

Document Citation

Title	Forbidden paradise
Author(s)	
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	article
Language	French
Pagination	
No. of Pages	1
Subjects	Lubitsch, Ernst (1892-1947), Berlin, Germany
Film Subjects	Forbidden paradise, Lubitsch, Ernst, 1924 Lady Windermere's fan, Lubitsch, Ernst, 1925

FORBIDDEN PARADISE

Ayant vu le film dans une version moldo-valaque, je n'aurais pu reconstituer le fil de l'intrigue sans l'aide du remake parlant « Royal Scandal », dont Lubitsch porte d'ailleurs l'entière responsabilité (bien que Preminger ait signé la mise en scène). La comparaison de la première et de la deuxième version me semble tout à l'avantage de la première : 1) par le choix des interprètes ; dans la version parlante, c'est Tallulah Bankhead qui remplace Pola Negri, sans parvenir à la faire oublier. Quant au jeune premier, il ne fait pas le poids devant le regretté Rod La Roque. Et Adolphe Menjou était plus le personnage que l'excellent Coburn ; 2) par le choix du lieu et de l'époque de l'action. Lubitsch a probablement eu le tort d'historiciser une histoire dont le charme résidait dans le fait de se passer dans une principauté imaginaire ; 3) par l'absence (dans la version parlante) d'idées visuelles. La direction soigneuse et appliquée de Preminger n'a de plus en rien amélioré un script qui permettait toutes les fantaisies. Lubitsch a sans doute été fasciné par le personnage de la Grande Catherine (en l'espèce ici la Petite Catherine, comme aurait dit Alfred Savoir), et il est tout à fait extraordinaire qu'au niveau du script il n'ait pas mieux tiré parti de cette fascination. Une sorte de timidité, bien inhabituelle chez lui, semble l'avoir paralysé : on sait que pour évoquer tel mélange de baroque et de barbarie, Sternberg était mieux indiqué. J.D.

LADY WINDERMERE'S FAN

Film-charnière, articulation essentielle à l'œuvre de Lubitsch, « Lady Windermere's Fan » réclame, pour qu'on en mesure le caractère éminemment précurseur, d'être replacé en perspective historique : contemporain du premier film d'Hitchcock (« The Pleasure Garden ») et de « Tartuffe », antérieur d'un an à « Nana » et « Métropolis », de deux ans à « La Passion de Jeanne d'Arc ». L'image confortable d'un auteur désinvolte et brillant, expert en

notations heureuses et bonheurs d'expression fugaces s'y trouve radicalement contestée. Non que l'importance et la gravité du film tiennent seulement à celles des thèmes mis en jeu (honte, déchéance, défi, douleur, tous présents dans la pièce de Wilde), mais à ce que ces thèmes, réordonnés, intensifiés, épurés, débarrassés de tous ornements adventices, sont ici pris en charge par une architecture rigoureuse et austère. Il n'est que de voir comment (cf. fin de l'article de Domarchi) à un suspense basé sur une connaissance progressive est substitué le mouvement d'une reconnaissance pour repérer justement un trait fondamental au futur cinéma hitchcockien : l'ignorance où sont tenus les personnages d'un secret que le spectateur connaît, la narration moins comme révélation d'un savoir que dévoilement d'une méconnaissance. Qu'à la vision infirme, parcellaire, incomplète d'un des personnages succède — comme c'est ici souvent le cas — un plan contestant cette vision et la simple méprise psychologique s'efface devant la notion de secret, mais tel que la mise en scène seule aurait pouvoir d'en dévoiler les clés.

Au trio lubitschien « classique » venant ici s'adjoindre le personnage de la mère déchue, c'est cependant moins d'un quadrille euphorique ou grave qu'il s'agit que d'une série d'affrontements sévères, de conflits attisés, d'illusoires rapprochements, jamais inclus à l'endroit du récit que l'on avait prévu, apparissant ceux que l'on n'attendait pas, l'évolution même des scènes — leurs éléments une fois mis en place — déjouant toutes nos prévisions quant à leur tonalité et coloration.

Mettre en scène, dès lors, c'est ensermer les personnages dans un réseau de regards (cf. l'hippodrome où la mère, par le jeu des angles et des cadrages, semble mitraillée par la société élégante) ; organiser les approches, hésitations et les reculs autour d'une série d'objets-pièges (secrétaire, bouton de sonnette, carnet de chèques, cendrier, éventail à double et contradictoire fonction) ; mesurer les sentiments et l'humeur aux lignes des déplacements et à l'ampleur des gestes.

Jeu d'équations laconiques, organisation de géométries minutieuses, le film bénéficie par ailleurs d'une utilisation de l'espace « off » pour le moins aussi inventive que celle relevée par Noël Burch dans « Nana », et de deux autres caractéristiques plus proprement lubitschiennes : l'usage du champ lui-même comme espace « off », s'accordant au goût de l'auteur pour le style indirect, latéral et la prétention (cf. le plan de la tapisserie vide avec, une à une, les têtes des commères bigotes surgissant du bord inférieur du cadre pour lorgner l'intruse), et la subdivision du champ en plusieurs espaces de prince, manifestent, comme celles de Louis XV, autant d'absolutisme politique que d'arbitraire sexuel. Ces conquêtes insolentes provoquent des émeutes dans le peuple. Les moments « politiques » d'« Anna Boleyn » — démêlés avec le clergé au sujet de la répudiation de Catherine, répression des émeutes (l'admirable plan où des hallebardiers vident le champ en diagonale de la foule hostile qui s'y trouvait groupée) — sont aussi forts que ceux fondés sur le seul affrontement psychologique. Bien plus, si par le contrepoint de leur gravité, ceux-là peuvent exalter ceux-ci jusqu'à leur plus haut degré de tragique, c'est de les avoir d'abord relégués à leur dérisoire. Le champ de la caméra, où Anne pénètre comme par hasard au premier plan (son visage apparaît et disparaît dans l'extrême coin inférieur gauche de l'écran ; on comprend ensuite que ce mouvement alternatif était celui d'un fauteuil à bascule), puis dont elle se trouve comme expulsée au dernier, représente ici emblématiquement celui de l'Histoire : c'est l'espace de la consommation des êtres. — S. P.