

Jürgen Müller et Thomas Hensel

« What did Lubitsch want to say ? »

L'ex-libris d'Ernst Lubitsch

On a trouvé, chez un antiquaire de Los Angeles, une édition, datée de 1935, de *Leiden und Größe der Meister (Souffrances et grandeur des maîtres)*, de Thomas Mann – édition peu remarquable, mais qui dissimule une surprise¹. Le livre, légèrement jauni et moisi, contient l'ex-libris d'Ernst et Vivian Lubitsch (ill. 1). Le célèbre réalisateur avait épousé en secondes noces Sania Bezencenet, qui portait le nom d'artiste de Vivian Gaye².

On sait qu'un ex-libris renvoie au propriétaire d'un livre ; au collectionneur, il en indique la provenance, et dit aussi quelque chose sur le chemin qu'il a parcouru, sur son « destin »³. Les chemins d'Ernst Lubitsch, qui s'était installé dès 1923 à Hollywood, et de l'émigrant Thomas Mann se croisent en Amérique. Il est notoire que tous deux se sont fréquemment rencontrés, dans le milieu des émigrés européens involontaires, et ont même correspondu. Toutefois, le volume ne semble pas avoir été offert de la main de l'écrivain, car il ne contient pas de dédicace. Par ailleurs, le livre ne porte pas trace d'une lecture intensive.

L'ex-libris perpétue la tradition de l'« empreinte », dans laquelle une représentation figurée entre en relation avec une devise⁴. L'image et la devise du titulaire de l'empreinte, ensemble, renvoient à son identité et à ses actes, la devise étant là pour guider la perception de l'image. Dans l'ex-libris, la devise est remplacée par le nom du propriétaire. Ainsi, le nom fonctionne comme un renvoi métonymique, qui amène l'interprète à chercher une relation de contenu entre l'image choisie et l'activité du possesseur. Le plus souvent, de telles relations entre nom et image ne sont pas immédiatement apparentes, mais plutôt mises en scène, comme dans une charade. Elles doivent inciter à chercher non

pas une seule mais plusieurs significations, à trouver derrière l'interprétation manifeste un sens caché.

Comment, ainsi, comprendre la petite œuvre de Lubitsch ? C'est au bord extérieur du contour circulaire de l'ex-libris qu'est inscrit le nom du couple Lubitsch. Contrairement aux lettres du monogramme, l'inscription *Ex-Libris* s'adapte à l'intérieur de la courbure : elle est disposée de façon dynamique dans la courbe, et tirée par des épis de blé de tailles variées. À un premier niveau, la gerbe de blé à l'intérieur de l'ex-libris peut offrir au spectateur l'association avec une « lecture fructueuse ». Le spectateur qui a fait ses humanités pourrait même se voir rappeler par là des images emblé-

¹ Les auteurs remercient Martin Warnke, de Hambourg, pour avoir attiré leur attention sur l'ex-libris.

² L'ex-libris a été probablement conçu entre 1935 et 1943, durant les deux mariages. On trouvera des renseignements sur la vie de Lubitsch, et une bibliographie, dans H.-E. Renk, *Ernst Lubitsch*, Rowohlt, Hambourg, 1992.

³ Cf. R. Braungart, *Das moderne deutsche Gebrauchs-Exlibris*, Hanfstaengl, München, 1922, et E. Geck, *Exlibris, Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft*, n° 58, Mayence, 1955 (contient des indications bibliographiques).

⁴ Sur l'empreinte dans le contexte de l'emblématisme, cf. A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock* (1964), 2^e éd. revue et augmentée, Beck, München, 1968, p. 42-45, et l'enquête toute récente de I. Höpel, *Emblem und Simbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1987, p. 11-35.



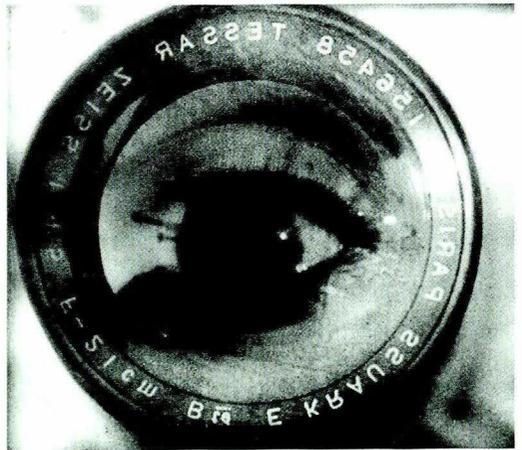
1



Angel.



2



3

matiques, qui par exemple illustrent la gradation du petit au grand, bien qu'une telle interprétation, naturellement, reste très peu spécifique⁵.

L'ex-libris comme autoportrait du réalisateur

La forme extérieure de l'ex-libris fournit déjà une indication importante, et la dynamique du faisceau de céréales épousant la forme circulaire fait penser au diaphragme d'une caméra. La forme donnée aux trois épis évoque la distorsion optique qui résulte de la convexité de la lentille. On peut penser aux reflets de lumière qui se produisent lorsque la lumière du soleil frappe une surface vitrée. Au connaisseur, les caractères typographiques, fonctionnels, pourront évoquer ceux des objectifs de la firme Leica. Simplement, à la place du nom du fabricant, on lit celui des épis.

Si, dans la tradition de l'autoportrait photographique, l'œil est mis génériquement dans un rapport d'analogie avec l'objectif⁶ – ainsi, en 1900, par Fred Boissonas, en 1930 par Paul Schuitema (ill. 2) –, la caméra, bientôt, n'est plus seulement un outil aux mains des photographes, mais ceux-ci s'unissent à leurs instruments pour produire une nouvelle unité formelle. Les photographes ne cessaient de chercher à exprimer qu'ils ne faisaient qu'un avec leur appareil. Ainsi Cartier-Bresson décrit-il l'appareil de photo comme le « prolongement » de son œil, tandis que Hilmar Pabel pour sa part prétendit qu'il avait « grandi avec » son appareil. Jacques-Henri Lartigue, pour photographier, n'avait pas même besoin de viser : « Sans regarder dans le viseur, il savait ce que voyait son Leica, même lorsqu'il le tenait à bout de bras, l'appareil remplaçant alors à la fois l'œil et les mouvements et déplacements du corps⁷. » L'un des plus influents parmi les innovateurs révolutionnaires du cinéma soviétique, Dziga Vertov, proclama en 1923 dans la « Résolution du conseil des Trois » : « Je suis le ciné-œil. Je suis l'œil mécanique. Moi, la machine, je vous montre le monde comme seule je puis le voir⁸. » Avec *L'Homme à la caméra*, le réalisateur parvint en 1929 à la fusion totale avec sa caméra (ill. 3).

L'ex-libris de Lubitsch, lui aussi, doit être vu en relation avec ce fantasme d'unification de l'œil et de la caméra. Peu de créateurs de films se préoccupèrent autant de visualiser le *voir* lui-même. Dans son film *Angel* (1937), il met devant les yeux du spectateur un homme avec des jumelles, qui observe une femme, laquelle à son tour regarde dans des jumelles. De cette façon, le réalisateur allemand parvient à la fois à transposer l'ordre des plans en un récit visuel emboîté et à thématiser les conditions matérielles-optiques de la visibilité⁹.

Esthétique de l'anamorphose

L'ex-libris de Lubitsch peut encore s'inscrire dans une autre tradition spécifiquement optique, car la représentation des épis, organisée autour d'un centre vide, rappelle les images déformées de l'anamorphose, telles qu'on les connaît depuis le début des Temps modernes. Dans l'anamorphose (en grec, « renversement de forme »), il s'agit de la représentation déformée d'une figure ou d'un objet selon certaines règles perspectives¹⁰. L'anamor-

⁵ Sur le spectre sémantique des épis et des gerbes de blé, cf. A. Henkel & A. Schöne (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart, 1967, p. 319-328.

⁶ Ainsi que le microscope et la longue-vue. Cf. A. Schmidt-Burkhardt, *Schende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*, Akademie, Berlin, 1992, particulièrement p. 195-226.

⁷ Paul Virilio, cité d'après T. Koenig, « Das kriegsgerische Vokabular der Fotografie », *Fotogeschichte*, n° 43, 1992, p. 39-48.

⁸ Vertov, « Résolution du conseil des Trois » (1923), trad. fr., *Articles, Journaux, Projets*, coll. « 10/18 », U.G.E., s. d. [1972], p. 30.

⁹ Cf. Enno Patalas, « Ernst Lubitsch : Eine Lektion in Kino. Nachschrift einer Fernsehsendung », in H.H. Prinzler & E. Patalas (Hrsg.), *Lubitsch* (1984), 2^e édition, Bucher C.J., München-Lucerne, 1987, p. 60-80.

¹⁰ Par ailleurs, l'optique anamorphotique, au cinéma, désigne un processus optique par lequel, à la

phose est un exemple extrême d'énigme optique. Le spectateur est d'abord trompé par une représentation à peine reconnaissable, pour aussitôt se voir diriger vers un lieu depuis lequel la déformation optique peut se résoudre ¹¹.

Vers la fin du XVIII^e siècle, ce qu'on appela les anamorphoses catoptriques connurent une brève floraison ; elles nécessitaient un miroir, cylindrique ou conique, pour être redressées. Leur succès était dû pour une bonne partie à l'aspect énigmatique de l'anamorphose, car à côté de portraits secrets, on y trouvait des thèmes qui devaient être dissimulés – souvent, des thèmes érotiques, comme dans l'exemple de cette Vénus endormie que découvre Amour.

Si, pour le décryptage de l'ex-libris de Lubitsch, on se servait d'un moyen optique, en posant un miroir cylindrique en son centre, les épis courbés se redresseraient. Tandis que ceux-ci retrouvent leur forme droite naturelle, l'inscription *Ex-Libris* au contraire se transforme en un reflet spéculaire illisible, dépourvu de sens. Ainsi cette application possible de l'effet anamorphotique à l'ex-libris de Lubitsch rend-elle manifeste que toute apparition optique peut être renversée, et qu'un changement de la perspective peut signifier tout à la fois une clarification et un obscurcissement. Il n'existe pas de point d'Archimède de la perception, qui garantirait une vérité parfaite. Au contraire, tout acte de vision est nécessairement déterminé par le lieu d'où l'on regarde, et ne représente que l'un des points de vue possibles.

Dans les films de Lubitsch, on démontre au spectateur que sa vision de la réalité est généralement une vision déformée, anamorphotique. Ses films montrent que ce que nous tenons pour la réalité ne peut en être conçu que comme un fragment ou un aspect. La représentation de quelque chose comme un Tout est étrangère à Lubitsch. Même, son esthétique anamorphotique, qui vise l'exagération et le renversement, dénonce l'idée d'un monde identique à soi-même. Dans l'un des plus beaux fleurons de la *Lubitsch Touch*, *Trouble in Paradise* (1932), on présente de façon crédible au destinataire un couple d'escrocs comme parfaitement honorable, jusqu'à ce que Lubitsch fasse regarder

le spectateur d'un autre point de vue « dans les coulisses ». L'apparence trompeuse est détruite, démontrant combien il peut être risqué de faire dépendre son jugement sur les gens d'un unique point de vue. La vérité et l'erreur sont inséparables, les protagonistes de Lubitsch tirent, selon leur point de vue, des conclusions justes ou fausses. Il n'en va pas autrement du spectateur, il doit prendre conscience du caractère provisoire et contingent de son propre savoir. C'est là que réside le credo esthétique de Lubitsch, et, si l'on suit Frieda Grafe dans son appréciation de *To Be or Not To Be* (1942), également son horreur d'un cinéma qui pense pouvoir reproduire directement la réalité ¹².

« On tire ! »

On se souvient de la relation établie par Paul Virilio entre le développement de la photographie et du cinéma, et l'apparition de la technologie moderne de la guerre. Depuis la fin du XIX^e siècle, l'armement et la technique de la caméra se sont développés de façon largement parallèle. Ainsi, le développement de la caméra cinématographique est-il étroitement lié à l'invention des armes automatiques : « La fonction de l'arme est d'abord la fonction de l'œil : viser. Avant d'atteindre son but, un chasseur, un guerrier, doit toujours chercher à l'aligner avec la mire de son viseur, comme un cameraman au tournage : "On tourne !" n'est donc jamais loin de "on tire !" ¹³ » Ainsi, le « fusil photographique du Dr. Fol », fixé sur son porteur comme une arme de tir, et développé avant 1884, et avant tout le fusil photographique d'Étienne-Jules Marey, de 1882, qui fonctionnait avec une plaque négative rotative, et donnait des séries de prises de vues suivant le principe du revolver à barillet, furent-ils des précurseurs techniques essentiels du développement des images en mouvement.

La nouvelle génération des appareils en forme de pistolet, de fusil, de canon était l'expression visible d'une conception technico-militaire de la pratique photographique, qui se souvenait du lexique de la chasse. On « visait » dans un « viseur », la photo réussie avait « touché juste », mais on pou-

vait aussi « enrayé » l'appareil et « manquer » la photo. Dès les années 1860, on trouve cette analogie de l'appareil de photo avec une arme. C'est peut-être à cette époque que, pour la première fois, la notion aujourd'hui courante de *snapshot* – l'expression anglaise pour un coup de fusil au jugé – fut appliquée à l'activité du photographe ¹⁴.

Il est nécessaire de garder en mémoire cet arrière-plan historico-linguistique pour pouvoir comprendre le véritable mot d'esprit que figure l'ex-libris. La représentation des épis de blé permet l'association avec une tournure de la langue allemande. Lorsqu'on s'assure, en regardant par la rainure du viseur, que le but visé est exactement recouvert par la mire ¹⁵, on peut en déduire que le coup va porter. Ce n'est qu'à l'aide de la rainure et de la mire ajustées sur le canon de l'arme, que celle-ci peut être dirigée vers le but souhaité. L'expression « prendre quelqu'un dans la ligne de mire », qui provient du vocabulaire des gardes-chasse et des militaires, répond à la poétique des comédies de mœurs de Lubitsch, dans les dialogues desquelles il a pris « dans sa ligne de mire » les thèmes apparemment les plus sérieux et les plus dignes, pour en faire la « visée » de sa moquerie.

De plus, l'expression « prendre quelqu'un ou quelque chose dans sa ligne de mire » renvoie non seulement à la fixation optique d'un objet, mais, en relation avec les comédies de Lubitsch, également au fait que le mot d'esprit ne fonctionne que lorsqu'on a « touché ». L'humour a besoin de précision, et le mot d'esprit, de sa *pointe*. Si l'on a compris le jeu de mots spirituel de l'ex-libris, sa mise en forme comme objectif de caméra ne laisse aucune ambiguïté sur le côté de la caméra où, en tant que destinataire, nous nous trouvons. Car c'est le spectateur lui-même qui est pris dans la ligne de mire. Dans le centre vide de ce diaphragme de caméra, tout le monde, en principe, a sa place.

Ellipse et allusion

Le centre vide de l'ex-libris évoque les célèbres ellipses de Lubitsch, qui constituent le fondement de la *Lubitsch Touch*, « l'essentiel étant de ne pas

prise de vues, les images sont contractées horizontalement dans le rapport de 2 à 1 ; une lentille anamorphotique dans le projecteur rétablit les proportions à la projection. Ce procédé ne fut toutefois utilisé, pour le cinéma sur écran large, qu'après la mort de Lubitsch, dans les années cinquante. Cf. C. Pinel, « La brèche de l'écran large : de Chrétien au CinemaScope », *Cinémathèque*, n° 9, printemps 1996, p. 104-115.

¹¹ Baltrusaitis parle, à propos des anamorphoses, d'une « curiosité et une prestidigitacion, mais ils contiennent une poétique de l'abstraction, un mécanisme d'illusion et une philosophie de la réalité factice superposés aux objets existants. » Jurgis Baltrusaitis, « Anamorphoses », dans le catalogue *Anamorphoses. Jeux de perspectives*, Cologne, 1975.

¹² Cf. H. H. Prinzler, « Éléments pour une biographie », dans Prinzler & Patalas, *op. cit.*, p. 8-59 ; trad. fr. dans B. Eisenschitz & J. Narboni (dir.), *Ernst Lubitsch*, Cahiers du cinéma-Cinémathèque française, Paris, 1985, p. 11-54.

¹³ Paul Virilio, « Die Ent-Täuschung. Logistik der Wahrnehmung : vom Krieg der Töne und Bilder », *Lettre internationale*, n° 12, 1^{er} trimestre 1991, p. 18. Voir aussi, du même auteur, *Guerre et Cinéma. Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma-Éd. de l'Étoile, Paris, 1984 et F. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brukmann und Bose, Berlin, 1986, p. 190 : « Le transport des images ne fait que répéter celui des cartouches. Pour pouvoir viser et fixer des objets se mouvant dans l'espace, par exemple des gens, il y a deux procédures : tirer et filmer. [...] Ce que le fusil-mitrailleur a anéanti, la caméra l'a rendu immortel. » Cf. encore T. Koenig, « Das kriegerische Vokabular der Fotografie », *Fotogeschichte*, Vol. 43, 1992, p. 39-48 et « "Die Kamera muß wie eine nimmer fehlende Büchse in der Hand ihres Herrn liegen." Gedanken zu einem medien-spezifischen Sprachgebrauch » *Fotogeschichte*, vol. 30, 1988, p. 3-14.

¹⁴ Cf. T. Koenig, « Das kriegerische Vokabular... », *op. cit.*, p. 42-44.

¹⁵ Tout ce passage repose sur l'homonymie parfaite entre *Korn*, la mire et *Korn*, le blé – pour laquelle nous n'avons trouvé aucun équivalent acceptable en français (NdT).

traiter le sujet *directement*. Alors, si nous restons derrière les portes des chambres, si nous restons à l'office quand ça se passe dans l'escalier, et dans la cabine de téléphone quand ça se passe à la cave, c'est que Lubitsch, modestement, s'est cassé la tête pendant six semaines pour finalement permettre aux spectateurs de faire le scénario eux-mêmes, avec lui. [...] Pas de Lubitsch sans public, mais, attention, le public n'est pas *en plus*, il est avec, il fait partie du film. [...] Les ellipses de scénario, prodigieuses, ne fonctionnent que parce que nos rires établissent le pont d'une scène à l'autre. Dans le gruyère Lubitsch, chaque trou est génial ¹⁶. »

Truffaut a touché juste par cette caractérisation du langage cinématographique elliptique de Lubitsch. Illustrons d'un seul exemple, dans *Madame Dubarry* (1919), sa technique de l'adresse au public, qui prescrit au spectateur des positions intentionnellement elliptiques ¹⁷. En plan rapproché, on voit le roi Louis XV, sur un vaste banc dans un parc, entouré de la reine, de courtisans et de serviteurs. Puis, en plan rapproché, la belle Jeanne, assise sur un banc plus petit. Le gros plan qui suit montre le roi regardant Jeanne à travers son lorgnon. Attiré par sa beauté, son œil se pose sur la jeune femme. Mais quand il la quitte des yeux un instant, elle disparaît. Le réalisateur met à profit la subjectivisation du regard. Comme dans l'anamorphose, le spectateur se voit assigner un point de vue qui ne lui permet de connaître qu'un aspect déterminé de la réalité. « Montrer », au cinéma, ne saurait se dissocier de « cacher ».

Pour rassembler ces explications de l'ex-libris, on peut dire que, pour Lubitsch, le plaisir a consisté à poser une énigme à qui verrait cet ex-libris, que l'on ne pourrait résoudre tant que l'on essaierait de la comprendre par le seul recours aux codes de l'érudition bibliophile. Tant que l'on n'aurait pas compris qu'il représente un rébus spirituel, et non un symbole déterminé, on n'aurait aucune chance de trouver la bonne solution, et d'échapper au rire de Lubitsch ¹⁸. Frieda Grafe a bien montré comment le trait d'esprit, dans les films de Lubitsch, est induit par des coupes et des sautes ¹⁹. C'est dans la réduction consciente que l'on trouverait le motif principal de son esthétique ; et c'est cette esthétique qui ouvre à des suppositions, des allusions, des souhaits leur espace nécessaire, tandis que le sol familier se dérobe sous les pieds. Jeanne a disparu, sous les yeux du spectateur.

(Traduit de l'allemand par Jacques Aumont)

¹⁶ François Truffaut, « Lubitsch était un prince », *Cahiers du cinéma*, n° 198, février 1968.

¹⁷ Cf. Enno Patalas, *op. cit.*, p. 69 sq.

¹⁸ Sur le rapport entre rébus et mot d'esprit, cf. Sigmund Freud, *le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), trad. fr., Gallimard, Paris, 1930.

¹⁹ Voir F. Grafe, « Was Lubitsch berührt », dans Prinzler & Patalas, *op. cit.* p. 81-87.