

Amitié

SAMSON RAPHAELSON

Amitié

LA DERNIÈRE RETOUCHE
D'ERNST LUBITSCH

Traduit de l'anglais et suivi de
Quand j'étais morte
par HÉLÈNE FRAPPAT

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2010

TITRE ORIGINAL

Freundschaft

Amitié a paru pour la première fois dans le numéro du 11 mai 1981 du *New Yorker*.

© D. R.

© Editions Allia, Paris, 2006 pour la traduction française.

J'AI travaillé avec Ernst Lubitsch sur neuf de ses films parlants de 1930 à 1947, et cependant je n'ai jamais eu vraiment l'impression de le connaître, ni qu'il me connût. Nous étions bien trop pris l'un et l'autre par nos carrières respectives qui nous séparaient. J'étais un auteur de théâtre. L'écriture d'une pièce prenait un an ou deux, pendant lesquels il fallait se débrouiller pour nourrir, habiller et mettre sa famille à l'abri, puis, si la pièce avait par hasard la chance d'être montée, et même de survivre aux représentations et de devenir un succès qui garnissait votre compte en banque, alors une surprise pouvait vous tomber dessus – par exemple, le krach de 1929. C'est ainsi qu'un auteur de théâtre pur et virginal comme moi pouvait se retrouver en bonne compagnie – parmi d'autres auteurs purs et virginaux – s'il acceptait des contrats occasionnels à Hollywood, où on le payait durant toute la période où il écrivait, semaine après semaine. Lubitsch, au contraire de moi, était le cinéma incarné. Au début de sa carrière il avait dirigé des films muets – d'abord à Berlin, puis à Hollywood –, et il avait conquis l'imagination

de l'Europe et de l'Amérique ; ainsi était née la "Lubitsch touch" (*Madame Dubarry*, *Sumurun*, *The Marriage Circle* (*Qu'en pensez-vous ?*) puis *Comédiennes*, *So This Is Paris* (*Les surprises de la T. S. F.*)). Par la suite, à Hollywood, avec l'avènement du cinéma parlant, la "Lubitsch Touch" prit de l'ampleur, et bientôt il fut seul à régner sur sa création, à savoir un genre très particulier de comédie sophistiquée et irrésistiblement ardente, genre inédit avant lui et qui devait le rester après lui (*The Love Parade* (*Parade d'amour*), *Trouble in Paradise* (*Haute pègre*), *The Merry Widow* (*La Veuve joyeuse*), *Angel* (*Ange*), *Ninotchka*, *The Shop Around the Corner* (*Rendez-vous*), *Heaven Can Wait* (*Le Ciel peut attendre*)). À sa mort, en 1947, je pleurai sa perte. Je restai éloigné de la Californie au cours des trois décennies suivantes, écrivant, voyageant, "vivant" – cheminant avec la même ardeur sur la voie du futur. Mais ces derniers temps le futur est devenu de plus en plus prévisible, et le passé – il suffit que je me retourne – est devenu vivant, plein d'énigmes, d'indices et de défis : voilà que Lubitsch remonte à la surface. Il était destiné à refaire son apparition dans mon existence, sans même que l'actuelle culture cinéophile ne me le remette en mémoire, parce que j'avais

commencé à ressentir qu'il comptait beaucoup plus pour moi, et peut-être moi pour lui, que je n'avais jamais pris le temps de le reconnaître. Regardant en arrière, je suis aujourd'hui à même de discerner une piste, pas si obscure, faite des signes que nous avons échangés au cours des milliers d'heures que nous avons passées ensemble à travailler – signes prouvant combien nous comptions l'un pour l'autre en tant qu'êtres humains.

LUBITSCH ne correspondait pas à l'idée qu'un écrivain se fait des écrivains, et il ne perdait pas son temps à tenter de l'être. Je ne crois pas qu'il ait jamais essayé d'écrire une histoire, un film, ou même une scène entièrement seul. Il n'avait aucune vanité et ne nourrissait aucune illusion à propos de lui-même. Il était assez habile pour acquérir les faveurs des écrivains, et il accueillait à bras ouverts les meilleurs écrivains disponibles, les poussait à se surpasser, tout en intervenant à chaque étape du travail d'une manière que j'aurais du mal à mesurer ou définir. Il y a néanmoins une chose que je puis assurer : il appréciait la valeur d'une scène, d'une image ou d'une interprétation comme seul un génie

peut le faire. Un tel don est bien plus rare que le simple talent, épidémie répandue chez les médiocres.

Je tente de me remémorer à quoi ressemblèrent les milliers d'heures que nous passâmes ensemble. Je ne connaissais rien au cinéma ; il était le plus grand artisan cinématographique de son époque. Nous avions l'habitude de toujours travailler dans la même pièce. Cela pouvait être son bureau ou le mien dans l'immeuble d'un studio, une pièce chez lui ou chez moi ou une chambre d'hôtel à New York ou Palm Springs. Nous travaillions six heures par jours, cinq jours sur sept. Il n'y avait aucun conflit d'egos entre nous, ni aucune rancœur quand nous étions en désaccord, parfois violemment, à propos d'une scène ou d'une réplique. Peu importe l'intensité de nos hurlements, toujours dictés par les nécessités de notre tâche. C'est en parlant que nous écrivions. De toute manière j'ai toujours écrit en parlant ; je n'étais pas à mon aise seul devant une machine à écrire. Par chance, Lubitsch aussi était un parleur, et bien entendu une secrétaire était toujours présente à nos séances. Il écrivit certains de mes meilleurs dialogues, et je fournis certains traits d'esprit typiquement lubitschiens. Je n'ai pas compté

les points, et je ne suis jamais rentré du travail en ruminant dans ma tête les détails. J'avais achevé ma journée de travail, et gagné mon précieux salaire. Peu m'importait mon nom au générique. À peine avais-je quitté Lubitsch et ses films que je me ruais vers ma "vraie" vie – la prochaine pièce, qui serait mienne et seulement mienne. J'étais légèrement curieux de voir le film achevé ; cependant, tout au long de ces dix-sept années je suis allé sur un tournage cinq ou six fois au maximum, et généralement parce que Lubitsch voulait modifier un dialogue. Et je n'y ai pas traîné longtemps ; il était peu instructif de regarder les prises innombrables que nécessite le tournage d'une scène de trois minutes.

Après les premiers films que nous avons écrits ensemble, Lubitsch me voulut presque toujours comme scénariste, et j'acceptai avec joie à chaque fois que cela était possible. Nous formions un drôle de couple. Il était petit, rond, avec des yeux noirs brillants et des cheveux noirs luisants. J'étais grand, mince, myope, avec des yeux bleus derrière des lunettes et les cheveux bruns. Lui était une créature berlinoise – passé directement du *Gymnasium* au théâtre de Max Reinhardt, il s'était formé en faisant le pitre

dans Shakespeare et Molière, était devenu une star comique dans des films muets à vingt et un ans, et un cinéaste mondialement connu presque dix ans avant l'avènement du parlant. Moi j'étais un produit de la ville de Chicago, issu des classes moyennes, du West Side ; j'avais toujours couvé de nobles ambitions littéraires, mais j'avais gâché ma jeunesse en perdant quatre ans dans des bouffonneries journalistiques sur le campus de l'Université de l'Illinois, imprégné de l'ambiance culturelle du *Saturday Evening Post*. Très vite je me suis retrouvé à graviter à New York et à Greenwich Village, où ma culture atteignit le niveau de *The Nation*, *The New Republic*, et *The Smart Set* de Mencken et Nathan, et j'oscillai entre des boulots bizarres consistant à faire des reportages ou à concoc-ter des publicités, et l'écriture de nouvelles tellement intègres qu'elles en étaient invendables. Je méprisais le cinéma ; dans mon esprit, il se réduisait à Douglas Fairbanks escaladant des parapets ou à Rudolph Valentino avec son air bête. Je vis deux ou trois films de Chaplin, les trouvai marrants, sans plus. Je n'avais vu aucun des films muets de Lubitsch et connaissais à peine son nom. J'étais fou de théâtre mais je n'aurais jamais

osé ambitionner en écrire. Je m'étais élevé de O. Henry à Maupassant, mais Shaw, Molnar, George Kaufman, Eugene O'Neill, et Sidney Howard me semblaient hors de ma portée. La simple idée de concevoir trois actes qui se suivent – d'écrire plus de quinze pages – me paralysait. J'ignorais que le théâtre fût mon métier jusqu'à ce que brusquement, en 1924, à l'âge de vingt-huit ans, j'écrive *The Jazz Singer* (*Le chanteur de jazz*), une pièce de théâtre – sincère, à l'eau de rose, et dramatique, qui me catapulta dans une existence où je ne rencontrerais plus jamais un succès aussi effrontément saisissant.

Deux pièces plus tard, lors de mon premier séjour à Hollywood, je rencontrai Lubitsch. Agé d'à peine quatre ans de plus que moi mais dans la fleur de l'âge, il avait plus que jamais prouvé sa grandeur dans le tout récent cinéma parlant. Cette rencontre se produisit à la fin de 1930 aux studios de la Paramount où, marié et père de deux jeunes enfants, je me remettais du crash de 1929. J'étais plus qu'heureux de le rencontrer parce qu'un peu plus tôt cette année-là j'avais vu par hasard *The Love Parade*, dirigé et produit par Lubitsch, le premier film à m'avoir entièrement captivé au point que je m'étais retrouvé

dans la rue le cœur en fête. Voilà ce que j'avais à lui raconter lors de notre rencontre – l'effet qu'avait eu sur moi *The Love Parade*. Et lui désirait apparemment, pour le scénario de *The Man I Killed* (*L'homme que j'ai tué*), sa première incursion dans le drame larmoyant, un auteur capable d'écrire une pièce comme *The Jazz Singer*, en y croyant vraiment. À l'époque, ni lui ni moi ne soupçonnions que je fusse capable d'écrire son genre de comédie.

Notre travail partait toujours d'une pièce de théâtre, toujours européenne et généralement inconnue en Amérique. Lubitsch me racontait l'histoire dans ses grandes lignes. Je ne lisais jamais la pièce, parce qu'il ne voulait pas que je sois influencé par le texte d'un autre. Il choisissait une pièce pour les possibilités qu'elle offrait, un matériau de départ qui nous laissait libres de nous déchaîner en inventant ce qui était connu comme son style, un style que j'aimais et que je n'ai jamais cessé d'aimer – pour lui, pas pour moi. Je compris dès le début qu'il adorait un certain genre d'absurde. Je lançais des idées farfelues – “Il est l'exemple atroce de ce que je veux dire” – tandis que nous nous débattions dans une scène. Il encouragea de tels non-sens dès notre premier travail commun, le mélancolique *The Man I*

Killed et lorsque nous entreprîmes le film suivant, *The Smiling Lieutenant* (*Le lieutenant souriant*), une farce, il commença vraiment à s'en servir, à mon grand étonnement. Je devais découvrir rapidement que ces conversations au cours desquelles nous griffonnions quelques idées étaient une affaire sérieuse. Par exemple, la scène d'amour au début de *Trouble in Paradise*, dans un hôtel à Venise : Herbert Marshall est un escroc professionnel qui se fait passer pour un baron, et Miriam Hopkins une voleuse qui se fait passer pour une comtesse. Lors de leur premier rendez-vous dans la suite de Marshall, leur amour naît lorsque chacun démasque l'autre. On découvre qu'elle lui a dérobé son portefeuille et sa montre, et qu'il lui a soustrait sa broche en pierres précieuses et, on ne sait comment, ôté sa jarretière par-dessous sa robe de soirée. C'était une idée invraisemblable et qui ne cadrerait pas avec l'image de Marshall en roi des voleurs, mais Lubitsch s'y accrocha et nous brodâmes dessus jusqu'au délire. Il adora la réplique sauvage que j'écrivis pour Miriam, lorsqu'elle tend à Marshall sa montre en lui faisant remarquer : “Elle avait cinq minutes de retard, mais je l'ai remise à l'heure pour vous”.