



## Rendez-vous

*The shop around the corner*  
de Ernst Lubitsch

### Fiche technique

USA - 1940 - 1h37

N. & B.

Réalisateur :

**Ernst Lubitsch**

Scénario :

**Samson Raphaelson,**  
d'après la pièce de Miklos  
Laszlo *Illatszertar* (ou  
*Parfumerie*)

Musique :

**Werner R. Heymann**

Interprètes :

**Margaret Sullavan**

(Klara Novak)

**James Stewart**

(Alfred Kralik)

**Frank Morgan**

(Hugo Matuschek)

**Joseph Schildkraut**

(Ferencz Vadas)

**Sara Haden**

(Flora)

**Felix Bressart**

(Pirovitch)



### Résumé

Dans une modeste maroquinerie hongroise, le chef vendeur Kralik correspond anonymement avec la petite vendeuse Klara. Il découvre l'identité de sa «chère inconnue». Ils s'aimeront...

### Critique

Dès l'exposition, les coffrets à cigarettes jouant «Otchi Tchornya» sont emblématiques des rapports conflictuels, tant socio-économiques que sentimentaux, qui seront mis en branle par l'intrigue. Le bruit qu'émet cette boîte sème la discorde entre le patron et son vendeur principal, ainsi que parmi les employés. Soldés à vil prix, ces articles de haute nouveauté narguent l'opiniâtreté despotique du propriétaire, M. Matuschek. Joué par l'orchestre dans le café du rendez-vous manqué, le même air rappelle à Klara et à Kralik le début de leur désaccord présent. Enfin, la cacophonie que l'ignoble Vadas déclenche dans sa chute fait écho à sa disgrâce.

Filmés en gros plan, ces accessoires de psy-

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

chodrame acquièrent, avec d'autres objets, une fonction métonymique, familière aux spectateurs de Lubitsch. Grâce au volume d'**Anna Karénine** et à l'œillet rouge, Klara est identifiée comme la mystérieuse correspondante de son collègue détesté, Kralik. Vu à nouveau de l'intérieur de son casier personnel, le livre représente la vie cachée de Klara, ses aspirations socio-culturelles, le romantisme de l'autodidacte.

Plus encore qu'aux objets et à leur étonnante vitalité, les gros plans s'attachent aux visages des acteurs et aux émotions qu'ils traduisent. Ainsi voit-on alterner chagrin et joie chez les employés, suivant qu'ils doivent refaire la vitrine après la fermeture, ou qu'ils sont dispensés de cette corvée. Photographié de face, de l'intérieur de la boîte postale vide, le visage de Klara exprime silencieusement toute la déception qu'elle ressent.

Pourtant, Raphaelson n'hésite pas à affirmer que l'œuvre est exempte de «tours de magie cinématographique». Il ne s'agit en effet, dans les exemples précités, que de s'approcher des personnages, en saisissant leurs réactions telles qu'elles s'inscrivent dans leur corps. Un gag en trois mouvements montre le timide Pirovitch fuir devant les seules paroles de Matuschek. «Très franchement, lui demande son patron, qu'en pensez-vous ?» Et Pirovitch de disparaître dans l'arrière-boutique. La deuxième fois qu'il entend la même question, il remonte précipitamment l'escalier en colimaçon. A la fin, ce sont uniquement ses jambes qui donnent la réplique, interrompant leur descente pour remonter à toute allure. Jambes et porte-chaussettes constituent d'ailleurs la dernière image ou presque que nous ayons du héros, Kralik. Ses mollets musclés, ses jambes non arquées qu'il dénude en un geste loufoque, sont pour Klara l'indication - sexuée - de la «santé» du partenaire.

L'aspect physique des expériences vécues par les interprètes ne se limite pas à la fragilité corporelle de Margaret Sullavan, quelque admirablement conformes à son rôle que soient sa voix rauque, sa frêle silhouette et l'expression toujours blessée de

son regard. L'attitude du corps reflète la totalité de l'être, et les rapports entre le physique et le moral atteignent ici une densité rare, brillamment rendue par la cohésion du scénario, du jeu et de la direction des acteurs.

Trois chutes marquent le déroulement de l'histoire. La première, celle du chef, entraîne les deux autres. L'homme fort, Matuschek, s'effondre devant l'infidélité de sa femme, qui le trompe avec un de ses employés. Alité, Matuschek nomme Kralik à sa place. Frappée de stupeur par la promotion de son ennemi, la fragile Klara s'évanouit. Une fois à la tête de l'entreprise, Kralik vire le vilain Vadas, qui fait une culbute disgracieuse. Terrassé, le patron traverse une crise de conscience ; la vendeuse doit réduire son hostilité envers l'homme qui vient à son secours et qui est en réalité, sans qu'elle le sache encore, son admirateur. Chez tous les personnages, la vulnérabilité physique est une extension de la complexité psychique. Selon le mot de Klara, «mon problème est - comment dire ? - psychologique».

Tout ambitieux qu'il est, le jeune Pepi montre la santé de son jugement moral. Cet employé dynamique et sûr de lui, dont les gestes visent l'avancement professionnel et social, agit envers le «traître» avec la même rapidité qu'il emploie à promouvoir son propre statut. Il laisse tomber les vêtements de Vadas par terre, l'obligeant à les ramasser devant toute l'assemblée, de même qu'il envoie sur les roses l'inconstante Mme Matuschek.

En somme, Lubitsch a dépeint un monde de petits bourgeois, parfois contraints, comme Kralik et Klara, à reconnaître les limites de leur horizon, et caractérisés par un équilibre entre les qualités et les défauts. Pirovitch a le courage, en définitive, de protester auprès du patron contre le renvoi arbitraire de Kralik. Matuschek est un despote éclairé. Comme le dit Kralik, «il suffit quelquefois de gratter pour trouver la vérité intérieure». Sans doute la vérité ainsi mise à nu est-elle parfois aussi superficielle que les costumes criards de Vadas. Dans l'ensemble, pourtant, malgré leur intimité,

les collègues sont capables de se surprendre, eux-mêmes et mutuellement. Cette capacité d'étonnement, cette disponibilité à la beauté que recèlent les humbles choses, forment le noyau du film. Les quiproquos jalonnant l'intrigue révèlent les trésors du fond moral et dessillent les yeux des personnages, tout en constituant la véritable source de l'humour. Klara exprime ce principe lorsqu'elle avoue, agréablement surprise, à Kralik : «Vous avez de très belles pensées, mais vous les cachez à merveille.» C'est justement la révélation de ces «très belles» choses qui nous touche profondément. Dotés à la perfection du physique de l'emploi, les interprètes sont en outre possédés par l'esprit pur de la comédie, au point que notre conscience de leur jeu, comme l'observe Raphaelson, s'efface entièrement.

Eithne et Jean-Loup Bourget  
*Lubitsch ou la satire romanesque*  
Ed. Stock Cinéma

(...) Lubitsch, dans **Shop**, parle de gens simples dans leur vie quotidienne, mais à aucun moment ne verse dans la tranche de vie «naturaliste». Le cinéaste s'est mis tout entier dans chacun des personnages qu'il filme et, du coup, il devient plausible que les modestes employés d'une boutique de Budapest citent Shakespeare, Victor Hugo ou Tolstoï, ce qui dans un film de Capra, par exemple, serait totalement incongru. Ces références culturelles dont Lubitsch et son complice le scénariste Samson Raphaelson parsèment le dialogue deviennent même indispensables à la progression des personnages. Kralik avoue que le poème qu'il a lu pour rendre hommage à son patron Matuschek (Frank Morgan) est de lui, enfin... moitié-moitié. «Que voulez-vous dire», demande Matuschek. «Moitié Shakespeare, moitié moi... J'ai changé le dernier mot pour le faire rimer avec Matuschek.» Et si Kralik finit par répondre à la petite annonce de cœur solitaire qui va changer sa vie, c'est parce qu'il n'a pas de quoi s'acheter une encyclopédie et qu'il trouve plus économique d'échanger une

«correspondance culturelle» avec la «chère amie» de la boîte postale 237, ainsi qu'il l'explique à son confident, le vieux Pirovitch (Felix Bressart).

(...) A la fin du film, ce jeu prend un tour fort émouvant. Kralik essaie de déguster Klara de son correspondant anonyme qui, pourtant, n'est autre que lui-même, mais il ne sait pas comment le lui faire comprendre. Soudain, il interrompt la lecture d'une de ses lettres et, à la stupéfaction de la jeune femme, il la poursuit de tête. Aurait-il décidé de tout lui révéler ? Mais il se contente de lui assurer d'un ton méprisant que la phrase a été piquée à Victor Hugo ; il pense ainsi se revaloriser culturellement auprès de la jeune femme, mais la manœuvre, au contraire, n'a pour effet que de le dévaloriser affectivement via la missive ; Klara éclate en sanglots en se plaignant que l'auteur de la lettre ne faisait que recopier des livres et «n'en pensait sans doute pas le moindre mot», alors que c'est bien entendu l'inverse. Dans **Shop**, les vitrines, réelles ou symboliques, jouent un rôle capital : en l'occurrence, sous ses apparences populistes, le film s'avère être une sorte d'apologue esthétique du culturel comme vitrine du naturel, propos exceptionnel dans la production hollywoodienne de l'époque. Ce message à la fois culturel et humaniste peut être lu comme un avertissement au public de 1939, au moment où le fascisme menace de décérébrer le monde occidental, mais Lubitsch lui donne les contours d'un frivole marivaudage. L'air de rien, il en imprègne la forme entière du film : c'est dans le spectacle que le culturel et le naturel se marient, et le petit univers de Matuschek & Cie évoque moins un microcosme social qu'un microcosme théâtral. Avec un doigté aérien et cependant extraordinairement efficace, Lubitsch transforme métaphoriquement la boutique en théâtre : la scène (la vitrine), les coulisses (l'intérieur du magasin), les loges (le bureau de Matuschek et le vestiaire des employés), les cintres (cette arrière-boutique où s'enfuit Pirovitch à chaque fois que le patron demande à ses employés leur «opinion sincère et honnête», un des plus

beaux gags récurrents de l'histoire du cinéma) et, enfin, la salle : c'est-à-dire le monde extérieur ou, si l'on veut, nous tous.

La composition minutieuse de cet espace guide les mouvements des personnages et de la caméra (**Shop** est l'un des films les mieux cadrés de Lubitsch) et donne à cette divine démonstration de commedia dell'arte hollywoodienne son rythme, son unité, sa complexité derrière l'apparente simplicité de structure (tout ce qui manquera au catastrophique remake de Robert Z. Leonard, pourtant très fidèle à la lettre - **In the good old summertime**, 1949, avec Judy Garland et Van Johnson). Même les entractes sont prévus et ne font que renforcer la métaphore : les trois principales séquences «hors boutique» sont motivées par l'absentéisme potentiel d'un personnage, à savoir la menace d'interruption de la représentation (licenciement de Kralik, alitement de Klara, suicide de Matuschek).

D'autre part, si la hiérarchie bienveillante de l'échelle sociale au sein de la boutique ne tombe jamais dans la démagogie et nous captive encore, c'est parce que les rôles sociaux de chacun sont assimilés à des emplois de théâtre, et que la cohésion indispensable d'une «troupe» est une notion plus accessible, à vrai dire plus excitante (surtout à un public actuel) que le portrait souriant d'une inertie sociale, même dynamisée par d'excellents dialogues. Si l'équipe reste soudée malgré les rapports de pouvoir qui s'instaurent, ce n'est pas pour entériner une quelconque oppression sociale, mais simplement parce qu'*il faut que le spectacle continue*. Ils sont tous là, dans leur emploi : la débutante qui cherche un job, passe une audition satisfaisante, se dispute avec le jeune premier et termine vedette à son bras (Klara) ; le vieillard qui n'est là que pour apprendre son texte et le réciter (Pirovitch) ; le cabotin sans talent qui va se faire exclure de la troupe (Vadas - Joseph Schildkraut, l'employé qui trahit son patron) ; et tous les seconds couteaux, de la soubrette au petit figurant qui «en veut» : il s'agit du jeune Pepi, sublimement campé par William Tracy qui, lorsqu'un médecin le traite de coursier, lui rétorque : «Est-ce que

je vous ai appelé trafiquant de drogues ?» Comme tous les autres, il a lui aussi une importance vitale dans la représentation. Quant au patron Matuschek, génial Frank Morgan, il s'apparente à l'archétype du parfait directeur de troupe : coléreux, obstiné, pétri de mauvaise foi et de grands sentiments, atrocement solitaire en fin de compte ; la séquence bouleversante où il propose à tous ses employés, l'un après l'autre, une invitation au réveillon rejoint la célèbre séquence finale de **Quarante-deuxième rue (Forty-second street)**, Lloyd Bacon, 1932) où le créateur délaissé de tous ne se voit pas attribuer le succès de «son» spectacle.

La construction narrative du film se calque tout à fait sur la préparation d'un show : casting (on embauche Klara, on renvoie Vadas, on change Pepi de rôle et on confie la mise en scène à Kralik, devenu gérant), installation du décor (la vitrine qu'on n'en finit pas d'aménager) répétitions et première triomphale la veille de Noël, le directeur tentant en vain de se mêler au public pour tester les réactions. (...) Du coup, le qui-proquo épistolaire, loin d'être évincé par la peinture de caractères «unanimiste», acquiert une force peu commune, car c'est sa résolution qui va conditionner la poursuite, et l'issue de la pièce. Klara n'avoue-t-elle pas elle-même, de manière touchante, qu'elle s'est prise à tort pour une grande actrice de la «Comédie Française», alors qu'elle n'était qu'une petite employée de Matuschek et Cie ?

Lubitsch, lui, a pris un malin plaisir à tricher avec son public : en prétendant lui livrer son film le plus intimiste et le plus simple, il lui a offert son chef-d'œuvre le plus diaboliquement construit, le plus intelligent, le plus finement ciselé. Ayant conçu une tragi-comédie digne de Shakespeare, sans prévenir, il en a changé le dernier vers, pour le faire rimer avec Matuschek.

Yann Tobin

*Positif* n°305/306 - Juillet/Août 1986

## Le réalisateur

Un habile homme qui, même dans la vulgarité, ne manquait pas de verve et de savoir-faire. Il s'essaya dans beaucoup de genres et y réussit souvent. En Allemagne (1919-1923), après avoir débuté dans le comique, il reprend la formule de la grande mise en scène à l'italienne et l'améliore, avec **Carmen**, **Madame du Barry**, **Anne Boleyn**, **La femme du pharaon**, **Sumurun**. En 1923-1928, à Hollywood, avec **L'Éventail de Lady Windermere**, **Trois Femmes**, **Comédiennes**, **Paradis défendu** etc., «il entreprend de révéler aux Américains la comédie européenne dans tout ce qu'elle a de charmant, de décadent, de frivole...», écrivait alors un critique français. Avec le parlant, il passe à la comédie musicale avec **Parade d'amour**, **Monte-Carlo**, **Le Lieutenant souriant** et, bien entendu, une **Veuve joyeuse**. Il n'abandonne pas pour autant le boulevard, ou plus exactement les vaudevilles d'Europe centrale, et devient ainsi un des initiateurs de la comédie légère américaine avec de pétillants succès comme **Haute pègre** ou **Sérénade à trois**. Il l'adaptait ensuite à la propagande politique avec **Ninotchka** et la situera avec brio en Europe occupée dans **Jeux dangereux (To be or not to be)**. Pour ces films, il s'entourera toujours de collaborateurs venus des pays germaniques, parmi lesquels, vers la fin de sa vie, Billy Wilder et Otto Preminger, ses futurs successeurs. Pierre Henry l'a justement caractérisé en 1926 comme «un homme brillant, mais qui n'a jamais rejeté l'expression du théâtre que nous avons tous connu jadis».

Fils d'un confectionneur berlinois, initié au théâtre par le comédien Victor Amold, qui l'introduisit chez Reinhardt où il tint divers rôles, il apparut aussi comme comique dans divers films.

Georges Sadoul

*Dictionnaire des cinéastes*

## Filmographie

En Allemagne	
<b>Blindekuh</b>	1914
<b>Fraulein Seifenschaum</b>	
<b>Auf Eisgeführt</b>	1915
<b>Zucker und Zimt</b>	
<b>Wo Ist Mein Schatz ?</b>	1916
<b>Das Schonste Geschenk</b>	
<b>Der Kraftmeier</b>	
<b>Der Schwarze Moritz</b>	
<b>Schuhpalast Pinkus</b>	
<b>Der Gemischte Frauenchor</b>	
<b>Leutnant auf Befehl</b>	
<b>Der G.M.B.H. Tenor</b>	
<b>Seine Neue Nase</b>	1917
<b>Der Blusenkonig</b>	
<b>Ein Fideles Gefangnis</b>	
<b>Ossis Tagebuch</b>	
<b>Wenn Vier Dasselbe Tun</b>	
<b>Prinz Sami</b>	
<b>Der Rodelkavalier</b>	1918
<b>Der Fall Rosentopf</b>	
<b>Die Augen der Mumie Ma</b>	
Les yeux de la momie	
<b>Das Madel vom Ballett</b>	
<b>Carmen</b>	
<b>Meine Frau, die Filmschauspielerin</b>	
<b>Meyer aus Berlin</b>	
<b>Das Schwabemadle</b>	1919
<b>Die Austernprinzessin</b>	
La princesse aux huîtres	
<b>Rausch</b>	
<b>Madame Du Barry</b>	
La Du Barry	
<b>Die Puppe</b>	
<b>Ich Machte Kein Mann Sein</b>	
<b>Kohlhiesels Tochter</b>	1920
<b>Romeo und Julia im Schnee</b>	
<b>Sumurun</b>	
<b>Anna Boleyn</b>	
Anne Boleyn	
<b>Die Bergkatze</b>	1921
<b>Das Weih des Pharao</b>	
La femme du pharaon	
<b>Die Flamme</b>	
<b>Montmartre</b>	1922
Aux Etats-Unis	
<b>Rosita</b>	1923
Rosita chanteuse des rues	
<b>The marriage circle</b>	1924
Comédiennes	
<b>Three women</b>	
Trois femmes	

## Forbidden paradise

Paradis défendu	
<b>Kiss me again</b>	1925
Embrassez-moi	
<b>Lady Windermere's fan</b>	
L'éventail de Lady Windermere	
<b>So this is Paris ?</b>	1926
Les surprises de la TSF	
<b>The student prince</b>	1927
Le prince étudiant	
<b>The patriot</b>	1928
Le patriote	
<b>Eternal love</b>	1929
L'abime	
<b>The love parade</b>	
Parade d'amour	
<b>Paramount on parade</b>	1930
<b>Monte Carlo</b>	
<b>The smiling lieutenant</b>	1931
Le lieutenant souriant	
<b>The man I killed/broken lullaby</b>	1932
L'homme que j'ai tué	
<b>One hour with you</b>	
Une heure près de toi	
<b>Trouble in paradise</b>	
Haute pègre	
<b>If I had a million</b>	
Si j'avais un million	
<b>Design for living</b>	1933
Sérénade à trois	
<b>The merry widow</b>	1934
La veuve joyeuse	
<b>Angel</b>	1937
Ange	
<b>Bluebeard's eighth wife</b>	1938
La huitième femme de Barbe-Bleue	
<b>Ninotchka</b>	1939
<b>The shop around the corner</b>	1940
Rendez-vous,	
<b>That uncertain feeling</b>	1941
Illusions perdues	
<b>To be or not to be</b>	1942
Jeux dangereux	
<b>Heaven can wait</b>	1943
Le ciel peut attendre	
<b>Cluny Brown</b>	1946
La folle ingénue	
<b>That lady in Ermine</b>	1948
(achevé par Preminger)	

## Documents disponibles au France

Dossier distributeur  
Dossier de presse  
*Lubitsch ou la satire romanesque* par Eithne et Jean-Loup Bourget Ed. Stock Cinéma...