

## Il était deux fois la Révolution

Madame Dubarry (E. Lubitsch) et Danton (D. Buchowetzki)

*Es war zweimal die Revolution: Madame Dubarry (E. Lubitsch) und Danton (D. Buchowetzki)*

**André Combes**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2531>

DOI : 10.4000/germanica.2531

ISSN : 2107-0784

### Éditeur

Université de Lille

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1989

Pagination : 103-133

ISSN : 0984-2632

### Référence électronique

André Combes, « Il était deux fois la Révolution », *Germanica* [En ligne], 6 | 1989, mis en ligne le 02 décembre 2014, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2531> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2531>

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

---

# Il était deux fois la Révolution

Madame Dubarry (E. Lubitsch) et Danton (D. Buchowetzki)

*Es war zweimal die Revolution: Madame Dubarry (E. Lubitsch) und Danton (D. Buchowetzki)*

André Combes

---

*La Révolution est un drame peut-être plus qu'une  
histoire, et le pathétique en est une condition aussi  
impérieuse que l'authenticité.*

Blanqui

*...je sais bien qu'Œdipe sera démasqué, que Danton sera  
guillotiné, mais tout de même.*

R. Barthes

- 1 Faire choix d'analyser *Madame Dubarry* (1919) et *Danton*<sup>1</sup> (1921) pour fixer les contours de la vision qu'une certaine Allemagne a pu avoir de la Révolution française à un moment donné de son histoire, c'est, en bonne tradition, s'inscrire dans une idéo-chronologie de la réception. Mais c'est aussi mettre à profit la période historique pour confronter le discours des films à ce qui faisait l'événement des années 1918-1921 en Allemagne : cette « Révolution allemande » dont le devenir était alors violemment en débat.
- 2 Or, la conjoncture révolutionnaire en question apparaît tissée de théories et de pratiques dont la référence n'est plus, ou très peu, la France des années 1789-1794 mais la Russie devenue U.R.S.S. depuis octobre 1917 : la force et l'ampleur du phénomène soviétique semblant alors avoir créé le seul site qui pût déterminer l'actualité de toute forme de révolution. C'est dire que le rapport de l'Allemagne de ce temps à la Révolution française ne se pose plus en termes d'acceptation ou de rejet d'un modèle sociopolitique qui, dans le premier cas de figure, aiderait par exemple à corriger les « aberrations » du « deutscher Sonderweg » et à faire, en quelque sorte, accéder l'Allemagne de l'« alliance du seigle et du fer » à la modernité républicaine.
- 3 Ajoutons que la référence à la France était d'autant moins de saison que le Traité de Versailles (signé en juin 1919 peu avant le tournage de *Madame Dubarry*) avait été

ressenti par la quasi-totalité des Allemands comme un «Diktat» imposé en grande partie par le pays de Clemenceau. Tout ce qui touchait à l'image de celui-ci, et *a fortiori* cette Révolution qui avait dès l'origine divisé les Allemands, se trouvait donc largement investi d'affects négatifs.

- 4 Dans ce contexte, les discours favorables à la Révolution française voyaient leur projet frappé d'une incontestable obsolescence. Comme, par exemple, le *Geist und tat* d'H. Mann (1910) où l'on pouvait lire ces lignes programmatiques :

... ce moment éternel qui a été payé de tant de sang, n'en projetait pas moins sur les siècles à venir, ce reflet féérique qui les rendait moins désolés. Il n'y a depuis qu'un seul but pour l'Humanité : se lancer à la poursuite de cet instant apparu par anticipation puis envolé, et le rattraper<sup>2</sup>.

- 5 En 1918-1921, c'est un « moment éternel » bien plus récent que l'imaginaire d'une large frange intellectuelle rêve de faire revivre avec la même urgence et d'universaliser en «*Weltenwende*» voire en «*Weltrevolution*».

- 6 Mais en même temps, l'« impatience révolutionnaire » qui parcourt les débats décisifs de l'extrême-gauche, le désir de rupture généralisée avec l'ordre ancien de la monarchie impériale ou perçu comme faussement nouveau de la république parlementaire bourgeoise, semblent aller de pair avec le souci de ne pas occulter le bilan des révolutions du passé :

Dans les révolutions bourgeoises, le sang versé, la terreur, le meurtre politique étaient une arme indispensable entre les mains des classes ascendantes. La révolution prolétarienne n'a pas besoin de la terreur pour atteindre ses buts, elle hait et abomine le meurtre<sup>3</sup>.

- 7 « Appropriation critique », aurait dit Lénine, qui, chez les zéloteurs plus sceptiques des temps nouveaux, fait plutôt place à la critique de certaines « appropriations ». Un texte plus tardif du même H. Mann sur la Révolution française, intitulé «*Sinn und Idee der Revolution*» (1919) donne la mesure des correctifs que la situation nouvelle imposait alors à la lecture de l'événement :

La dictature, même des éléments les plus avancés demeure une dictature et elle finit par des catastrophes. L'abus du pouvoir présente partout le même visage de mort<sup>4</sup>.

- 8 Peu enclin aux interrogations inquiètes sur les « dérapages » du progressisme révolutionnaire, le camp adverse, lui aussi, avait modifié sa stratégie idéologique. Il ne faisait plus de la promotion des « idées de 1914 contre celles de 1789 » la tâche prioritaire de l'heure<sup>5</sup>. Comprenant que la modernité contrerévolutionnaire se mesurait davantage à l'aptitude à battre en brèche les « idées de 1917 », il s'appliquait à mobiliser énergies intellectuelles et soutiens financiers grands-industriels pour organiser la résistance, [s']investissant par exemple dans cette « Ligue antibolchévique » fondée le 1<sup>er</sup> décembre 1918 par E. Stadler, qui en fut passagèrement le fer de lance<sup>6</sup>.

- 9 Face à cet affinement antagonique des idéologies, régnait dans de nombreux cercles de la bourgeoisie intellectuelle et artistique allemande un apolitisme conservateur étranger à la logique des camps. Il se nourrissait plus ou moins consciemment d'une tradition qui alliait la critique antidémocratique des Lumières à celle de son incarnation historique majeure : la Révolution française. Le Th. Mann des *Considérations d'un apolitique* (1918) et de *l'Anthologie russe* (1921) pouvait en figurer le modèle lui qui écrivait dans ses *Gedanken im Kriege* (1914) :

La révolution bourgeoise au sens du radicalisme gaulois n'est-elle pas une impasse qui ne débouche sur rien d'autre que l'anarchie et la subversion destructrice, et qu'un peuple qui cherche des voies vers la liberté et la lumière doit s'estimer heureux d'avoir évitées ?<sup>7</sup>

- 10 Etayé par la large diffusion des thèses du *Déclin de l'occident* de Spengler (1918-1919), cet « apolitisme »-là semblait être l'idéologie spontanée d'artistes ordinairement peu préoccupés de prosélytisme et peu portés aux débats doctrinaux. Ainsi Max Reinhardt, mentor esthétique de Lubitsch et de Buchowetzki<sup>8</sup>. Si son influence esthétique sur le théâtre et le cinéma de son temps fut, de l'avis général, immense, je retiendrai ici de ces instants où sa pratique artistique a pu côtoyer en toute innocence ou en toute quiétude les abords de la politique, qu'il avait mis en scène à Breslau en 1913 *Ein Festpiel in deutschen Reimen*, œuvre de commande due à la plume de G. Hauptmann avec lequel il devait co-signer un an plus tard le très nationaliste et militariste *Manifeste des 93*<sup>9</sup>. Conçu comme un spectacle à la gloire des « guerres de libération » de 1813, ce texte proposait une saynète d'ouverture sur la Révolution française qui mettait en scène les masses révolutionnaires sous un triple aspect qui était depuis des lustres un topos antirévolutionnaire largement répandu : anarchiques, sanglantes et bon enfant<sup>10</sup>.
- 11 Il faut noter encore, qu'après avoir monté en 1916 au *La Mort de Danton* en 1916 au *Deutsches Theater de Büchner* dans le cadre d'un « cycle allemand », Reinhardt écrivait en 1917 que le « besoin profondément enraciné des masses » était d'avoir un maître et « qu'il n'y avait jamais rien eu de plus sanglant que le Comité de Salut public parisien »<sup>11</sup>.
- 12 On peut aisément penser qu'un imaginaire artistique qui fait fond d'un pareil rapport au processus révolutionnaire ne peut envisager celui-ci comme objet immédiat de désir fictionnel. Dès lors, le recours à des fictions ayant pour thème une révolution ancienne, fictions de remplacement certes, mais illustrant une période réputée avoir fait entrer l'histoire humaine dans l'ère des « Temps modernes », peut apparaître comme éminemment actuel à défaut d'être contemporain. On ne ravive le souvenir de la France de 1789-1794 que pour l'englober dans un rejet qui vise au premier chef le temps fort le plus récent de l'histoire des révolutions.
- 13 Gageons donc qu'il est très improbable que deux films du tout début de Weimar aient pu porter à l'écran une révolution passée en excluant tout effet de sens référentiel à une situation révolutionnaire présente ; tout comme le choix thématique de la Révolution française pouvait fort bien renfermer l'espoir secret de faire contaminer les signifiés du premier terme par l'image négative accolée par la majorité des Allemands au second ; le consensus anti-français d'un peuple qui se sentait humilié par « Versailles » pouvant provoquer spontanément une identification entre les « mauvaises masses » de 1789-1794 et celles de 1918-1921.
- 14 Le cadre conjoncturel de ces fictions de remplacement fait donc que celles-ci ont toutes les chances d'être perçues comme « valant pour » ; l'écran servant alors, dans les deux sens du terme, de « surface de projection » en faisant de la transposabilité des personnages et des événements un des enjeux essentiels de la représentation.
- 15 Ce fut, en ce sens exemplaire, la lecture de S. Kracauer :
- Des manifestations gigantesques sillonnaient à l'époque quotidiennement les rues de Berlin ; de manière analogue, *Madame Dubarry* déchaînait les masses insurgées de Paris pour illustrer la Révolution française<sup>12</sup>.

- 16 Et là où Kracauer s'attachait à l'image, pointant des analogies entre réel et fiction sans vraiment les fonder, d'autres repéreront celles-ci au niveau des intertitres ; comme dans cette critique de l'époque qui permet de reconstituer un carton absent de la copie actuelle :
- Apparaît un intertitre : « Cessez enfin de faire la révolution et commencez à faire la République ! ». Voilà qui est bigrement actuel...<sup>13</sup>.
- 17 Mais, si tant est qu'ils aient eu l'intention délibérée de prendre la Révolution française comme fiction de remplacement, voire fiction-écran qui permît de faire passer en sous-main les idéologèmes inexprimables tels quels en 1919 ou 1921, Lubitsch et Buchowetzki n'entendaient pas proposer un discours d'une lisibilité aussi transparente que celle véhiculée par exemple par le film à peine postérieur de Griffith, *Orphans of the storm* (1922). L'arrivée au pouvoir de Robespierre y était commentée en des termes qui préparaient le public à une réception sans ambiguïté des signifiés de l'image : ainsi cet intertitre :
- Mais se jouant de la volonté du peuple, surgit une nouvelle tyrannie. L'anarchie, le bolchévisme<sup>14</sup>.
- 18 Disons, avant toute analyse, que ni Lubitsch ni Buchowetzki n'utilisent l'univocité des intertitres pour insister sur l'actualité des signifiés du film par le biais d'une sorte de commentaire « off »<sup>15</sup>. Ils préféreraient, dans un certain sens, s'en remettre aux images.

## «Ent-operung» de l'histoire façon Lubitsch : la stricte intimité des affaires publiques

C'est la partie consacrée à la Révolution qui est, dans ce film, absolument odieuse. Il n'y a plus là que des tableaux de sauvagerie. Tout a été mis en œuvre pour flétrir cette grande époque. On ne voit en action qu'une hideuse populace ; et, dans des tableaux, le bourreau, une sorte de géant nu jusqu'à la ceinture, jette à la foule la tête de Madame du Barry. Ces images n'inspirent que du dégoût.

- 19 Les conclusions du rapport de censure français de 1922 sur le film de Lubitsch<sup>16</sup> sont une lecture où la vigilance idéologique se nourrit d'un nationalisme exacerbé par le premier conflit mondial.
- 20 Elles vont droit à ce qu'elles perçoivent comme la quintessence des signifiés du film : un consensus identitaire souillé par la « flétrissure » que sont les « tableaux de sauvagerie » dont sont exhaussés les emblèmes les plus spectaculaires, la « hideuse populace » et le « bourreau nu jusqu'à la ceinture » qui satisfait le cannibalisme foncier des meutes plébéiennes.
- 21 Mais, puisque tout l'impact du jugement péremptoire d'un censeur choisi ici comme paradigme critique porte sur la « partie consacrée à la Révolution », qu'en est-il de celle qui ne l'est pas ? L'une est-elle à ce point dissociable de l'autre, prélevable comme un échantillon dont le poids historique hors du commun suffirait à décider exclusivement du sens de l'ensemble ?
- 22 Prenons la représentation par un autre biais, avec un commentaire de Kracauer qui, lui aussi exemplaire, interroge ce qu'il perçoit comme coupure entre « principal » et « secondaire », « petite » et « grande » histoire :
- Au lieu de ramener tous les événements révolutionnaires à leurs causes économiques et idéelles, il les représente avec obstination comme le résultat de conflits psychologiques... Le film ne prend pas pour point de départ des passions

inhérentes à la Révolution, mais il taille au contraire celle-ci pour la réduire à une touffe de passions privées. Sinon la mort tragique des amants ne pourrait recouvrir de son ombre le soulèvement victorieux du peuple<sup>17</sup>.

- 23 J'y lis entre autres ceci : que l'histoire principale s'y reconnaît à ce qu'elle étudie des constellations imbriquant l'économique et l'idéologique, tandis que la secondaire persiste à s'enliser dans des « conflits psychologiques ». Mais aussi, que le « passionnel » qui est d'ordinaire la marque du seul domaine privé, relève tout autant de la sphère publique et qu'on ne voit pas bien ce qui justifierait que le premier « recouvre de son ombre » la seconde.
- 24 Je m'attacherai essentiellement à ce deuxième aspect en faisant l'hypothèse, qu'au regard de l'incompréhension définitive qui marquait le rapport de Lubitsch à un phénomène révolutionnaire jugé apparemment incompatible avec son hédonisme sophistiqué<sup>18</sup>, une lecture du film qui se concentrerait prioritairement sur les composantes « économiques » et « idéales » de la représentation de la Révolution française, aboutirait rapidement à un inventaire répétitif des manquements et insuffisances.
- 25 Il peut de surcroît sembler inutile d'adresser une nouvelle fois à *Madame Dubarry* le reproche, en un sens légitime, de faire de l'Histoire le prétexte à une débauche de décors et de costumes qui serviraient de signifiants stéréotypés au genre figé du « Kostüm-und Ausstattungsfilm », tout en flattant le « besoin d'évasion dans la somptuosité d'un peuple appauvri et déçu et qui, entre autre, a toujours aimé les parades »<sup>19</sup>. Se souvenant que le Lubitsch de *To be or not to be* saura remarquablement s'emparer du petit bout de la lorgnette pour réaliser l'une des meilleures fictions cinématographiques sur le III<sup>e</sup> Reich, on peut juger plus opportun d'étudier sa manière de « regarder l'Histoire par le trou de la serrure d'un boudoir royal »<sup>20</sup> pour donner d'un processus historique décisif une représentation où l'insignifiant se prétend l'essentiel du sens de l'Histoire et les vicissitudes de la sphère privée le catalyseur d'affaires publiques qui semblent dénuées de « réalité propre »<sup>21</sup>.
- 26 Lubitsch a lui-même donné, à la fin de sa carrière, quelques indications rétrospectives pour expliquer sa conception du lien entre « petite » et « grande » histoire :
- À mon avis, l'importance de ces films (*Carmen*, *Madame Dubarry*, *Anne Boleyn*) résidait dans le fait qu'ils se distinguaient totalement de l'école italienne qui était à l'époque très répandue et qui s'apparentait au Grand opéra. J'essayais de supprimer l'aspect opéra (ent-opern) de mes films et d'humaniser mes personnages historiques – j'attachais autant d'importance aux nuances intimes qu'aux mouvements de masses et j'essayais de mélanger les deux<sup>22</sup>.
- 27 Pour contrer la représentation d'une « grande » Histoire devenue un genre assimilable à l'extraversion codifiée de l'opéra, il ne voit que la possibilité de recourir à un « mélange » qui équivaldrait à rabattre la « peinture de genre » sur la « peinture d'histoire »<sup>23</sup>.
- 28 Posons ici, sans autre développement, qu'il faudra un tout autre point de vue sur l'événement pour faire, à l'instar du Renoir de *La Marseillaise*, de ce « mélange » une dialectique capable de rendre lisible aussi bien l'« intimité » des « mouvements de masse » que l'inscription du collectif dans la subjectivité « privée ». Mais là n'était pas le propos.

## Le gestus social du «Kostüm-und Ausstattungsfilm»

- 29 Au premier abord, la structure narrative de *Madame Dubarry* semble diviser l'action en deux parties inégales où la chronologie vaut causalité : le drame s'y noue en même temps que l'Histoire puisque les déboires de l'héroïne apparaissent autant causés par la révolution qui éclate que par la mort du soutien royal (Louis XV). On a certes assisté aux intrigues envieuses de la cour (Choiseul et la duchesse), à l'exaspération progressive de la jalousie d'Armand, mais c'est la rage populacière qui semble porter à leur point culminant et surtout terminal les vicissitudes de Jeanne.
- 30 Qu'on examine la séquence où Louis XV s'effondre, frappé par la petite vérole, lors d'une partie de colin-maillard dans les jardins du château royal : elle est parallèle à celle où une délégation populaire, très Tiers-État, menée par le cordonnier Paillet, est montrée ulcérée de faire le pied de grue : au plan de petit ensemble qui montre un terrible affrontement entre Choiseul et Paillet succède immédiatement un plan rapproché du roi qui porte la main à son cœur comme foudroyé par une force invisible. La relation entre les deux séquences, de temporelle semble alors devenir causale. Et on passe, presque sans transition, du bannissement de la Dubarry aux premiers troubles révolutionnaires. Tout le règne de Louis XVI est escamoté, et lui-même ne fait que deux apparitions : la première en tant que signature au bas de la lettre qui scelle le destin de Jeanne, la deuxième, en bref plan d'ensemble, très « tableau historique », avec la reine, le dauphin et Paillet qui l'arrête, lors d'une prise des Tuileries qui suit de très près celle de la Bastille : les quelques trois ans d'intervalle réel sont ramenés, dans le film, à un intertitre (« Aux Tuileries, chez le roi ! »).
- 31 Ici, c'est l'Ancien Régime qui semble être un « bloc », confondu avec l'ascension et la gloire de l'héroïne, tandis que la Révolution française est uniment le temps de la disgrâce puis de la mort sur L'échafaud.
- 32 Il semble y avoir, à ce niveau diégétique, coupure radicale et commode entre le « bon ancien » et le « mauvais nouveau » (Brecht), dont la représentation tranchée incitait le *Vorwärts* social-démocrate du 21/10/1920 à interpréter le film comme « une victoire de la monarchie au cinéma ». La cinéaste H. Sanders-Brahms fera le même constat en des termes nostalgiques qui pourraient tout autant s'appliquer à *Ninotschka* :
- ... ce credo... qui parcourt son œuvre quasiment comme un leitmotiv : nostalgie de l'ancien monde prérévolutionnaire, de ses plaisirs raffinés et décadents, de cette vénération subtile pour ce qu'une femme peut être : sourire, parfum, froufrous de soie, séduction. Tous ces mots sont étrangers au vocabulaire postrévolutionnaire...
- 24.
- 33 Tandis que le *Danton* de Buchowetzki mettra en scène les contradictions au sein même du processus révolutionnaire, pointant le plaisir façon Ancien Régime comme survivance (Hérault de Séchelles) ou désir anachronique et donc intolérable (Danton), la succession tranchée de l'ancien et du nouveau chez Lubitsch semble faciliter le choix nostalgique selon les canons de la séduction énoncés par H. Sanders-Brahms. Mais ces arrangements de l'Histoire par instrumentation appropriée du scénario sont en soi assez laborieux et nécessitent un recours fréquent et plutôt embarrassé aux intertitres qui servent alors parfois de simples embrayeurs narratifs (exemple : « le peuple se soulève », « Armand est président du tribunal révolutionnaire »). Il y a une manière à la fois plus simple et plus subtile de la mise en scène de proposer au spectateur un objet historique de désir.

- 34 Le personnage de la petite modiste bouclée, riieuse et espiègle qui traverse d'un pied léger les rues ensoleillées de Paris (séquence de la livraison du chapeau au début du film), l'existence en général et les relations amoureuses en particulier, toujours vêtue de clair (du bonnet, corsage et jupon de ses débuts aux somptueuses toilettes ou déshabillés de la courtisane), devient dans la deuxième partie une statue de deuil, aux gestes de douleur théâtraux, engoncée dans une immense et stricte robe noire et coiffée d'une raide et monumentale perruque ; ce sera la toilette de l'effondrement sur le cercueil de Louis XV, celle du bannissement et celle de la condamnation à mort. Le rayonnement joyeux qui avait été l'indice permanent des apparitions de Jeanne sous l'Ancien Régime, a disparu de son visage et de sa vêtue dès le décès du roi que le film fait coïncider avec la disgrâce et les débuts de la Révolution ; tout comme le soleil a déserté les lieux où elle séjourne, tandis que le maquillage plus marqué a figé des traits jusque là mus par une mimique très mobile alliant enjouement, minauderie et ce rien de familiarité vulgaire qui faisait de Pola Negri une idéale « fille du peuple ».
- 35 Chez un Lubitsch fils de tailleur, ex-calicot et surtout ex-observateur privilégié du travail raffiné de Reinhardt sur les costumes, il semble y avoir une sorte de gestus vestimentaire qui s'avère bien plus efficace que le traitement cavalier de la chronologie historique pour distribuer les connotations du plaisir et du déplaisir ; gestus qui utilise et dépasse ce degré zéro du matérialisme que serait le simple regard du professionnel sur le matériau travaillé, le « grain » du tissu et la « patte » de la couturière, sans point de vue sur la « matière » socio-historique de ces costumes. Les transformations du corps de la Dubarry par les toilettes sont d'abord l'indice de son ascension sociale voire de sa « valeur d'usage » (fonction du décolleté où se loge la créance que cherche à recouvrer son roué d'amant), avant d'être celui de sa déchéance. Mais elles sont surtout une façon commode de donner à voir le plaisir que dispensent ou abolissent, par le truchement de l'héroïne, les changements événementiels auxquels ces métamorphoses sont liées.
- 36 Partie prenante de ce gestus vestimentaire, la vêtue révolutionnaire qui dénude les corps plus qu'elle ne les habille se voit, par un contraste à la limite de l'antagonique, doté d'un sens particulier. Elle ne joue plus seulement d'une opposition entre corps aristocratiques travestis avec sophistication et corps non travestis, « authentiques » du peuple, versant bourgeoisie Tiers-État, telle que la coupe stricte et austère des vêtements de la délégation conduite par Paillet avait pu l'illustrer.
- 37 Les trois brèves scènes d'attroupements et d'agitation qui suivent presque immédiatement le carton « Le peuple se soulève » sont ici exemplaires de ce que la « nudité » connote moins le « dénuement » que la brutalité bestiale. Qu'on examine les meneurs : homme torse nu, la chevelure ébouriffée tombant sur les yeux et secouée par une gesticulation qui le transforme en un mélange de bateleur et d'hercule de foire. La scène suivante montre une femme coiffée d'un bonnet phrygien mis de travers sur sa tignasse ; elle harangue la foule en gilet et en châle qui laissent nus les bras et le cou jusqu'au départ de la gorge, là où le corsage aristocratique se contentait de « bâiller ». Détail qui a son importance dans la mise en place des indices de ce topos négatif de la femme révolutionnaire. Qu'on se rappelle ces « bonheurs d'expression » barthesiens :
- L'endroit le plus érotique du corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ?... c'est l'intermittence... qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces... la mise en scène d'une apparition-disparition<sup>25</sup>.

- 38 À cet érotisme de boudoir des scènes de badinage galant entre la Dubarry et Louis XV, la Dubarry et Don Diego etc., s'oppose donc ici la brutalité du dépenaillé révolutionnaire féminin, perceptible également dans quelques scènes de foule ou dans ce personnage brièvement entrevu de poissarde brandissant un sabre « dastrateur » dont est flanqué Paillet lors de l'arrestation de Louis XVI. Tout comme au début de *Danton* (planche 7), où l'on voit un groupe de sans-culotte mené par une vieille femme « qui ressemble à une sorcière » (Teupel) faire irruption dans l'appartement d'un aristocrate qu'ils vont assassiner, se dessine peut-être ici ce fantasme d'angoisse de la « Flintenweib » prolétaire et communiste qui semblait obnubiler, entre autres, l'imaginaire des corps-francs<sup>26</sup>.
- 39 Mais le dépenaillé et l'hirsute sont l'apanage du peuple tout entier ; ce peuple dont la fonction principale est de donner à voir l'incongruité du corps non apprêté, dépouillé de tous les menus accessoires qui aident à la mise en scène du plaisir et de la séduction. Dans *Madame Dubarry* comme dans *Danton*<sup>27</sup>. Par là se fabrique, en quelque sorte, l'imagerie d'une lutte des classes vestimentaire qui semble appeler le manichéisme brutal de certaines répliques de la pièce de Büchner (« À mort qui n'a pas de trou dans sa veste »).
- 40 Cette image s'amplifie dans la séquence du cachot où la Dubarry attend son exécution : un plan rapproché très dramatique la montre étreignant le corps d'Armand abattu par Paillet. Entrent alors dans le champ deux « bras nus » quasiment obscènes tant leur musculosité brutale contraste avec la fragilité de l'actrice, et qui tirent celle-ci hors du champ ; le plan rapproché qui suit montre les mêmes bras entourant le visage épouvanté de l'héroïne, encadré de surcroît par deux hures grossières de sans-culottes.
- 41 La signification quasiment politique de cette opposition physique<sup>28</sup> se prolongera tout naturellement par la scène de la populace hostile qui entoure la charrette où la Dubarry est hissée par un sans-culotte à la blouse déchirée, et elle culminera dans la séquence finale. Les aides de ce « bourreau nu jusqu'à la ceinture » qui avait provoqué l'indignation du censeur français agrippent Jeanne sans ménagements et la maintiennent agenouillée, le corsage déchiré aux pieds de celui-ci. Sa stature herculéenne et la brutalité de son expression (champ en plongée sur la Dubarry implorante en plan rapproché/contrechamp en contreplongée sur le visage inexorable et les larges épaules du bourreau) portent à son apogée le sens négatif du corps non vêtu de la Révolution dont le dépenaillé ne sert qu'à révéler la répulsive brutalité, là où le bâillement dévoilait les objets fétichisés du plaisir ; le plan général de la place de la guillotine, qu'un cache s'ouvrant en rideau de théâtre avait découverte à la manière d'un espace scénique, soude alors celle-ci en un bloc de barbarie, véritable « théâtre de la cruauté » qui imbrique sans la moindre séparation la « salle » et la « scène ». L'image se démarque ici définitivement de son référent historique pour se figer en image de marque de l'événement : la guillotine de la Terreur<sup>29</sup>.
- 42 En comparaison, le *Danton* révèle une connivence d'une plus subtile abstraction entre le corps, le vêtement et la mort dont la guillotine est l'emblème. Si la première occurrence de L'échafaud, au tout début du film (plan 5), n'est qu'une brève prolepse tentée par le cliché (trois bourreaux au torse nu agrippent le condamné pour le pousser, les quatre fers en l'air, sous le couperet de la guillotine tandis que la frange supérieure d'une foule gesticule dans le coin inférieur droit de l'écran), elle n'en fixe pas moins le cadre signifiant qui déterminera la représentation ultérieure lors de l'exécution du héros titulaire au dernier plan du film. La contreplongée et le contrejour permettent en effet

à L'échafaud d'exhiber les formes strictes – le cercle, les triangles, trapèzes, etc. – qui semblent en faire l'emblème anti-rococo de temps nouveaux gagnés à l'« esprit de géométrie ». Le plan américain de la dernière scène accentuera encore cet effet en excluant le public et en conférant à l'image l'aspect purement abstrait d'un spectacle d'ombres chinoises qui abolit toute matérialité (des corps et de L'échafaud) pour ne souligner que les contours<sup>30</sup>. La guillotine est ici le pendant figuratif logique de cette autre machine abstraite qu'est le Robespierre halluciné de W. Krauss : corps totalement raidi jusque dans le jabot d'où émerge une tête opalescente à l'expression figée et gestes d'automates dont le sens politique est donné par la scène où il signe des arrêts de mort (plans 13 et 14). Comme elle l'est aussi du corps réduit au seul triangle blafard du visage, lorsque Fouquier-Tinville, véritable masque de mort ambulant aux yeux comme énucléés, se glisse, tel une apparition, dans la clarté de la salle de café où se divertissent Danton et les zéloteurs de la libéralisation du plaisir tandis qu'un saisissant contrechamp montre la joyeuse assemblée progressivement figée par l'épouvante. La « machine » du pouvoir sous la Terreur et la « machine » de mort sont ici en parfait accord formel qui les rend esthétiquement antagoniques des ornements tarabiscotés du rococo décadent (appartement d'Hérault) mais aussi de la sanguine et pesante jouissance de Jannings-Danton.

- 43 Le degré d'abstraction de la triade répulsive (Comité de Salut public / Tribunal révolutionnaire / guillotine) n'est donc pas de même nature que celui du « Kostümfilm » à la Lubitsch, lui qui se paraît des indices les plus légèrement matériels pour maintenir tout en le rendant plus impalpable l'objet ambivalent de la nostalgie, l'Ancien Régime. Celui-ci n'y était pas ostensiblement exhibé comme il le sera dans les « Historienfilme » du type *Fridericus Rex*<sup>31</sup> qui s'appliqueront à redorer le blason terni de la monarchie impériale en mettant en images gravées d'indices pseudo-réalistes la seule royauté allemande mythifiable en ces premiers temps républicains. *Madame Dubarry*, au contraire, nourrit la nostalgie d'un luxe matériel qui ne semble, au premier abord, investi que de lui-même et du plaisir qu'il procure, déconnecté des structures socio-politiques qui en ont rendu possible (et désirable) l'émergence et la diffusion. Et du début à la fin, l'univers lubitschien, paradigme de celui d'Hollywood, sera plein de couronnes qui n'appellent aucune tête couronnée particulière, de toilettes princières qui ne sont d'aucune princesse historique ou d'une profusion capitaliste qui serait pure circulation d'objets, extérieure à tout rapport de propriété. Manière, peut-être, de tenir à distance l'objet historique en privilégiant les accessoires de son simulacre, mais aussi de faciliter en douceur l'adhésion à celui-là par le plaisir spontané pris à ceux-ci.
- 44 Quant au décor, le château de Potsdam, Lubitsch l'utilise pour distribuer certains lieux et signifiés de l'action entre ce qui redevient ici, au sens plein du terme, un « côté cour » et un « côté jardin ».
- 45 Les lieux : la cour et le pouvoir concentrés par exemple dans ce plan général de la salle du trône, plan très cadré et jouant de l'immense profondeur du champ, qui montre la présentation officielle de la favorite assez raide dans ses atours princiers. Il n'est pas sans importance que ce soit précisément le prolongement extérieur de ce cadre de pompe et de pouvoir, les grilles où se masse un peuple-claque, manipulé par la duchesse pour « figurer » les masses hostiles, qui soit le cadre du premier affrontement avec la royauté.
- 46 Citons encore cet autre plan général, d'atmosphère plus funèbre, structuré par l'immense escalier en fond de plan et le gigantesque vestibule en profondeur de champ,

où le cercueil de Louis XV est porté avec une raideur solennelle par les laquais aux visages compassés.

- 47 Ce « côté cour », très peu présent dans le film, connote donc une raideur toujours un peu mortifère qui semble associée à ce versant du pouvoir.
- 48 Aussi Lubitsch s'attache-t-il en priorité à montrer ces boudoirs, salons et jardins où la caméra peu mobile de l'époque alterne les grosseurs de plans pour être au plus près des badineries galantes dont l'imagerie est empruntée à ce « magasin d'accessoires du XVIII<sup>e</sup> siècle » et à son « répertoire de signes qui renvoient tous à l'amour facile, à la séduction piquante, aux défaites parfumées »<sup>32</sup>.
- 49 Les significations : leur ambivalence intègre et dépasse le clivage topographique. Le monde des boudoirs et jardins à l'anglaise pouvait figurer l'antithèse de l'autocratie « héliocentrique » (Starobinski) de la cour de Louis XIV que répétait la séquence de la présentation officielle, il présentait, en apparence, un univers hors pouvoir et hors pompe royale, s'adonnant au bonheur d'une intimité domestique où le « naturel » populaire de la favorite faisait bon ménage avec le code sophistiqué de la séduction aristocratique (scène où Jeanne, passant outre aux recommandations du valet de chambre, vient s'asseoir sans autre formalité sur les genoux royaux). Mais il est aussi montré comme le lieu ambigu d'un passe-temps anodin qui ne saurait faire oublier les pratiques d'un pouvoir toujours discrétionnaire : ainsi cette scène de l'arrêt de mort d'Armand, que Choiseul présente à Louis XV, interrompant des galanteries dont la poursuite, sous l'œil courroucé du ministre, est à la fois parfaitement obscène (corps privé du roi en tenue galante et domestique, mimique boudeuse de Jannings-Louis XV, pleine de sous-entendus à l'égard de la Dubarry en négligé / corps public à la mise impeccable et aux gestes pleins de raideur agacée de R. Schünzel-Choiseul) et nécessaire au stratagème de la favorite pour empêcher la signature. Ou bien la séquence déjà citée de la délégation Paillet : commencée bucoliquement par une partie de colin-maillard dans le parc ensoleillé, elle se terminera par l'embastillement du cordonnier sur les ordres de la Dubarry après un affrontement de regards où celle-ci révèle à quel point l'enjouement de l'ex-modiste peut rapidement se muer en volonté inflexible de « la femme la plus puissante de France ». D'où, peut-on penser, la difficulté pour le spectateur à succomber totalement à la séduction du cadre des menus plaisirs royaux, à se laisser aller à associer « libertinage » et « liberté » ; à moins, qu'à l'inverse, il ne soit conduit à relativiser ce qui est, aux deux sens du terme, une affaire capitale.
- 50 Car aussi bien, ce type d'ambivalence déplace, à sa façon, les frontières entre « petite » et « grande » histoire en soulignant les petites (Louis XV) voire les basses (le maquereau-escroc Dubarry et l'intrigant Choiseul) de l'histoire des Grands mais de telle sorte que leur imbrication désamorce parfois tout effet critique de discours. Ainsi cette remarque de Choiseul à Armand : « Cette femme qui ruine la France vous a également brisé », perd-elle son pouvoir de critique socio-politique dans la bouche de celui que le film, jusqu'à la scène immédiatement précédente n'a cessé de présenter comme un intrigant patenté.
- 51 Pour illustrer par un texte cette ambivalence de la représentation, on pourrait emprunter à *La Du Barry* des Goncourt, auteurs aussi peu suspects de sympathies pour la Révolution française que d'inclination pour la « grande » histoire<sup>33</sup>, une formule équivoque : « La postérité lui soit légère ! Elle a si peu pesé sur l'Histoire ». Complétons la d'une description de ces échanges entre le « pesant » et le « léger », le central et le

périphérique dont Lubitsch fera la si peu contraignante méthode qu'on désigne d'ordinaire par la notion fourre-tout de « Lubitsch touch »<sup>34</sup> :

En effet, ce règne de madame du Barry... n'est ni une tyrannie ni un gouvernement ; il est une toute-puissance sans être une domination, un caprice sans être une initiative. Il est le pouvoir sans la volonté, sans la personnalité du pouvoir... Elle signe toutes les grandes choses historiques de son temps sans les vouloir, sans les comprendre. Portée dans le lit du roi par des passions et des intérêts qui lui sont inconnus, elle y est maintenue par des circonstances favorables et qu'elle laisse faire sans les voir. Elle sert des amitiés et des individus sans savoir servir une cause, un système, un parti...<sup>35</sup>.

52 Quant au cadre historique de Potsdam, il est lui-même habité d'un autre type d'ambivalence qui l'ébranlé dans ses connotations les plus fermement établies. Il se pourrait même que l'impossibilité de tourner un film à Versailles à l'été 1919, ait teinté sa représentation d'une subversité involontaire ; surtout si l'on songe à la tentative de remettre à l'honneur une Prusse positive, pré-bismarckienne et surtout pré-wilhelminienne que fut la série à peine ultérieure des premiers *Fridericus Rex*.

53 Car quatorze ans avant que le National-socialisme en mal de légitimité historique mette en scène, à la « Journée de Potsdam » du 21 mars 1933, la symbolique d'une voie royale de la germanité militariste (Frédéric II / l'«Ersatzkaiser» Hindenburg / Hitler), Lubitsch procède à son insu à une déprussianisation et à une démilitarisation du lieu ; investissant le sanctuaire du prussianisme d'anachronismes rococos, il ravive la mémoire de son appellation d'origine (« Sans souci ») et exhume des connotations enfouies parce que systématiquement enterrées, rappelant à un spectateur habitué à identifier Prusse et pangermanisme que Frédéric II était aussi le contemporain de Louis XV et qu'il adorait Watteau<sup>36</sup>. Il y a un basculement de sens qu'H. Sanders-Brahms décrit en des termes qui en dévoilent de possibles extensions :

... la délicate décadence de ce Potsdam exclusif, avec ses jardins et ses châteaux, donne un goût plus parfait à la douceur de l'existence dans le monde prérévolutionnaire que les bâtiments historiques réels de Versailles qui font un effet plus pataud que fier, comparés au délicieux rococo blasé de l'homosexuel latent qu'était le grand Frédéric, ce pourquoi on peut se réjouir que Lubitsch ait tourné son film à Potsdam et non pas à Versailles<sup>37</sup>.

54 En ce sens, si l'on fait le bilan des « déplacements » (H. Sachs) multiples, on conviendra que *Madame Dubarry* qui accumule les costumes et les décors pour y « emballer » sa fiction historique, travestit moins frontalement l'histoire que la série des *Fridericus Rex*, où la reconstitution héroïsante de l'objet (historique) perdu ne peut que s'engluer dans les simulacres pesants inhérents à ce type de re-production. Lubitsch sait très bien que tout film historique installe des corps réels, ceux des acteurs, dans les décors et costumes qui font de toute fiction d'histoire une réalité d'abord scénographique et que celle-ci doit éviter de se donner pour ce qu'elle n'est pas et de cultiver l'« illusion référentielle » (Barthes).

55 En ce sens également, la critique percutante d'un Kracauer qui range le film de Lubitsch parmi ces œuvres « qui représentent moins des époques historiques que des désirs privés et qui recourent à des matériaux historiques uniquement pour en détourner l'attention une fois pour toutes », « sabotant » ainsi « d'instinct toute compréhension des processus historiques »<sup>38</sup>, est à la fois difficilement réfutable et toujours en porte à faux par rapport à son objet. Tout comme la remarque de Hermand / Trommler pointant le caractère « apolitique » d'une « critique des puissants », là où le film

apparaît plutôt comme une mise en images, ironiques et équivoques, de toute forme de pouvoir, public et privé.

- 56 Pourrait-on dire alors que le film de Lubitsch fait la synthèse inconsciente de la lecture divisée de l'Ancien Régime qui fut, selon Starobinski, celle du XIX<sup>e</sup> siècle?

L'Europe bourgeoise, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, a rêvé l'image d'un XVIII<sup>e</sup> siècle élégant et frivole, libre de mœurs... où la mort et la guerre elles-mêmes dans leurs dentelles n'étaient (croyait-on) ni la vraie mort ni la vraie guerre. À partir de 1850, le malaise et la fausse conscience des classes aisées ont élaboré leur philosophie de l'histoire sous la forme d'une mythologie de l'Ancien Régime. Les parcs de Watteau, les boudoirs de Boucher... apparaissent comme les images d'un paradis déjà secrètement travaillé par la mélancolie de sa destruction prochaine, déjà blessé à mort par une *faute* inséparable de ses plaisirs<sup>39</sup>.

- 57 *Madame Dubarry* montre, en effet, que le plaisir galant et insouciant qui se voulait naïf dans sa mise en scène des rapports amoureux, est d'abord assombri par les cadavres jonchant le parc royal après que les soldats ont tiré sur la « claque » anti-Dubarry, puis brutalement interrompu par deux événements traumatiques : la mort quelque peu effrayante de Louis XV, concentrée dans ce plan en profondeur de champ qui montre les prêtres, venant d'entrer sinistres comme des croque-morts, traverser le décor de lambris et de dorures pour se diriger de dos vers le roi dressé d'épouvante dans son lit en fond de plan. Plan à associer à celui déjà évoqué de la procession de laquais portant le cercueil royal sur lequel vient s'effondrer une Dubarry méconnaissable dans sa toilette de deuil.
- 58 Mais cette mort-là est finalement reléguée au second plan par l'entrée en scène de la « grande » histoire qui fonctionnera comme un deuxième deuil et manifesterà que ce n'est pas la mort de la Dubarry qui était la « vraie mort » mais sa cause défigurée : le peuple en révolution.

## La jouissance divisée : le « bon » et le « mauvais » peuple

- 59 Au niveau des signifiés de la fable, l'intention rétrospective du Lubitsch de 1947 « d'accorder (en 1919 AC) autant d'importance aux nuances intimes qu'au mouvement de masse » se banalise en un « mélange » peu détonnant. Le déclenchement de la révolution a quasiment la consistance d'une relance narrative : pendant qu'Armand est encore au chevet de la femme de Paillet qui vient de mourir, un personnage fait intrusion dans la pièce et annonce : « Le peuple se soulève ».
- 60 Aucun carton ne vient alors mettre dans la bouche des meneurs qui agitent les masses attroupées, de paroles qui donneraient à leur gesticulation désordonnée la cohérence politique d'un « mouvement ». Et la colère du peuple supposée sous-tendre cette brusque effervescence a semblé jusque là, à l'instar de celle de ses principaux leaders (Armand et Paillet), majeurement nourrie par la haine de la Dubarry ou le dépit amoureux. Le lien entre public et privé tel que l'esquisse la remarque déjà citée de Choiseul à Armand, perd toute pertinence dans la bouche d'un personnage qui est plutôt le symbole de la privatisation calculatrice des affaires publiques.
- 61 Autant de petits mobiles d'une grande mobilisation de masse donc qui, dans l'économie générale de l'action, relèguent au rang d'anecdotes de brèves notations pourtant essentielles si on les réfère à l'événement réel : Paillet contraint de sacrifier son dernier

argent pour payer un retard d'impôts, alors que sa femme est gravement malade, reprend, à l'arrivée d'Armand qui sort de chez Choiseul, la remarque à peine modifiée de ce dernier qui change alors de statut (« Le roi gaspille l'argent avec sa maîtresse pendant que nous mourrons de faim »). Citons encore la brève scène qui suit et qui montre la tentative de pillage d'une boulangerie où Armand, par pur privilège diégétique du héros joue les meneurs occasionnels, quand le boulanger lance au peuple attroupé : « Prenez-vous en au roi si le pain est trop cher. Il empêche l'importation de céréales pour son profit personnel ».

- 62 Essentiellement paratactique, le montage ne crée aucune ligne de fuite qui dégagerait la perspective sociale et politique de l'événement. Comme si ce peuple de la Révolution française qui surgit tel un *diabolus ex machina* au détour d'un carton, était simplement convoqué à jouer son rôle historique et à servir d'embrayeur au dénouement d'une action où rien, ni au plan de l'histoire individuelle ni à celui de l'histoire collective, ne s'était véritablement noué.
- 63 Or que produit cette apparition de réellement événementiel quand elle fait irruption dans le champ réservé jusque là à l'univers aristocratique ?
- 64 Essentiellement la perturbation réitérée du plaisir dont Choiseul n'avait été que l'interrupteur passablement impuissant. Perturbations dont on peut dresser ici le rapide inventaire pour montrer à quel point elles identifient tendanciellement l'abolition des objets du plaisir avec la mort des sujets.
- 65 La Dubarry conspuée à l'apogée de son ascension sociale par une foule sur laquelle tire la garde du château / courtisans dérangés dans leurs menus plaisirs ordinaires (colin-maillard) par une délégation populaire et mort consécutive (dans la logique des images et non de l'incident) de Louis XV, ce qui vaudra au spectateur quelques plans particulièrement sinistres en contraste maximum avec les images du plaisir amoureux / destruction du « tableau de famille » royal (plan de petit ensemble très statique), lors de l'arrestation de Louis XVI par Paillet, dont le savoir du spectateur fera (?) le préliminaire à une décapitation non montrée dans le film / arrestation de la Dubarry par des sans-culottes qui arrachent les accessoires indiciels du décor aristocratique (rideaux, chandeliers, tableaux, livres reliés) / condamnation à mort par le tribunal révolutionnaire/meurtre d'Armand tentant de faire évader Jeanne / exécution finale par le bourreau et ses aides.
- 66 Cette perturbation est principalement dirigée contre le code aristocratique rococo qui régit la circulation de cet objet de plaisir (et de troc) qu'est la Dubarry.
- 67 Or, celle-ci, enfreignant les règles de l'étiquette galante pour la libérer, sans subversion aucune, de ses figures imposées, proposait l'image codée de la fille du peuple dont la mutine espièglerie faisait l'un des charmes principaux. Elle devenait le symbole d'une collaboration amoureuse de classe marquée par un luxe raffiné qui excluait la majeure partie de ce peuple dont elle était issue.
- 68 C'est donc à cette imagerie-là du populaire, où l'aristocratie côtoie la partie (essentiellement féminine) d'un petit peuple en accord manifeste avec son code galant (cf. la scène montrant le très élégant « coq » Don Diego arpenter la « volière » où des modistes en fleur œuvrent dans la fanfreluche) que les interventions de la partie « sans culotte » et « bras nus » du peuple parisien vont brutalement mettre fin. Rupture amorcée par la séquence de la foule vociférant contre la « fille du peuple » devenant favorite officielle, qui redivise celle du peuple et de l'aristocratie telle que la séquence-

clef de la délégation Paillet l'avait mise en scène : intrusion d'abord déférente puis irritée d'un Tiers-État compassé dans le cadre éternellement festif des amusements royaux. Autant que le signifié dominant de cette séquence – l'indignation moralisante de représentants du peuple qui voient par la fenêtre le roi jouer dans le parc alors que Choiseul venait de prétendre qu'il avait « plus important à faire » qu'à les recevoir – ce sont les images qui avaient pris en charge la rupture entre les deux univers. Le dedans : visages graves de la délégation vêtue de sombre, serrée en obliques autour de Paillet et filmée de près ; le dehors : plan général en plongée, très aéré et très lumineux des corps habillés de couleur très claire et qui batifolent, telles des porcelaines de Saxe animées, dans l'espace rococo des parcs de *Sans Souci*. Illustration parfaite de cette fin de siècle où ne joue plus la « gloire expansive » d'une royauté préoccupée de transformer en permanence le peuple en public et de « l'englober dans le cercle des possessions royales ». Là, au contraire « la jouissance privée du prince l'emporte sur l'intérêt public » et « l'homme du peuple, loin d'être conquis ou ébloui... aura de plus en plus le sentiment d'être exclu et rejeté hors de ce monde brillant dont les gaspillages ruinent les nations »<sup>40</sup>.

- 69 Mais la mise en scène de la division inaugurale entre dominants et dominés ne pouvait apparemment suffire à amalgamer 1789 et 1793, à accoler à la Révolution l'imagerie de la Terreur. Et il fallait à Lubitsch ce clivage interne au peuple pour rejouer, par le truchement de la fiction passée, d'autres divisions populaires de son temps. La mauvaise boutique contre la bonne, pour ainsi dire : c'est peut-être la manière du cinéaste de prendre parti pour la fraction du peuple berlinois de l'époque (employés ou patrons du petit commerce déjà vus dans *Schuhpalast Pinkus* (1916) qui, sans forcément faire siennes les convictions «deutschnational» du *Deutscher Handlungsgehilfenverband*, ne se reconnaissait pas dans ces masses révolutionnaires devenues depuis 1918 la manifestation incontournable du populaire.
- 70 Car le « mauvais peuple » de *Madame Dubarry*, celui auquel le cinéaste « confectionne » une véritable « imago » négative, c'est bien cet élément antagoniste du plaisir version rococo, ce représentant patenté du « manque à jouir », en tant que plaisir et jouissance<sup>41</sup> sont la marque exclusive du monde aristocratique et de ceux qu'il s'annexe ou se soumet. Le peuple révolutionnaire, lui, manifestait la barbarie de sa propre jouissance dans la gesticulation hystérique des masses en jubilation qu'on voit occuper le champ ou rester à l'arrière-plan du tribunal révolutionnaire après l'annonce de la sentence de mort par un Armand livide, à la chevelure hirsute. Ou encore dans l'immense faisceau reinhardtien de bras tendus vers L'échafaud<sup>42</sup>. Ici la jouissance devient proprement cannibale, avec cette ultime scène du film, disparue de la plupart des copies, qui voit le bourreau jeter au peuple massé autour de l'échafaud la tête de l'héroïne. Un gros-plan avec cache circulaire, la métamorphose presque en tête de Gorgone, image métaphoriquement insoutenable, si l'« écran » ne remplissait pleinement sa fonction protectrice en venant s'identifier au bouclier de Persée<sup>43</sup>.
- 71 Mais il faut aussi constater que cette jouissance barbare n'est le seul privilège du peuple que dans son immédiateté sans nuances, son aspect massif et exclusif, cette promiscuité brutale des objets et des sujets, bref, tout ce qui lui donne véritablement sa force d'impact sur le spectateur.
- 72 Car le raffinement du plaisir rococo sait aussi se révéler empreint d'une cruauté qui n'est plus celles de révolutionnaires dont les « passions » publiques, pour employer les termes de Kracauer, prendraient un sadique plaisir à laminer les passions privées, mais

d'un système féodal de domination où ces dernières font bon ménage avec une barbarie que rend plus lointaine son caractère structurel : « côté cour » et « côté prison ». Entre deux scènes montrant Louis XV vaquant à un badinage galant quelque peu ridicule (il embrasse avec force minauderies le pied de sa maîtresse avant de jouer les manucures soumis), Lubitsch intercale quelques plans sombres et très cadrés d'Armand emprisonné apercevant par la grille d'une trappe les préparatifs d'une exécution capitale. Ces images de la proximité causale de la jouissance du pouvoir et de la non jouissance définitive de ses opposants, donnent un aspect sinistre à celle de la galanterie domestique ordinaire dont elles ont brutalement, mais sans insister, interrompu le paisible étalage.

- 73 Si l'on fait donc le bilan de ces représentations successives, il ne suffit plus de lire le film de Lubitsch comme une œuvre où « la Révolution française devient... pour la première fois à l'écran le lieu d'une interrogation sur une liberté, non de l'expression... mais de la jouissance »<sup>44</sup>.
- 74 Que l'on observe l'invasion désordonnée des Tuileries où les masses entrent par l'arrière dans le champ de la caméra et montent les escaliers dans une belle bousculade en brandissant sabres, piques et fusils. Ou mieux encore, ces plans généraux de la prise de la Bastille, avec des sommets de confusion (fusillades en tous sens, difficulté à distinguer les assaillants des assaillis, etc.) : tout ceci indique peut-être que le chaos est le mode d'apparition obligé des masses à l'écran... mais aussi que Lubitsch ne disposait pas d'un assistant de mise en scène préposé aux scènes de masse de la trempe de B. Held chez Reinhardt. La « Ent-operung » censée mettre fin à la représentation statique et emphatique du péplum italien, tournerait parfois à l'opérette si quelques très brèves scènes, cadrées en plans moins généraux, ne venaient rappeler certains effets de la « pagaïe » des mouvements de masse : massacre (scène de la chaise à porteur) et pillage (fauteuil sorti par la fenêtre d'un hôtel particulier assailli).
- 75 Pourtant, H. Sanders-Brahms nous décrit « l'authenticité des scènes de masse », ne voit nulle part de « figurants désemparés, mais au contraire des personnages mis en scène avec le plus grand soin, chacun pour soi, même dans les scènes où ils sont des centaines ». Et l'un des principaux biographes de Lubitsch, H.C. Weinberg, parle du « secret de son individualisation des scènes de masse » qui « transforment 250 figurants en 250 êtres humains »<sup>45</sup>.
- 76 L'analyse détaillée de ces rares et surtout brèves scènes de masse (prise de la Bastille et libération de Paillet, prise des Tuileries, séquence du tribunal révolutionnaire, attroupement et sac de la boulangerie, attroupement pour écouter un chanteur des rues déclamer des couplets anti-Dubarry, manifestation contre la favorite aux grilles du château, agitation de rue lors de l'éclatement de la Révolution), montrerait à peu près exactement le contraire. Ni « individualisation » ni non plus travail sur les « gueules de classe » du cinéma soviétique, plutôt un stéréotype de la « gueule patibulaire », apparemment indissociable du peuple, et qui semble condenser le point de vue ironique du cinéaste sur la Révolution française. A part deux exceptions, on ne voit jamais Lubitsch recourir au gros-plan pour exhausser un visage ; tous ceux que l'on peut distinguer dans les plans généraux ou d'ensembles renvoyant au « visage de la masse » (B. Balasz), visage uniforme dans ses indices négatifs (cheveux longs et non peignés, faciès brutal et/ou féroce, parfois yeux exaltés et rictus).
- 77 De même Buchowetzki ne confère le privilège de gros plans ou plans rapprochés individualisants (appuyés et très « noirs », sans arrière-plan) qu'aux chefs

révolutionnaires, jamais au peuple. Qu'on en juge par deux séries presque consécutives de champs / contrechamps : à la Convention, un Robespierre cadré en plan américain, aussi sombre et raide (sauf le visage suréclairé) que les trois dogmes qu'il énonce sur le mode « Celui qui... est un ennemi du peuple ! », a trois fois pour contrechamp un plan de petit ensemble montrant des « gueules » choisies de poissardes et de sans-culottes approuver avec force gesticulations et mimiques. Chauffées par une remarque de Saint-Just, ces masses quittent la Convention pour se déverser dans un grand escalier et déferler dans l'axe de la caméra jusqu'à emplir la rue qui mène à la demeure de Danton. Celui-ci, sortant sur le balcon (plan très noir en légère contreplongée) mate la foule par son seul regard « démoniaque » (visage éclairé par en dessous), dans une nouvelle série de huit champs / contrechamps où il est cadré sept fois en plan rapproché et une fois en gros plan, tandis que la foule se voit attribuer à chaque fois le même plan général (plongée, tonalités grises).

- 78 Travail de figuration à mille encablures de l'art d'un Eisenstein, peaufinant dans ses gros-plans un « typage de gueules » ou unifiant sans les uniformiser les expressions des multiples individualités qui composent une masse anonyme mais tendue vers un même but.
- 79 Les indices exclusifs de ces masses en effervescence sont donc le costume du sans-culotte dont le côté dépenaillé contraste fortement avec la quasi-totalité de l'iconographie connue<sup>46</sup>, la gestuelle vindicative et le faciès grimaçant ; le tout pris dans un mouvement désordonné de peuple-flot, canalisé par la seule étroitesse des ruelles. Cette image de marque semble être le tout du peuple alors que l'iconographie de la période montre en permanence la bigarrure vestimentaire et sociale, la promiscuité urbaine qui mélange toutes les couches du Tiers-État dans une sorte « d'expérience égalitaire de l'espace social » ; bref, un Paris révolutionnaire demeuré une « foire éternelle »<sup>47</sup> qui témoigne de la survivance de toutes les franges de ce « petit peuple » dont Lubitsch aimait pourtant à filmer l'aspect « folklorique » et le « Witz ».
- 80 Il n'en reste plus que des notations équivoques : là où Grittith fera escorter la charrette qui emmène les orphelines captives d'une haie de soiffards levant vers elles leurs gobelets, Lubitsch affine les signes en cadrant un attroupement en train de se former, avec dans le coin gauche l'insert qui « commente » le soulèvement populaire annoncé par le carton : une enseigne « vins mousseux, Bourgogne etc. » qu'on peut penser aisément déchiffirable par un public international.
- 81 Il y a également ce panneau « X. Charcutier » que Lubitsch place dans le coin gauche d'une scène de bataille de rue et de barricade. Procédé encore analogue dans le plan général de la dernière séquence, avec, littéralement submergé par la mer de « sans-culottes » et de « bras nus », ce panneau-enseigne « X. meilleur tailleur de Paris » ; vignette quasi-indéchiffirable qui aurait pu sinon fonctionner comme le « punctum » de Barthes, ce point excentrique et secondaire qui focalise néanmoins l'attention du spectateur<sup>48</sup> et qui viendrait ici porter une contradiction ironique à l'image dominante du plan. Celle-ci étant elle-même mise en scène comme négation populacière de l'élégance d'autres foules parisiennes, celles entrevues dans la première partie, déambulant dans les rues ensoleillées des petites boutiques ou faisant cortège badaud aux chevaux et carrosses des Grands. Comme les autres enseignes placées dans le champ (« Coiffeur », « Meubles anciens » etc.), cet insert est peut-être aussi l'inscription à peine marquée des deux peuples du film : la « bonne » et la « mauvaise » « boutique ».

- 82 On peut concevoir qu'il y ait une sorte de plaisir surréaliste à donner des masses révolutionnaires une image de « brutes féroces, d'assassins cruels... empestant le sang », et d'Assemblées nationales délibérant « dans le vacarme tumultueux d'hommes sanguinaires et de femmes dévergondées » (Burke) ; à montrer un Paris « livré à la dernière plèbe et aux bandits... presque nus... de ceux qu'on ne se souvient pas avoir rencontrés au grand jour » (Taine)<sup>49</sup>.
- 83 On concevra tout autant qu'il y ait peu de ressemblance entre les masses cinématographiques de Lubitsch ou de Buchowetzki et les masses réelles de l'Allemagne de 1918-1921<sup>50</sup>. Il n'est besoin que de regarder les photos des groupements ou rassemblements très ordonnés (chapeaux et cravates y sont largement présents), des barricades de combats de rue ou des défilés de manifestants pour constater à quel point ces masses populaires allemandes avaient été disciplinées par quatre années de guerre. C'est la même gravité que lorsqu'elles écoutent massées attentivement au pied des balcons ou estrades les discours de leurs leaders. Et quel contraste entre les masses chaotiques, agglutinées au « poulailler » de la Convention dans *Danton*, et ces photos conservées du *Reichsrätekonngress* de décembre 1918<sup>51</sup>.
- 84 Rien donc, dans ces images de l'entrée en scène de la Révolution, qui permette de la référer à cette « peinture d'histoire » dont Starobinski commentateur de Diderot disait qu'elle était « la mimique sublime de la passion commandée par l'événement ». Et *a fortiori* rien qui puisse vraiment la constituer en iconographie antagonique d'une « peinture de genre » non pas bourgeoise mais aristocratique, celle de certains tableaux de Boucher ou de Fragonard, voire de Watteau, que Lubitsch a pu être tenté de décalquer en les pastichant dans le rococo embourgeoisé de la première partie. Car si les plans qu'il y proposait, conformément à sa vision « intimiste », ont en commun avec cette peinture le côté « limité » et « parcellaire », le spectateur, faisons en ici l'hypothèse, aurait bien du mal à faire sienne cette exclamation du même Starobinski :
- Quelle charge d'événements dans ces tableaux qui dépassent à peine le seuil de la signification anecdotique<sup>52</sup>.
- 85 Événement et non-événement semblent avoir tous deux une inconsistance ambivalente et calculée qui saura ailleurs (*To be or not to be*), dans une véritable dialectisation du privé et de l'historique et par les retournements réglés du comique et du tragique, étayer un point de vue capable de les faire advenir comme histoire. Dans l'Allemagne de 1919, la pesée de la conjoncture ne pouvait que donner à l'anecdotique ainsi poussé sur le devant de la double scène, l'Ancien Régime et la Révolution, la consistance largement inconsciente d'une prise de parti.

---

## NOTES

1. – J'analyserai essentiellement le film de Lubitsch, n'utilisant le *Danton* que de manière périphérique, pour mettre en lumière certains éléments de la représentation. Les copies analysées sont celles distribuées par *Inter Nationes* et accessibles par le service de prêt des *Goethe-Institute*.

Pour des indications bio-filmo-bibliographiques sur Lubitsch, on se reportera aux ouvrages récents de : E. et J.L. Bourget, *Lubitsch ou la satire romanesque*, Stock, Paris, 1987 ; B. Eisenschitz / J. Narboni, *Ernest Lubitsch, Cahiers du Cinéma / Cinémathèque française*, Paris, 1985 ; J. Nacache, *Lubitsch*, Cinégraphes, Edilig, Paris, 1987 ; H. Prinzler/E. Patalas (ed.), *Ernst Lubitsch*, Bucher, München/Luzern, 1984.

On trouvera une description détaillée de l'action du film avec le découpage de quelques scènes in : H. Korte (éd.), *Film und Realität in der Weimarer Republik*, Fischer, Francfort/Main, 1980, p. 75-79.

Le film de Buchowetzki, très peu connu, a fait l'objet d'un mémoire de maîtrise (Magisterarbeit) présenté par A.M. Teupel au *Seminar für roman. Philologie* de l'Université de Göttingen, *Die Darstellung der französischen Revolution im Film : D. Buchowetzki, Danton* (1982). Ce travail très détaillé a le grand avantage de comporter en annexe un découpage très précis du film que j'ai largement utilisé et auquel je renverrai pour le détail de certains plans, scènes ou séquences, suivant la numérotation proposée.

Pour un aperçu général sur la représentation de la Révolution française au cinéma, voir deux ouvrages parus dans le cadre du bi-centenaire : R. Icart, *La Révolution française à l'écran*, Milan, Toulouse, 1988 ; S. Dallet, *La Révolution française et le cinéma*, Lherminier, Paris, 1988.

2. – Cf. H. Mann, «Geist und Tat», in *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*, t. XI, Berlin-RDA, 1954, p. 8.

3. – Cf. R. Luxemburg, «Programm des Spartakusbundes», in : H. Weber (éd.), *Der Gründungsparteitag der KPD. Protokoll und Materialien*, Frankfurt/Main, 1969, p. 196.

4. – H. Mann, *Macht und Mensch*, München, 1919, p. 163.

5. – Cf. Kl. von See, *Die Ideen von 1789 und die Ideen von 1914*, Völkisches Denken in Deutschland zwischen französischer Revolution und erstem Weltkrieg, Frankfurt/Main, 1975.

6. – Cf. J. Petzold, *Wegbereiter des deutschen Faschismus*, Die Jungkonservativen in der Weimarer Republik, Pähl-Rugenstein, Köln, 1978, p. 52-60.

7. – Cf. Th. Mann, *Politische Schriften und Reden*, Fischer, Frankfurt / Main u. Hamburg, 1968, p. 13-14.

8. – Sur les rapports de Lubitsch et de Reinhardt, voir les ouvrages cités en note 1. Quant à Buchowetzki, émigré russe de 1917 en Allemagne, il a travaillé chez Reinhardt, fait de la mise en scène de cinéma au tout début des années vingt (*Sappho*, *Othello*) et tenté brièvement sa chance aux États-Unis en 1924, avant de retourner en Europe et notamment en France où il réalisa les versions allemandes de certains films français.

9. – Texte reproduit in : L. Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, UGE, Paris.

10. – Cf. G. Hauptmann, *Ein Festspiel in deutschen Reimen*, Fischer, Berlin, 1913, p. 22-27.

11. – Cf. la lettre à F. Hollaender du 15.8.1917, in : M. Reinhardt, *Schriften, Aufzeichnungen, Briefe, Reden*, Henschel, Berlin-RDA, 1974, p. 112.

12. – Cf. S. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1975, p. 54.

13. – Cf. Boddy E. Lüthge in : *Film-Kurier*, 11/5/1921. il s'agit de la réplique d'Hérault-Séchelles à la première scène du premier acte. Le texte exact en est : « La Révolution doit cesser, la République doit commencer ».

14. – Cf. les deux cartons initiaux cités dans le livre de R. Icart (p. 67) : « La tyrannie des rois et des nobles est dure à supporter, mais la tyrannie d'une populace folle furieuse menée par des dirigeants avides de sang est intolérable ».

« Nous, aux États-Unis, avec un gouvernement démocratique, devrions nous méfier de prendre des traîtres et des fanatiques pour des patriotes, et remplacer la loi et l'ordre par l'anarchie et le bolchévisme ».

Dans le *Film daily* du 5/1/1922, Lubitsch, qualifié de « Griffith européen » après la sortie de *Passions* (1921), titre américain de *Madame Dubarry*, se déclarera impressionné par le film : « J'ai

été intéressé non seulement par les décors, par l'impeccable direction des foules... mais aussi par les petits détails intimes... », cité par E. et J.-L. Bourget, *op. cit.*, p. 216.

15. – Danton pouvait se réclamer de l'autorité de Büchner pour certains intertitres. Par exemple, le mot historique de Vergniaud, attribué chez Büchner à Danton et dont Buchowetzki fait la dernière réplique du héros principal : ultimes paroles lancées du haut de l'échafaud à un public hors champ (le spectateur ?) que leur position de dernier carton du film érige en mot de la fin : « Robespierre a vaincu, mais la Révolution dévore ses propres enfants ».

16. – Le passage cité est extrait du livre de R. Icart, *op. cit.*, p. 85.

17. – S. Kracauer, *op. cit.*, p. 55. Cf. le commentaire analogue dans le livre récent de J. Hermant/F. Trommler, *Kultur in der Weimarer Republik*, München, 1978, p. 282, qui maintiennent, dans des termes voisins de ceux de Kracauer, la coupure entre « petite » et « grande » histoire : « E. Lubitsch... a mis en scène ses films à costumes historiques comme *Madame Dubarry* (1919), *Anne Boleyn* (1920), *La Femme du pharaon* (1921)... en partant d'épisodes privés, dans lesquels à chaque fois, la « grande » histoire est montrée comme une fonction des machinations et des conflits psychologiques d'un petit nombre d'individus... Lubitsch nous fournit le spectacle d'une Révolution, où certes les passions se déchaînent mais en se concentrant sur une femme, Madame Dubarry, et non sur des idées politiques ou économiques subversives ».

18. – Cf. la relation par I. von Wangenheim du séjour de Lubitsch à Moscou au printemps 1936, trois ans avant le tournage de *Ninotschka*, in Prinzler/Patalas, *op. cit.*, p. 50-52. Et on ne résistera pas ici à l'envie de citer ce fantasme incongru échappé en 1932 de la plume de R. Arnheim, le grand théoricien allemand du cinéma : « Lubitsch est un très bon exemple du gaspillage de l'art à notre époque. Il n'y a aucune raison de croire qu'il n'est capable de réaliser que des inepties dans le style des opérettes... On n'ose pas imaginer les films qu'il pourrait nous donner si au lieu de fumer ses cigares à Hollywood il les fumait par exemple à Moscou ».

19. – Cf. L. Eisner, *L'écran démoniaque*, cité par S. Dallet, *op. cit.*, p. 207. Pour la *Volksgemeinschaft zur Wahrung von Anstand und guter Sitte*, le danger était exactement inverse. Après une étude portant sur 36 cinémas de Cologne elle publia en 1920 un rapport où on pouvait lire : « De nombreux films incitent aux troubles sociaux. Leur action se passe au milieu d'un luxe inouï et par là ils montrent le pouvoir de l'argent. De telles représentations sont quasiment faites pour inculquer à la classe inférieure la haine des autres couches sociales », cité in : K. Lange, *Das Kino der Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart, 1920, p. 51.

20. – Cf. J. Toeplitz, *Geschichte des Films (1895-1933)*, t. I, *Rogner und Bernhard bei Zweitausendeins*, Frankfurt/Main, sans indic. de date, p. 213.

21. – Cf. J. Hermant/F. Trommler, *op. cit.*, p. 282 : « ...seules les affaires privées peuvent prétendre à une réalité véritable, ce qui signifie que tout le reste, l'Histoire, retombe dans le menaçant, le ridicule, l'irréel ou l'inepte ».

22. – Cf. E. Lubitsch, «Rückblick 1947», in Prinzler/Patalas, *op. cit.*, p. 107.

23. – Selon la distinction de l'« Essai sur la peinture », cf. *infra*, p. 25-26.

24. – H. Sanders-Brahms, in Prinzler/Patalas, *op. cit.*, p. 132.

25. – Cf. R. Barthes, *Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p. 19.

26. – Kl. Theweleit qui analyse longuement le phénomène dans ses célèbres *Männerphantasien*, cite ce passage étonnant où un «Freikorpsführer» décrit dans ses mémoires une scène fantasmée de débordements féminins : « On est tenté de penser à l'imagination (Phantasie) d'un cinéaste hollywoodien qui tournerait un film antibolchévique subtil... Les salles du château retentissaient du vacarme des grenades et des coups de crosse... L'autel de la chapelle fut détruit... Quarante infirmières fouillaient dans les armoires et lingères, elles étaient nues et se battaient pour avoir les plus beaux vêtements et elles prenaient la pose devant les glaces ».

27. – Il pouvait y avoir à l'inverse une esthétique valorisante du dépenaillé : celle, par exemple, du costume de scène de la chanteuse Delisle (bonnet phrygien, jupe en haillons, sein droit dénudé et pieds nus) travestie en symbole vivant de la « Marseillaise », telle qu'on pouvait la voir et

l'entendre pendant la première guerre mondiale en France. Cf. la photo reproduite in : Theweleit, *op. cit.*, t. 2, p. 284.

Notons également que *Danton* thématise un érotisme de la « fille du peuple en haillons mais au délicieux minois » à travers le personnage de Babette (cf. ce plan « fétichiste » du panoramique vertical qui la détaille de pied en cap avec un cache imitant la lorgnette de Hérault, son futur amant). Métamorphosée en femme du monde, elle récupérera ses hardes après l'arrestation des dantonistes, pour réintégrer le « mauvais » peuple sans-culotte dans une scène style « carmagnole ».

28. – Cf. D. Guérin, *La Lutte des classes sous la Première République, Bourgeois et « bras nus » (1793-1797)*.

29. – Toute l'iconographie de l'époque, sauf les caricatures mais y compris les gravures publiées à l'étranger par des artistes qui n'avaient visiblement jamais été des témoins oculaires, montrent un bourreau et des aides strictement revêtus de l'habit de leur fonction et procédant avec un sérieux tout professionnel à l'exécution. Ce que confirment la quasi-totalité des témoignages écrits : tout comme ils confirment la présence d'un cordon de sécurité entourant l'échafaud et que montrent également les dessins et gravures.

On se reportera à ce sujet au livre de D. Arasse, *La guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Flammarion, Paris, 1987, que je citerai dans son édition allemande : *Die Guillotine*, Rowohlt, Reinbek, 1989.

30. – Cf. cette description, hallucinante de théâtralité, qu'un dramaturge du temps donna de l'exécution de Danton. On pourrait, mot pour mot, l'appliquer à la dernière scène du film « Danton apparut le dernier sur cette scène... Le crépuscule tombait. Au pied de la terrible statue dont la masse détachait du ciel sa colossale silhouette, je vis ce tribun se redresser, tel une ombre dantesque que le soleil couchant frappait de ses rayons et qui semblait prête à sortir de sa tombe comme d'y entrer... Quel épouvantable théâtre d'ombres ». Cité par D. Arasse, *op. cit.*, p. 115.

31. – Cf. S. Kracauer, *op. cit.*, p. 122-124 et *Preußen im Film*, Rowohlt, Reinbek, 1981.

32. – Cf. l'excellent ouvrage de J. Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Skira, Genève, 1964, p. 9.

33. – Les Goncourt sont également les auteurs d'une *Histoire de la société française pendant la Révolution* parue en 1918. Il est peu probable que Lubitsch ou son scénariste H. Kräly en aient eu connaissance.

34. – Dont l'une « des meilleures définitions possibles » aurait, selon B. Eisenschitz, été donnée par le psychanalyste H. Sachs dans un article sur *Three women* : « La représentation est simple et rapide. Il n'est pas question de créer une tension mais seulement d'exprimer l'inexprimable par un "déplacement" opéré sur un incident mineur ». Cf. B. Eisenschitz, « Lubitsch », in *Anthologie du cinéma*, t. 3, avant-scène, Paris, 1968, p. 127.

35. – Cf. E. et J. de Goncourt, *La Du Barry*, Éd. France-Empire, Paris, 1988, p. 141-142.

36. – Le *Fridericus rex-Film* du futur réalisateur national-socialiste G. Ucicky, *Das Flötenkonzert von Sans-Souci* (1931) fera exactement l'inverse l'atmosphère rococo sera en permanence imprégnée des affaires de l'État et de l'armée.

37. – Cf. H. Sanders-Brahms, *art. cit.*, in Prinzler/Patalas, *op. cit.*, p. 135.

38. – Cf. S. Kracauer, *op. cit.*, p. 57.

39. – J. Starobinski, *op. cit.*, p. 9.

40. – *Ibid.*, p. 14-15. Si l'on cherche une analogie historique, on peut remarquer que le peuple allemand de 1919 était privé de la pompe du militarisme impérial et confronté quotidiennement à son exclusion du luxe affiché des profiteurs de guerre et autres « piliers de la société », ceux qui pullulent par exemple dans les tableaux et dessins de G. Grosz ou d'O. Dix.

41. – Cf. cette précision sémantique de R. Barthes « (Plaisir/jouissance... De toute manière, il y aura une marge d'indécision, la distinction ne sera pas source de classements sûrs..., le sens sera précaire, révoquant, réversible...) », in *Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 10.

Je maintiendrai ici cette «marge d'indécision» avec un penchant à tirer *Madame Dubarry* vers un

plaisir à dominante rococo et à réserver le caractère plus «unheimlich» de la jouissance à *Danton*. Là-dessus plane bien sûr la conception sadienne, elle qui réclamait et qui excédait le cadre historique de la Révolution.

42. – Ce topos de mise en scène mis au point par Reinhardt dans ses spectacles de masse (*Œdipe-roi*, *Orestie*, *Miracle* etc.) était devenu très répandu dans le théâtre et le cinéma des années vingt.

43. – On sait que dans cette scène Lubitsch reprend une certaine réalité historique, des cas semblables s'étant produits à plusieurs reprises.

Cf. le livre déjà cité de D. Arasse, très sensible à la machine théâtrale qu'était la guillotine et qui décrit comment l'accélération du rythme des décapitations faisait perdre à l'échafaud la «fonction cathartique» qu'il était censé avoir à ses débuts (p. 141).

Sur les rapports entre la fonction symbolique de l'écran (cf. l'allemand «Bild-schirm» pour le « petit » écran) et le mythe grec, voir : S. Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt / Main, 1964, p. 389-400.

44. – Cf. S. Dallet, *op. cit.*, p. 56.

45. – Cf. H. Sanders-Brahms, *op. cit.*, p. 135 et H.C. Weinberg, cité in I. Brennicke / J. Hembus, *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910-1930*, Goldmann, München, 1983, p. 48.

46. – Cf. les cinq tomes très richement illustrés de l'ouvrage de M. Vovelle, *La Révolution française. Images et récits*, Paris, 1982.

47. – Cf. H. Brüggemann, «*Aber schickt keinen Poeten nach London*», *Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert*, Rowohlt, Reinbek, 1985, et en particulier le chapitre IV, « Océan humain et foire éternelle ».

48. – Cf. R. Barthes, *La chambre claire*, Éd. de l'Étoile, Paris, 1980, p. 71 : « Dans cet espace très habituellement unaire, parfois... un "détail" m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée à mes yeux d'une valeur supérieure. Ce "détail" est le *punctum* (ce qui me point) ».

49. – Cf. les citations et la critique de ce type d'imagerie délirante in : G. Rudé, *La Foule dans la Révolution française*, Maspéro, Paris, 1982.

50. – Certains critiques de l'époque ont été paradoxalement frappés par la discipline et l'ordre des masses cinématographiques des films de Lubitsch et de Buchowetzki. Ainsi H. Siemen, écrivant dans la *Weltbühne* du 25.6.1921 à propos de *Danton* « Les figurants étaient tous dans l'armée royale prussienne, ou du moins ils furent longtemps des sociaux-démocrates organisés ». Ou encore K. Pinthus décrivant les masses lubitschiennes d'*Anne Boleyn* : « J'ai le sentiment, chez Reinhardt comme chez Lubitsch, que nous récupérons au théâtre comme au cinéma les avantages de l'ancien temps du militarisme. Les scènes de masses ne peuvent être jouées avec cette discipline que chez un peuple qui a l'habitude des manœuvres... », in *Das Tagebuch*, 31/12/1920.

51. – Cf. l'abondante iconographie contenue in *Illustrierte Geschichte der deutschen Revolution*, Verlag Neue Kritik, Frankfurt /Main, 1968, ou *Theater in der Weimarer Republik*, Berlin, 1977. L'on sait que la «bonne» révolution et son image divisaient non seulement la bourgeoisie et le prolétariat mais aussi le SPD et l'extrême-gauche. Rappelons la campagne de presse de mars 1919 sur les soit-disant atrocités spartakistes qui conduisirent Noske (SPD) à décréter la loi martiale en vilipendant « la cruauté et la bestialité des spartakistes qui nous combattent ». Elles seront démenties plus tard (cf. *Illustrierte Geschichte...*, p. 364).

52. – Cf. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 127.

---

## RÉSUMÉS

Lorsque E. Lubitsch tourne sa *Madame Dubarry* (1919) et D. Buchowetzki son *Danton* (1921), ce n'est bien sûr plus la Révolution française qui est d'actualité. Fiction de remplacement qui est aussi une fiction-écran elle induit des représentations où se trame un discours qui la concerne peu. D'autant plus, que particulièrement chez Lubitsch, elle sacrifie au genre convenu du «Kostüm- und Ausstattungsfilm», qui a sa manière de travestir l'histoire pour la coincer entre la pompe et l'anecdote afin, dit-on, de mieux appâter le « bon peuple ». Lequel, semble-t-il, n'aimerait pas s'affairer là où la véritable histoire, la sienne, s'obstine à le requérir. Quitte à le détourner, autant lui montrer son double historique perverti, le « mauvais peuple », pour le remettre en place.

Wenn E. Lubitsch seine *Madame Dubarry* (1919) und D. Buchowetzki seinen *Danton* (1921) drehen, ist die französische Revolution passé. Sie ist nur noch eine Ersatzfiktion, die gleichzeitig als Deckfiktion fungiert und als solche erzeugt sie Bilder, denen «ungleichzeitige» Sinngehalte im Sinne E. Blochs innewohnen. Und wenn diese Fiktionen auch noch der klischeereichen Gattung des «Kostüm- und Ausstattungsfilms» verpflichtet sind, wird Geschichte, so wird behauptet, vor lauter Prunk und Anekdoten zur bauernfängerischen Farce, die das «gute» (und gutgläubige) Volk ablenken soll. Denn besagtes Volk, so scheint es, mag sich nicht mit Dingen beschäftigen, die hartnäckig auf die Mängel der eigenen Geschichte hinweisen. Und wenn die beiden Filme schon ein Ablenkungsmanöver im Schilde führen, so sollten sie ihm eine Darstellung seines «bösen» historischen Doppelgängers nicht vorenthalten. Damit es weiß, wo sein jetziger Platz ist.

## AUTEUR

**ANDRÉ COMBES**

Université de Lille III