ce complexe d'infériorité est le fondement du récit de *Cluny Brown*. Lors de la première séquence du film, Cluny propose d'aider Hilary Ames avec sa plomberie défaillante. Les personnages sont face à face, Cluny essayant d'occuper une place attribuée aux hommes, celle du plombier, sous l'oeil amusé de Belinski.



Mais Ames refuse de bouleverser l'ordre établi et de la laisser s'approcher de son évier. Il lui tourne le dos et s'éloigne, accompagné par un panoramique puis un travelling avant qui excluent Cluny du champ. La mise en scène illustre l'impossibilité pour Cluny d'être traitée d'égal à égal avec un sujet masculin. C'est ce rejet qui est à l'origine du mal être de l'héroïne durant tout le film. A Belinski, Cluny avoue avoir du mal à se sentir à sa place, la faute à son oncle qui lui répète « *Cluny Brown, tu ignores où est ta place* ». L'oncle représente pour Cluny l'autorité patriarcale dont l'idéologie empêche l'assouvissement des

¹⁶⁷ Ibid. p.83

désirs féminins. Ces confessions sont rendues possibles parce que Belinski s'approche de Cluny, postée sous l'évier, et se met à sa hauteur. Par ce déplacement, il brise le système de champs contrechamps qui opposait Cluny, finalement autorisée à travailler



sur le tuyau de l'évier, aux deux hommes qui la regardaient faire. L'espace visuel est partagé entre le personnage masculin et féminin, ce qui permet la naissance d'un dialogue ouvert.

3.4.2 Narration d'un parcours psychanalytique féminin

Le trajet que suit Cluny dans la suite du film correspond au drame que décrit Adler. La femme « est mise dans l'alternative ou bien de maintenir son autonomie, de se viriliser – ce qui sur le fond d'un complexe d'infériorité provoque une tension qui risque d'entraîner des névroses ; ou bien de trouver dans la soumission amoureuse un heureux accomplissement d'elle-même, solution qui lui est facilitée par l'amour qu'elle portait au père souverain ; c'est lui qu'elle recherche dans l'amant ou le mari¹⁶⁸ ». Ainsi Cluny pense trouver sa place en épousant le pharmacien Wilson. Mais cette perspective ne règle pas son conflit intérieur entre son désir d'autonomie, exprimé à travers la plomberie, et celui de se soumettre à l'ordre patriarcal.

Cette tension se manifeste lorsque Cluny assiste au goûter d'anniversaire de la mère de Wilson. Un plan de demi-ensemble présente l'assemblée. Tous sont réunis autour de la table.

¹⁶⁸ Ibid. p.84

Puis Wilson se lève et entame un discours en l'honneur de sa mère. L'ennuie que provoque ses paroles qui envahissent l'espace sonore entre en contradiction avec le plan rapproché d'une Cluny captivée et enjouée. Comme



l'écrit Natacha Thiéry, « le contraste entre le fantasme de l'autre sur qui le personnage féminin porte son désir, et la médiocrité triviale de l'objet circonstanciel du désir résonne de façon grinçante¹⁶⁹ ». Wilson se met alors à remercier un par un chaque



invité présent. Cette énumération qui met en évidence la présence exclusive de couples mariés, renforce le sentiment de conformité installé par la mise en scène qui s'applique depuis le début de la séquence à conserver le même axe de prises de vues, alternant les plans larges sur l'assemblées ou rapproché sur Wilson ou Cluny. Alors que le pharmacien s'apprête à annoncer ses fiançailles avec l'héroïne, un bruit discordant vient rompre la



¹⁶⁹ Natacha Thiéry, op.cit., p.71

tranquillité de l'espace sonore. Il semble que le film lui-même veuille empêcher ce mariage. Tous les regards se tournent vers le hors-champ, dévoilé ensuite par le plan d'un enfant sortant des toilettes d'où provient la source du bruit.

Lubitsch instaure alors un champ contrechamp mettant en évidence l'attrait de Cluny, s'agitant sur sa chaise, pour les tuyaux défectueux, qu'il n'hésite pas à filmer en plan rapproché. La plomberie, de par sa forme phallique, connote les frustrations et désirs inconscients de Cluny.



Ne résistant plus au bruit persistant, Cluny se lève de sa chaise et décide d'intervenir. Elle fait irruption dans l'espace visuel de Wilson, partageant avec lui un champ qu'il était le seul à occuper. Cette intrusion



symbolise l'impossibilité pour Cluny de rester à la place que la société lui

attribue. N'ayant cure de l'interdiction que lui formule Wilson, Cluny se dirige vers les toilettes. Son mouvement est filmé avec un plan large permettant d'inclure tous les personnages et est accompagné par un travelling circulaire remarquable car il modifie l'axe depuis



lequel la séquence était filmée depuis le début. Cluny bouleverse les codes établis par la société patriarcale, une audace que traduit la mise en scène en

sortant de la stabilité qu'elle avait installée. Cluny déclare à une assemblée ébahie que si elle ne sait pas cuisiner, elle connaît en revanche bien la plomberie. Par cette déclaration, elle laisse s'exprimer ses tendances « viriloïdes ».



Cluny se lance ensuite dans la réparation du tuyau défectueux. Le plan large permet de saisir au mieux l'action de Cluny, mais également de laisser Wilson entrer dans le champ... Pour refermer la porte sur elle. Une fois de plus Cluny est exclue, ce qui laisse sous-entendre que son attitude est intolérable et doit rester



cachée, en hors-champ. Wilson retourne auprès de ses invités, suivi par travelling latéral permettant de retrouver l'axe de prise de vue initial de la séquence. Mais cette stabilité retrouvée est un leurre, puisque la bande sonore est perturbée par le bruit des coups de marteaux de Cluny. Lorsque le tuyau cède enfin, tous les regards se tournent vers le hors-champ, Cluny monopolisant

l'attention malgré elle. Mais lorsqu'elle revient plus personne n'ose la regarder, et les convives préfèrent s'en aller. Cluny est isolée dans l'arrière plan, alors que tous les invités saluent Wilson au premier plan, sans un mot pour elle. Le pharmacien ne lui accorde aucun regard, déclarant qu'il aurait préféré n'avoir rien vu. Il lui tourne le dos et retourne s'asseoir, accompagné par un travelling arrière qui condamne Cluny au hors-champ. Lubitsch met en scène dans cette séquence l'individu contre le groupe, qui de par ses désirs anticonformistes est rejeté par l'ensemble d'une société rigide. L'épanouissement personnel de Cluny est l'enjeu du film, mais il ne peut se produire que lorsque l'héroïne prend conscience de ce qu'elle désire. « Cluny n'a pas la lucidité, le calcul, le recul ludique qui caractérisent la plupart des personnages lubitschiens. Elle est plutôt (...) la victime et l'instrument du désir des autres¹⁷⁰ ».



3.4.3 Lubitsch propose une nouvelle expérience de l'être femme

Ce n'est que lorsque Cluny craint de ne plus jamais revoir Belinski qu'elle ose enfin la libre expression de son plaisir. A Belinski, elle confesse l'effet que la plomberie a sur elle, mais se confronte également à la contradiction de ses

¹⁷⁰ Ibid. p.72

désirs. « *On ne peut pas être sot et avoir une place dans la vie n'est-ce pas?* ». A ce stade, Cluny cherche encore à faire des choix, alors que Natacha Thiéry note que « les hommes et les femmes lubitschiens s'efforcent de s'accommoder de leur incapacité voire de leur refus de choisir. Ils en font même un art de vivre et en assument les conséquences le moins douloureusement possible¹⁷¹ ».

En acceptant de suivre Belinski à New York et de l'épouser, Cluny ne choisit pas la soumission amoureuse mais trouve un accomplissement rendu possible par la confiance que lui redonne cette relation. Belinski est l'un des seuls personnages positifs du film, de par sa « philosophie de la liberté et du plaisir¹⁷² ». Le désir de Belinski n'est pas d'asservir Cluny mais de l'inciter à laisser libre cours à sa fantaisie. Le projet du personnage masculin est l'assouvissement du désir féminin. C'est ainsi que le film permet une réconciliation entre les envies de Cluny et son besoin de se sentir à sa place. C'est ce sentiment qu'exprime visuellement le film. Après avoir été isolée, Cluny partage l'espace du champ avec un être qui la comprend et la regarde avec passion. Dans un cadre parfaitement équilibré par une composition symétrique, Cluny semble avoir trouvé sa place.



¹⁷¹ Ibid. p.149

¹⁷² Ibid. p.59

Lorsqu'elle apparait quelques mois plus tard à New York, derrière la vitrine de la boutique d'une librairie vendant le roman de Belinski, Cluny est rayonnante. Le champ est rapidement obstrué par des passants venus s'approcher du couple démonstratif de son affection en public. Cluny est alors au centre de l'image, face à la caméra, la mise en scène lui octroie une reconnaissance tant attendue.



Cluny est devenue une digne héroïne lubitschienne. De par la libre expression de son plaisir, elle s'est accomplie comme transcendance.

CONCLUSION

Voir les films d'Ernst Lubitsch sous la lumière de la théorie féministe permet d'aborder sous un angle inhabituel l'oeuvre d'un cinéaste dont la reconnaissance de la pensée politique a été sacrifiée sur l'autel de l'éloge du style. Comme le note sans concession William Paul, « ce plus ancien et prévisible cliché des critiques de films, « la Lubitsch touch », suggère plus l'art d'un chef pâtissier qu'un dramaturge sérieux¹⁷³ ».

Confronter les films de Lubitsch aux concepts fondamentaux de Laura Mulvey, Kaja Silverman ou Teresa de Lauretis permet de dégager le potentiel féministe de son cinéma.

Dans un premier temps, privilégier l'approche sémiologique à celle sociologique a permis d'aborder avec plus de profondeur le mythe de la « Femme » véhiculé dans l'inconscient des films. Difficile pour Lubitsch d'échapper à cette représentation connotative du personnage féminin qui construit l'essence de la féminité, tant elle est ancrée dans la société patriarcale. Les actrices de Lubitsch,

¹⁷³ William Paul, *Ernst Lubitsch's American Comedy*, New York, Columbia University Press, 1983, p.8, traduction de l'auteur, « That hoariest of film critics' clichés, "the Lubitsch touch", suggests more the art of a pastry chef than a serious dramatist ».

Marlene Dietrich en tête, de par leur aura de stars hollywoodiennes sexy, participent à figer cette définition de la femme, préoccupée par son apparence physique, irrationnelle en amour, douée pour l'entretien de son intérieur... Le personnage féminin devient un signe échangé ou parlé par les hommes du récit, mais aussi une construction fictionnelle bien éloignée des êtres sociaux réels.

Mais la force de Lubitsch est d'avoir été capable de dépasser cette représentation stéréotypée en abordant frontalement la complexité de ses héroïnes. Capables d'emprunter de multiples identités, ayant chacune un comportement singulier, elles questionnent la binarité de genre. Les films du cinéaste embrassent la vision de Teresa de Lauretis, pour qui la notion de genre doit être en permanente évolution et intégrer les différences considérables entre ces êtres que l'on regroupe sous le nom de femmes. Cette interrogation s'étend même jusqu'à la mise en scène de personnages masculins marginaux chez qui on observe la présence de traits habituellement attribués à la « Femme », dépossédés de leur suffisance phallique.

A travers cette représentation nuancée de ses personnages, Lubitsch plaide pour l'égalité entre les êtres. Une conviction centrale à la pensée féministe et qui va modeler son esthétique. Selon Laura Mulvey, la forme filmique du cinéma narratif hollywoodien est déterminée par l'inconscient patriarcal qui craint la « Femme » de par son absence de pénis. Mulvey fonde sur cette idée son concept du plaisir narratif qui veut que le personnage féminin soit transformé par la mise en scène en objet du regard du personnage masculin, constamment contrôlé et maîtrisé au sein de l'image. Avoir été capable de proposer une esthétique à l'encontre des codes du plaisir narratif est un fort indicateur du potentiel féministe du cinéma de Lubitsch. Le cinéaste ne met pas en scène le désir visuel d'un homme pour une femme mais des corps parlants désirants. Au

sein du couple, chacun manifeste son désir à l'autre, ce qui est traduit à l'image par une présence des deux personnages dans le champ, partageant de façon équitable l'espace visuel et sonore. De façon plus radicale, Lubitsch va jusqu'à soustraire la femme au regard du spectateur grâce à la figure de l'ellipse et au hors-champ. Ses héroïnes deviennent alors insaisissables et incontrôlables, loin d'être le spectacle à regarder que pourrait faire d'elles l'idéologie patriarcale.

Cette esthétique de l'égalité est mise au service de récits qui annihilent toute appartenance à la fiction dominante, qui renforce l'ordre patriarcal, en étant structurés par le désir féminin. Ce qui chez Lubitsch est résolument féministe est la libre expression des personnages féminins. Les héroïnes lubitschiennes s'approprient le regard et observent les hommes qu'elles désirent, passant d'objet à sujet du désir. C'est donc le corps de l'homme qui peut être fétichisé au sein de gros plans. En laissant le personnage masculin devenir objet du désir, et le spectateur homme s'identifier au regard désirant d'une femme, Lubitsch encourage l'expérience de l'altérité et permet de s'ouvrir à l'autre. Son cinéma devient alors un moyen d'effacer les barrières entre les êtres.

Les héroïnes de Lubitsch ne se contentent pas de voir, elles s'expriment également avec force et conviction. De cette manière, elles « vengent » les personnages féminins condamnés au silence dans le cinéma hollywoodien, en se réappropriant l'autorité discursive. L'art oratoire leur ouvre les portes de l'émancipation, mais aussi celles de l'expression libre et audacieuse de leur libido.

La parole des femmes devient la promesse tenue par le film, dont la narration s'articule autour du désir féminin exprimé. Les théoriciennes féministes écrivent que le récit occidental est structuré par le complexe d'Œdipe, mythe qui ne laisse d'autre place à la femme que celle de trophée remporté par le personnage masculin. *Bluebeard's Eighth Wife* met en échec le projet oedipien

masculin au profit de l'indépendance de Nicole et de l'égalité au sein du couple. *Design for Living* renverse l'ordre patriarcal établi en narrant le désir décomplexé de Gilda pour deux hommes, qui renonce au mariage pour vivre avec ses deux amants. Lubitsch achève sa carrière en réalisant *Cluny Brown*, sorte de récit initiatique suivant le parcours psychanalytique féminin de son héroïne qui dépasse son sentiment d'infériorité en assumant pleinement sa recherche du plaisir.

Cette liberté de ton féministe chez Lubitsch est rendue possible par le genre des films du corpus : la comédie. Pour le public américain, il émane de ces films le doux parfum de l'exotisme européen, où les mœurs sont plus légères. Aucune des oeuvres du corpus ne se déroule sur le sol américain, ou alors seulement le temps de quelques scènes. Gilda, Tom et George sont les seuls personnages à ne pas avoir la nationalité européenne, mais ils ont adopté le style de vie français. Il devient alors plus facile pour Lubitsch de mettre en scène des femmes émancipées sans s'attirer les foudres des observateurs puritains.

William Paul écrit que « Lubitsch est l'un des esprits créateurs le plus original à avoir travaillé à Hollywood, et aussi distinctif que son art puisse être (...), ses films montrent néanmoins une réponse claire à d'autres films de leur époque¹⁷⁴ ». Selon Paul, un spectateur qui ne serait qu'à peine familier des films hollywoodiens des années trente ne serait pas surpris par la « sensibilité

¹⁷⁴ William Paul, op.cit, p.4, « Lubitsch is one of the most original creative minds to have worked in Hollywood, and yet as distinctive as his art may be and as free from the pressures of the marketplace as he was able to operate, his films nonetheless show a clear response to other films of their time ».

¹⁷⁵ Ibid. « In particular I am intrigued by what must appears a simple truth to anyone even cursorily familiar with Hollywood films of the thirties, namely that the romantic comedy *Trouble in Paradise*, with its cheerily destructive anarchic sensibility, would be as inconceivable in the late thirties ».

anarchique joyeusement destructrice¹⁷⁵ » d'une oeuvre comme *Trouble in Paradise*.

William Paul propose l'adjectif « anarchique » pour désigner les comédies de Lubitsch, spécialement celles des années vingt à trente. Ce terme est plus large que celui de féminisme, mais l'englobe dans sa volonté de perturber l'ordre patriarcal établi. Comédie anarchique, voilà une formule qui pourrait sembler être du domaine de l'oxymore. Paul note que « Lubitsch n'a pas été assez pris au sérieux dans le passé parce que la comédie elle-même n'est pas prise assez au sérieux¹⁷⁶ », à l'inverse d'un genre comme le western. Et pourtant, un film comique dégage du sens. « Henri Bergson dans son célèbre essai « Le rire » a soutenu que « le comique exige, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure ». Loin d'être triviale, la comédie est en fait le plus intellectuel et dramatique des modes narratifs. Il est toujours question de *quelque chose* parce que nous rions toujours *pour une raison* (...). L'art de Lubitsch est profondément significatif précisément parce qu'il est profondément comique¹⁷⁷ ».

Ginette Vincendeau explique que le « comique fonctionne globalement sur le décalage ou l'inversion¹⁷⁸ ». William Paul dégage un schéma typique de la

¹⁷⁶ Ibid, p.7 « Lubitsch has not been taken seriously enough in the past because comedy itself is not taken seriously enough ».

¹⁷⁷ Ibid. « Henri Bergson in his celebrated essay "Laughter" has argued that "the comic demands something like a momentary anesthesia of the heart. Its appeal is to intelligence, pure and simple". Far from being trivial, comedy is in fact the most intellectual of dramatic and narrative modes. It is always about something because We always laugh for a reason (...) Lubitsch's art is profoundly meaningful precisely because it is profoundly comic ».

¹⁷⁸ Ginette Vincendeau, "Brigitte Bardot, ou le "problème" de la comédie au féminin" in *Genre/ Gender*, dir. Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier, Montréal, revue CiNÉMAS, p.16

comédie des années trente, mettant en avant « le conflit entre le désir individuel et les dictats de la société¹⁷⁹ ». Cette époque marque un changement pour Lubitsch dans sa « description plus précise de l'arrière-plan social¹⁸⁰ », en cohérence avec les autres réalisateurs de comédies. « La comédie sophistiquée, particulièrement dans le travail de Frank Capra, perd sa capacité à être hermétiquement fermée et ne se confrontait pas au contexte d'une réalité politique véritable et contemporaine ». Sous la pression irrésistible de la crise sociale de la Dépression et l'imminente catastrophe politique en Europe, la comédie sophistiquée américaine devient en quelque sorte plus réaliste, dans l'environnement de la classe moyenne, et plus politique dans ses préoccupations¹⁸¹ ». S'appuyant sur les écrits de Northrop Frye, Vincendeau note que la comédie est « capable d'exprimer un mouvement vers le renouveau et la transformation sociale, un désir de changement, une volonté de briser des tabous ». Vincendeau soutient que la comédie suit le trajet œdipien mais en déplaçant la culpabilité du fils au père, ce qui permet au fils de s'insurger contre l'ordre établi. Citant l'analyse de Kathleen Rowe dans *The Unruly Woman : Gender and the Genres of Laughter*, Vincendeau remarque que « la transformation sociale ou l'utopie proposées par les comédies [profitent] largement plus aux hommes qu'aux femmes ou, en termes psychanalytiques, que « la comédie dans les films narratifs classiques montre le plus souvent l'attaque [du fils] contre le père en prêtant peu d'attention à la mère ou à la

¹⁷⁹ William Paul, op.cit, p.13 « A pattern I have suggested focuses on the conflict between individual desire and the dictates of society ».

¹⁸⁰ Ibid. « the straight comedies that followed in the thirties differ markedly from the comedies of the twenties in the more precise delineation of social background ».

¹⁸¹ Ibid. p.17 « High comedy, especially in the work of Frank Capra, lost its hermetically sealed quality and was not often played off against the background of an actual and usually contemporary political reality. Under the irresistible force of the social crisis of the Depression and the impending political catastrophe in Europe, American high comedy became more realistic in manner, more middle class in milieu, and more political in its concern. Lubitsch was deeply affected by these changes ».

filles¹⁸² » ». Mais si Lubitsch parvient à offrir à ses héroïnes des rôles transgressifs, c'est que le sous-genre des screwball comedies permet une inversion sociale pour les personnages féminins. « Il existe dans le cinéma américain une tradition de rôles comiques pour des femmes belles et sexy : les personnages interprétés par Claudette Colbert, Barbara Stanwyck, Katharine Hepburn ou Carole Lombard dans les screwball comedies des années 1930 ou 1940 (...). Pour Rowe, ces femmes jouent des rôles complexes, elles sont à la fois « des obstacles au désir, des objets de désir et des sujets du désir qui souvent initient et contrôlent la trajectoire du récit¹⁸³ » ». Doris Milberg définit l'essence de la screwball comedy comme étant « des incidents légers et humoristiques impliquant des individus erratiques, excentriques, et inconventionnels¹⁸⁴ ». Des films qui n'hésitent pas à taquiner les institutions sacrées du mariage, de l'amour et de la famille. Capra (*It Happened One Night*), Hawks (*I was a male war bride*) ou Sturges (*The Lady Eve*), ont fait le genre aux côtés de Lubitsch.

Il reste, tout de même, cette sensation que même dans un genre transgressif comme la comédie américaine des années trente, qui permet un déplacement de la position de la femme, Lubitsch se démarque par son audace. William Paul écrit que les comédies de Lubitsch « sont des films les plus originaux produits à Hollywood ¹⁸⁵ ». Animée par la pulsion du désir, l'héroïne lubitschienne traverse le film sans souffrance. Car chez Lubitsch, les valeurs du plaisir ne sont pas

¹⁸² Ginette Vincendeau, op.cit, p.15-6, citation de Kathleen Rowe, *The Unruly Woman : Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, 1995, p.45

¹⁸³ Ibid. p.17, cite Rowe p.49

¹⁸⁴ Doris Milberg, *The Art of the Screwball Comedy*, North Carolina, McFarland, 2013, p.6, traduction de l'auteur, « Light and humorous incidents involving erratic, eccentric, and unconventional individuals ».

¹⁸⁵ William Paul, op.cit, p.16 « His comedies (...) are some of the most original films produced in Hollywood ».

masculines mais universelles, et chacun peut donc y prétendre. Lubitsch ne propose pas une histoire de contradiction, mais de réconciliation entre le récit hollywoodien et le désir féminin. Ceci est peut-être la plus féministe des promesses qu'un film puisse tenir.

Corpus cinématographique

- *Lady Windermere's fan* (« L'éventail de Lady Windermere »), Warner Bros, 1925

Scénario : Julien Josephson, d'après la pièce d'Oscar Wilde

Chef opérateur : Charles J. Van Enger; Chef décorateur : Harold Grieve.

Avec Ronald Colman (Lord Darlington), Irene Rich (Mrs. Erlynne), May McAvoy (Lady Windermere), Bert Lystell (Lord Windermere), Edward Martindel (Lord Augustus).

- *One hour with you* (« Une heure près de toi »), Paramount, 1932

Scénario : Samson Raphaelson, d'après la pièce de Lothar Schmidt;

Chanson : Oscar Straus (musique), Leo Robin (parole);

Chef opérateur : Victor Milner; Chef décorateur : Hans Dreier;

Chef costumier : Travis Banton; Assistant réalisateur : George Cukor.

Avec Maurice Chevalier (Dr. Andre Bertier), Jeanette MacDonald (Colette Bertier), Roland Young (Professor Olivier), Genevieve Tobin (Mitzi Olivier), Charlie Ruggles (Adolph).

- *Trouble in Paradise* (« Haute Pègre »), Paramount, 1932

Scénario : Samson Raphaelson, d'après la pièce de Laszlo Aladar;

Chef opérateur : Victor Milner;

Chef décorateur: Hans Dreier; Chef costumier: Travis Banton;

Musique: W. Franke Harling; parole de la chanson du générique : Leo Robin

Avec Miriam Hopkins (Lily), Herbert Marshall (Gaston Monescu), Kay Francis (Marianne Colet), C. Aubrey Smith (Adolphe J. Giron), Edward Everett Horton (François Filibia), Charlie Ruggles (The Major).

- *Design for living* (« Sérénade à trois »), Paramount, 1933

Scénario : Ben Hecht, d'après la pièce de Noel Coward;

Chef Opérateur : Victor Milner;

Chef décorateur: Hans Dreier; Chef costumier: Travis Banton.

Avec Fredric March (Tom Chambers), Miriam Hopkins (Gilda Farrell), Gary Cooper (George Curtis), Edward Everett Horton (Max Plunkett), Franklin Pangborn (London producer).

- *Angel* (« Ange »), Paramount, 1937

Scénario: Samson Raphaelson, d'après une pièce de Melchior Lengyel;

Chef opérateur: Charles Lang; Chef décorateur: Hans Dreier, Robert Usher;

Chef costumier: Travis Banton; Musique: Frederick Hollander.

Avec Marlene Dietrich (Lady Maria Barker/Angel), Herbert Marshall (Sir Frederick Barker), Melvyn Douglas (Anthony Halton), Laura Hope Crews (Duchess Anna Dmitrievna), Edward Everett Horton (Graham), Ernest Cosset (Walton), Dennie Moore (Emma).

- *Bluebeard's Eighth Wife* (« La huitième femme de Barbe-Bleue »), Paramount, 1938

Scénario: Charles Blackett et Billy Wilder, d'après une pièce d'Alfred Savoir;

Chef opérateur: Léo Tober; Chef décorateur: Hans Dreier, Robert Usher;

Chef costumier: Travis Banton; Musique: Frederick Hollander, Werner R. Heymann.

Avec Claudette Colbert (Nicole de Loïselle), Gary Cooper (Michael Brandon), Edward Everett Horton (Marquis de Loïselle), David Niven (Albert de Regnier).

- *To be or not to be* (« Jeux Dangereux »), United Artists, 1942

Scénario: Edwin Justus Mayer, d'après une histoire de Melchior Lengyel et Ernst Lubitsch; Chef opérateur: Rudolph Mate; Chef décorateur: Vincent Korda; Musique: Werner R. Heymann.

Avec Carole Lombard (Maria Turaà), Jack Benny (Joseph Tura), Tobert Stack (Lieutenant Stanislav Sobinski), Felix Bressard (Greenberg), Sig Ruman (Colonel Ehrhardt), Stanley Ridges (Professor Siletsky), Lionel Atwill (Rawitch), Tom Dugan (Bronski-« Hitler »), Charles Halton (Dobosh), Henry Victor (Captain Schultz).

- *Cluny Brown* (« La folle ingénue »), 20th Century Fox, 1946

Scénario: Samuel Hoffenstein et Elizabeth Reinhardt, d'après le roman de Margery Sharp; Chef opérateur: Joseph La Shelle; Chef décorateur: Lyle Wheeler, J. Russel Spencer; Chef costumier: Bonnie Cashin; Musique: Cyril Mockridge.

Avec Charles Boyer (Adam Belinsky), Jennifer Jones (Cluny Brown), Peter Lawford (Andrew Carmel), Helen Walker (Betty Cream), Reginald Owen (Sir Henry Carmel), Margaret Bannerman (Lady Carmel), Sara Allgood (Mrs. Maile), Ernest Cosset (Syrette), Richard Haydn (Wilson), Una O'Connor (Mrs. Wilson), C. Aubrey Smith (Col. Duff Graham), Reginald Gardiner (Hilary Ames), Billy Bevan (Uncle Arn), Michael Dyne (John Frewen).

Bibliographie

Le cinéaste

- * Alain Kleingenger et Jacqueline Nacache, *To be or not to be, Ernst Lubitsch, un classique dans l'histoire*, Lormont, Le bord de l'eau, 2014
- * William Paul, *Ernst Lubitsch's American comedy*, New York, Columbia University Press, 1983
- * Natacha Thiéry, *Lubitsch, les voix du désir*, Liège, Editions du Cefal, 2000
- * Kristin Thompson, *Herr Lubitsch goes to Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005

Réflexions autour du cinéma

- * Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 2ème édition, Paris, Armand Colin, 2008
- * Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Editions J'ai lu, 2013
- * Michel Chion, *L'audio-vision, son et image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011
- * Jacques Rancière, *La Haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique, 2005
- * Doris Milberg, *The Art of the Screwball Comedy*, North Carolina, McFarland, 2013

Perspective féministe

- * Pascal Aquien, présentation de *L'Eventail de Lady Windermere* d'Oscar Wilde, Paris, Flammarion, 2012,
- * Shohini Chandhuri, *Feminist film theorists*, Londres, Routledge, 2006
- * Simone De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, tome I, Paris, Gallimard, 1990, p 392, édition originale Gallimard 1949
- * Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987
- * Les Cahiers du Cinéma, *La Femme et le Cinéma* , numéro spécial, Noël 1953
- * L'Histoire spécial, *Les Femmes, 5000 ans pour l'égalité*, n°245, Juillet/Août 2000
- * Rosanna Maule [dir.], *Femmes et cinéma muet*, CINÉMAS, vol.16, Automne 2005, Montréal
- * Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier [dir.], *Genre/Gender*, Montréal, revue CiNéMAS
- * Laura Mulvey, *Fetichism and Curiosity*, BFI, Londres, 1996
- * Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Londres, Macmillan, 1989
- * Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, Autumn, 1975
- * Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Routledge, 1992
- * Kaja Silverman, *The Accoustic Mirror*, Bloomington, Indiana University Press, 1988