

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ERNST LUBITSCH

To Be or Not to Be



MODE D'EMPLOI

Le déroulé de ce livret suit la chronologie du travail mené par les enseignants avec les élèves.

Les premières rubriques, plutôt informatives, permettent de préparer la projection.

Le livret propose ensuite une étude précise du film au moyen d'entrées variées (le récit, la séquence, le plan...), ainsi que des pistes pédagogiques concrètes permettant de préparer le travail en classe.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet :

www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique qu'une de ces rubriques est en lien direct avec le livret.



SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur	2
Lubitsch ou l'air de ne pas y toucher	
Acteur	3
« ... mais pas avec n'importe qui »	
Genèse	4
Une tragique comédie	
Écriture	5
À l'origine : entre théâtre et cinéma	
Contexte	6
Petit abécédaire des temps troublés	
Imbrication des genres	
Découpage séquentiel	8
Mise en scène	9
Style de vie	
La séance	
Analyse du récit	10
Intelligence avec le spectateur	
Savoir ou ne pas savoir	
Analyse de séquence	12
Demandez le programme	
Représentation en coulisses	
Analyse de plans	14
La brigade des stupéfiés	
Champ-contrechamp	
Point technique	15
Décors	
Ouverture/Fermeture	
Figure	16
Abyme de réflexions	
La salle de théâtre	
Filiations	17
L'invention de soi-même	
Pistes de travail	18
Atelier	19
Elle et lui (et lui)	
Lecture critique	20
« <i>Insensible et macabre</i> »	
Sélection vidéo et bibliographie	

Directeur de la publication : Véronique Cayla.

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40.

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images

Rédacteurs du dossier : Jean-François Buiré, Julie Garet (rubriques pédagogiques).

Conception graphique : Thierry Célestine.

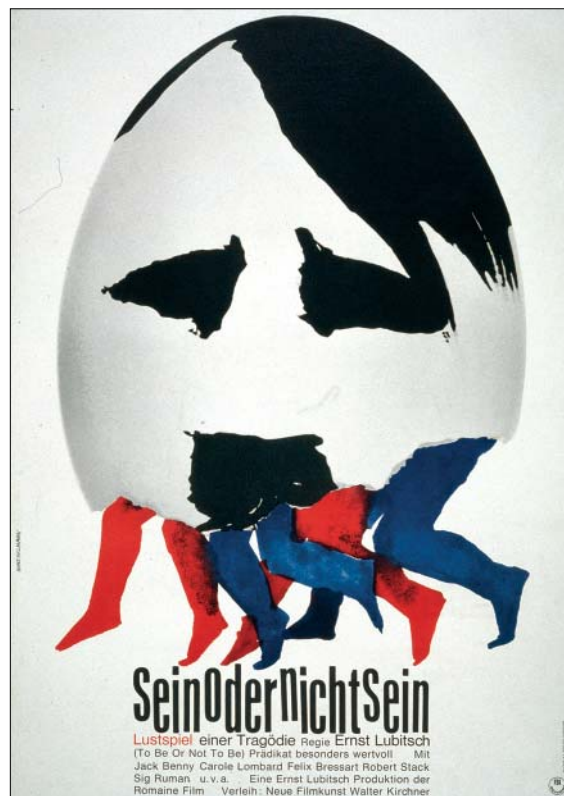
Conception (juin 2010) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre
24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

Achevé d'imprimer : septembre 2010

FICHE TECHNIQUE

To Be or Not to Be (Jeux dangereux)

États-Unis, 1942



Affiche allemande – Hans Hillmann

Réalisation :

Ernst Lubitsch

Scénario :

Edwin Justus Mayer, d'après un sujet d'Ernst Lubitsch et de Melchior Lengyel

Image :

Rudolf Maté

Son :

Frank Maher

Décor :

Vincent Korda

Musique :

Werner R. Heymann

Montage :

Dorothy Spencer

Production :

Ernst Lubitsch,

Alexander Korda

Distribution :

États-Unis, 1942 :

United Artists

France, 2010 : Tamasa

Durée :

1 h 39

Formats :

35 mm noir et blanc, 1:1,37

Tournage :

6 nov. au 23 déc.1941

Sorties :

États-Unis : 6 mars 1942

France : 21 mai 1947

Interprétation

Maria Tura :

Carole Lombard

Joseph Tura :

Jack Benny

Lieutenant

Stanislav Sobinski :

Robert Stack

Professeur

Alexander Siletsky :

Stanley Ridges

Colonel Ehrhardt :

Sig Ruman

Greenberg :

Felix Bressart

Bronski :

Tom Dugan

Dobosh :

Charles Halton

Rawitch :

Lionel Atwill

Acteur-Capitaine Mumm :

George Lynn

Capitaine Schultz :

Henry Victor

Anna, l'habilleuse :

Maude Eburne

Le maquilleur :

Armand Wright

SYNOPSIS

Varsovie, 1939. La troupe du théâtre Polski, dont les vedettes sont Joseph et Maria Tura, répète une pièce politique, *Gestapo*, et le soir joue *Hamlet*. L'idylle naissante entre le lieutenant Sobinski et Maria s'interrompt lorsque l'Allemagne envahit la Pologne. En ruines, Varsovie vit sous la terreur du colonel Ehrhardt et de la Gestapo. De Londres où il a rejoint la Royal Air Force, Sobinski est renvoyé en Pologne pour tenter d'empêcher le professeur Siletsky, espion à la solde des nazis, de leur livrer une liste de noms qui mettrait la Résistance en péril. Celle-ci ne pouvant intervenir à temps, c'est la troupe de théâtre qui va devoir agir. Les Tura et leurs camarades, mettant à profit les uniformes nazis de la pièce *Gestapo*, font ce qu'il savent faire le mieux – jouer et représenter – pour mettre Siletsky hors d'état de nuire et berner le colonel Ehrhardt. Au terme de vertigineuses péripéties, toute la troupe parviendra à s'envoler pour la Grande-Bretagne, où elle pourra de nouveau jouer *Hamlet*.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ernst Lubitsch

- 1918 : *Ich möchte kein Mann sein*
(traduction littérale : *Je ne voudrais pas être un homme*)
- 1918 : *Die Augen der Mumie Mā*
(t.l. : *Les Yeux de la momie Mā*)
- 1918 : *Meyer aus Berlin*
(t.l. : *Meyer de Berlin*)
- 1919 : *Die Austerprinzessin*
(t.l. : *La Princesse aux huîtres*)
- 1919 : *Madame Dubarry (La Dubarry)*
- 1919 : *Die Puppe (La Poupée)*
- 1920 : *Kohlhiesels Töchter*
(t.l. : *Les Filles de Kohlhiessel*)
- 1920 : *Romeo und Julia im Schnee*
(t.l. : *Roméo et Juliette dans la neige*)
- 1920 : *Sumurun (id.)*
- 1920 : *Anna Boleyn (Anne de Boleyn)*
- 1921 : *Die Bergkatze*
(*La Chatte des montagnes*)
- 1924 : *The Marriage Circle (Comédiennes)*
- 1925 : *Lady Windermere's Fan*
(*L'Éventail de Lady Windermere*)
- 1927 : *The Student Prince in Old Heidelberg*
(*Le Prince étudiant*)
- 1932 : *The Man I Killed*
(*L'homme que j'ai tué*)
- 1932 : *Trouble in Paradise (Haute Pègre)*
- 1933 : *Design for Living (Sérénade à trois)*
- 1934 : *The Merry Widow (La Veuve joyeuse)*
- 1937 : *Angel (Ange)*
- 1939 : *Ninotchka (id.)*
- 1940 : *The Shop Around the Corner*
(*Rendez-vous*)
- 1943 : *Heaven Can Wait*
(*Le ciel peut attendre*)
- 1946 : *Cluny Brown (La Folle Ingénue)*

RÉALISATEUR

Lubitsch ou l'air de ne pas y toucher

De ce cinéaste mort à cinquante-cinq ans (en 1947) qui semble s'être « cantonné » au genre comique, nous n'évoquerons que quelques facettes.

Le Berlinois. On croit souvent Fritz Lang berlinois et Lubitsch viennois, alors que c'est l'inverse. Lubitsch est né dans le milieu de la « Konfektion » : son père était tailleur pour dames. Le petit commerce de vêtements marque ses premiers films allemands, et son souvenir se perpétuera dans la maroquinerie de *The Shop Around the Corner*. Plus généralement, chez Lubitsch le vêtement est roi, et même il fait le roi (ou l'officier de la Gestapo). De l'esprit juif berlinois, Lubitsch conservera un sens du grotesque acéré, que résume cette phrase : « *Ma théorie de base est que l'être humain le plus digne est ridicule au moins deux fois par jour.* »

L'acteur. Au lieu de reprendre l'affaire de son père, Lubitsch embrasse la carrière d'acteur et fait ses classes chez le grand metteur en scène Max Reinhardt, de 1911 à 1918. L'influence de ce dernier sur la conception du décor et de la scénographie de ses films sera déterminante. Sur scène, Lubitsch ne joue que des petits rôles, dont celui du deuxième fossoyeur d'*Hamlet* que rappelle, dans *To Be or Not to Be*, l'image des seconds couteaux du théâtre Polski maniant la pelle dans Varsovie en ruines. Il a plus de succès au cinéma, mais son emploi de Juif fruste et arriviste est tellement typé qu'il opte pour la seule réalisation (bien que, dans son dernier rôle à l'écran, son film *Sumurun* le montre admirable de tragico-comique). Il fait mentir le truisme selon lequel la direction d'acteurs n'existe pas, jouant comme Chaplin tous les personnages sur ses tournages et communiquant à ses interprètes la finesse (jusque dans le grotesque) et la vivacité que nécessitent ses films. En outre, de *Kohlhiesels Töchter* à *Cluny Brown*, Shakespeare est souvent ouvertement (et malicieusement) convoqué.

L'hédoniste. Caviar et champagne, qui abondent dans les films américains de Lubitsch, ne constituent pas l'aboutissement de son cinéma. Loin d'être une fin en soi, le champagne n'est que l'écume de sa poésie, l'accessoire de son art de vivre et de prendre plaisir à la vie. Ses films peuvent très bien s'en passer, et c'est le cas de *To Be or Not to Be* : l'insidieux Siletsky



Sur le tournage de *La Huitième Femme de Barbe-Bleue* – Paramount

s'en sert pour attirer Maria dans ses rets, mais elle ne fait que feindre de s'y laisser prendre. L'hédonisme de Lubitsch n'est pas seulement celui d'un jouisseur, c'est une philosophie à la fois plus joyeuse et plus profonde. Chez lui, pas de pulsion de mort, mais une constante conscience de celle-ci. Au nom de l'étiquette hédoniste, on a souvent minoré ces films non exclusivement comiques, voire franchement graves, que sont *Le Prince étudiant*, *L'homme que j'ai tué* et *Ange*, pour ne citer que la période américaine ; ils comptent pourtant parmi ses plus beaux.

L'apolitique. Lubitsch devint célèbre pendant la Première Guerre mondiale grâce à ses comédies ; la suite de sa carrière sera souvent taxée d'apolitisme et d'absence de sens historique, d'autant que ce n'est pas le nazisme qui l'incite à quitter l'Allemagne mais, en 1922, l'invitation de Mary Pickford. Une chose est sûre : il fuira toujours la doctrine. À la fable antisoviétique un peu pesante de *Ninotchka*, on peut préférer le portrait de Siletsky, idéologue dangereux car séduisant. Le fait même qu'il apparaisse dans le film comme un porteur de thèses, fussent-elles censées dans un premier temps être antinazies, le rend d'emblée sinon suspect, du moins peu lubitschien. Pour autant, ce serait une erreur de faire de la fameuse *Lubitsch touch* une façon de « ne pas y toucher », car la plupart de ses films jouent sur la relation entre quatre termes : sexe, pouvoir, argent et classe sociale. Une des meilleures définitions de cette *touch* fut celle d'un censeur – « *On sait ce qu'il dit, mais on ne peut pas prouver qu'il le dit* » –, qui la place sous le signe de la transgression. Évolution politique ? Dans les superproductions de la période allemande, la destinée collective était inconciliable avec le bonheur de l'individu ; dans *To Be or Not to Be*, une petite communauté d'égocentriques œuvre pour le bien de son peuple. Entretemps, plusieurs films de Lubitsch, dont *L'homme que j'ai tué*, ont fait le procès sans appel du militarisme allemand et, en 1935, l'homme qui sauva l'économie du cinéma de son pays est déchu de sa nationalité par le régime nazi.

ACTEURS

« ... mais pas avec n'importe qui »

Lubitsch opposant au culte du chef nazi la relative démocratie des comédiens (qui ne va pas de soi au début du film), on aimerait célébrer tant les seconds que les premiers rôles de *To Be or Not to Be*. Des « seconds », évoquons au moins deux acteurs : l'un qui migra d'Allemagne aux États-Unis avant l'arrivée de Hitler au pouvoir, l'autre après celle-ci.

Venu en Amérique en 1924, Sig Ruman devint une figure comique dans les années 1930, entre autres dans les films des Marx Brothers. Son interprétation d'Ehrhardt est irrésistible : face au jeu velouté de Lombard et à l'*underplay* de Benny, sa prestation s'avère subtile dans l'énorme, jouant de toutes ses ressources faciales et gestuelles pour incarner, au sens fort, ce bourreau aux pieds d'argile.

En 1933, Felix Bressart quitta l'Allemagne après y avoir tenu dix-huit rôles importants dans des « comédies de la Dépression ». Lubitsch lui donne celui du vendeur Pirovitch dans *The Shop Around the Corner* (1940), qui disparaît dès que son patron demande à ses employés leur « *opinion sincère* ». Entre excès tragique et effacement, le personnage de Greenberg dans *To Be or Not to Be* est un héros paradoxal qui s'absente quasiment du film pendant une heure puis est tiré de sa paillasse pour y jouer un rôle majeur, via le monologue de Shylock. Juif allemand comme Lubitsch et du même âge que lui, Bressart incarne peut-être l'alter ego du cinéaste, aussi neurasthénique (bien que ce soit lui qui fasse l'éloge du rire) que ce dernier était publiquement joyeux : son reflet en outsider, a priori voué à l'oubli ou à la persécution.

La blonde et moi, moi, moi

Le chemin qui va de Jane Alice Peters à Carole Lombard, l'actrice la mieux payée d'Hollywood en 1937, adorée de ses pairs autant que du public, fut à la fois évident et très progressif. Ses qualités la prédisposaient à devenir la « *reine de la comédie loufoque* » : fantaisie, vitalité, sens très vif de la camaraderie et de l'auto-dérision, alliés à une beauté dont le modelé n'avait rien à envier à celui de Dietrich. « *Elle est merveilleusement cinglée avec un grand naturel* » dira d'elle



Robert Stack, le lieutenant Sobinski de *To Be or Not to Be*. Ce n'est pourtant qu'en 1934, après dix ans de rôles divers, qu'elle acquiert ce titre avec *Train de luxe* de Howard Hawks où elle joue déjà une comédienne, dont l'hystérie n'a d'égale que celle de son mentor, John Barrymore. Son parcours comique est marqué par ses rôles dans *My Man Godfrey* (La Cava, 1936 : une riche écerve-lée joue la grande amoureuse), *La Joyeuse Suicidée* (Wellman, 1937 : une provinciale simule une maladie incurable pour devenir célèbre) et *Mr and Mrs Smith* (Hitchcock, 1941). Dans *To Be or Not to Be* font merveille son port altier, son phrasé suspendu, sa manière d'enchaîner rapidement les segments du texte sans les charger de sens (cf. la façon dont elle dit « *I'm terribly frightened and terribly thrilled, bye* ») et de teinter la séduction d'humour, mélange indissociable de feinte et de sincérité. Comme Maria Tura, elle fut épouse de comédien : William Powell, puis Clark Gable avec lequel elle forma un couple idéal que seule sa mort en 1942 dans un accident d'avion put briser.

Né Benjamin Kubelski d'un père juif polonais, Jack Benny fut une des personnalités comiques américaines les plus populaires du XX^e siècle, méconnue en Europe car essentiellement radiophonique puis télévisuelle. Sinon tenter d'exploiter sa renommée, le cinéma ne sut trop que faire de lui, d'où l'étonnement devant une filmographie constituée d'une vingtaine d'opus oubliables et d'un chef d'œuvre irréfutable. Benny avait créé à la radio un personnage caractérisé par des défauts – vanité, pingrerie et méchanceté – portés à un point extrême, mais compensés par les perpétuelles offenses que lui infligeait une bande de comparses très soudée (dont son épouse, Mary Livingstone). Outre son *timing* comique parfait (fondé sur des pauses silencieuses qui ne devaient pas déplaire au cinéaste des ellipses), Lubitsch sut voir ce qui ferait de Benny l'interprète idéal de Joseph Tura : le côté fou-de-lui-même de son personnage. Benny, stupéfait qu'il lui proposât le rôle, aurait accepté d'emblée, sans même lire le scénario. Contagion inconsciente, ou délibérée ? Quelque chose de l'humour bennyesque se retrouve même dans des scènes où il ne joue pas, tel le suicide dérisoire du colonel Ehrhardt.



GENÈSE

Une tragique comédie

En 1941, Ernst Lubitsch doit un second film à la United Artists, après *Illusions perdues*. La compagnie est plus libérale que les *major studios* dont il a l'habitude : si les salaires sont moindres, l'indépendance artistique est accrue. Tenu pour politiquement engagé (il a produit *Blockade*, un des rares films qui évoquent la guerre d'Espagne avant 1940), Walter Wanger assure la production de *To Be or Not to Be* puis se retire du film. Heureusement, le producteur anglais Alexander Korda prend le relais (Korda qui, à l'image de Siletsky, aurait été à cette époque espion mondain en Amérique pour le compte de l'Angleterre). Lubitsch obtient un contrat exceptionnel, qui comprend la haute main sur le montage et l'assurance que son ami Korda sera son unique interlocuteur. Toutefois, la United Artists conseille fortement de changer le titre, qu'elle juge décourageant pour les spectateurs. Faisant mine d'acquiescer, Lubitsch propose *The Censor Forbids* (*Interdit par la censure*), ce qui ne manque pas d'ironie à l'égard de la demande qui lui est faite tout en restant lié à une scène du film (l'interdiction de la pièce *Gestapo*). Mais comme il l'avait sans doute prévu, ce sont les deux vedettes qui s'opposent à ce changement, avec d'autant plus de poids qu'elles ont investi de l'argent dans la production. D'autre part, on recommande au cinéaste d'évoquer aussi peu que possible la judéité dans le film. (On mesure l'indépendance d'un Chaplin qui, un an plus tôt, emploie ouvertement le mot « Jew » dans *Le Dictateur*.) « *Les Juifs* » est remplacé par « nous » dans le monologue de Shylock, qui gagne en universalité sans perdre son identité initiale car Lubitsch, contournant l'interdit grâce à son habituel recours à l'indirect, fait dire le texte de l'usurier juif de Shakespeare par Greenberg. Or celui-ci confie à Rawitch au début du film : « *Ce que vous êtes, je n'en mangerais pas* », à quoi Rawitch répond : « *Vous osez me traiter de cabot ?!* ». Jouant sur le double sens de « ham », à la fois « jambon » et « cabot », cet échange confirme, s'il en était besoin, la judéité du personnage.

To Be or Not to Be se base sur un scénario original, une première chez Lubitsch qui, pour ses films parlants, était jusqu'alors toujours parti d'une pièce ou d'une opérette, la plupart du temps européenne. Il écrit le scénario avec l'ancien dramaturge Edwin Justus Mayer, auquel la noirceur sous-jacente de *To Be or Not to Be* devra sans



doute beaucoup. Le personnage de Tura est écrit dès le départ en pensant à Jack Benny. En revanche, le rôle de Maria est attribué dans un premier temps à Miriam Hopkins, qui avait été la vedette de trois films de Lubitsch. Mais les egos ne jouent pas que dans la fiction. Des tensions naissent car Hopkins demande que son rôle soit étoffé par rapport à celui de Benny. Exit Hopkins, entrée en scène de Carole Lombard qui rêve depuis longtemps de travailler avec Lubitsch et propose ses services. Avec son humour habituel, elle argue du fait que son ami Jack Benny a les meilleures répliques pour obtenir la première place au générique.

Tournage idyllique, sortie endeuillée

Lubitsch sait s'entourer. À l'image, il fait appel à Rudolf Maté, polonais de naissance, dont le premier haut fait fut le travail sur *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer, en 1928. Son art des lumières et des ombres sert un film en grande partie nocturne, par exemple dans la scène visuellement complexe de la traque de Siletsky dans le théâtre. Vincent Korda officie au décor ; deux ans auparavant, il a présidé à la folie décorative du *Voleur de Bagdad*, produit par son frère Alexander. Le tournage, rapide et efficace, fait mentir le lieu commun selon lequel une comédie ne saurait se tourner dans la bonne humeur (Benny se souviendra de Lubitsch pleurant de rire à côté de la caméra). Seule grande difficulté, semble-t-il : le plan muet où Tura découvre Sobinski dans son lit. Malgré trente prises différentes, Lubitsch n'obtient pas le jeu de regards qu'il souhaite. C'est l'unique moment du film qu'il devra « aider » d'un commentaire musical appuyé.

En plein tournage a lieu l'attaque de Pearl Harbor. Les scènes où les comédiens écoutent la radio puis apprennent l'invasion de la Pologne



Sérénade à trois, d'Ernst Lubitsch (Paramount) : à droite, Miriam Hopkins.

ont sans doute leur équivalent sur le plateau de tournage. Malgré cela, Lombard dit à son biographe : « *C'est la seule fois où tout commença bien, continua bien et se termina bien.* » En réalité, cela se termine en tragédie. Alors que le film est en postproduction, l'actrice, qui participe activement à une tournée de soutien à l'effort de guerre, meurt dans un accident d'avion dû au black-out, le 16 janvier 1942. Le président Franklin Roosevelt la déclare première femme tuée dans l'exercice de ses fonctions en temps de guerre. National, le deuil est plus long qu'à l'accoutumée pour un membre d'Hollywood. Une des répliques de Lombard dans *To Be or Not to Be*, « *Que peut-il arriver en avion ?* », est coupée au montage. D'autant plus incertaine de l'accueil du film que l'actrice y joue une épouse inconstante, la United Artists lui dédie sa sortie, le 6 mars 1942, alors que les Allemands gagnent du terrain en Russie. Dès la première à Hollywood, une réplique choque : « *Ce qu'il faisait à Shakespeare, nous le faisons maintenant à la Pologne* » (étrangement, d'autres répliques telles que « *Nous concentrons et les Polonais campent* » ne sont pas relevées). L'entourage de Lubitsch l'incite à couper ce passage mais, bien qu'affecté d'être taxé de cynisme, il tient bon. Les critiques positives émanent de publications populaires, les journaux plus huppés adoptant souvent pour leur part la même stratégie : reconnaître les qualités comiques du film pour mieux en fustiger le « mauvais goût », et souligner l'origine allemande de Lubitsch. À un article de cet acabit paru dans le *Philadelphia Inquirer*, Lubitsch répond en dénonçant le procédé déloyal qui consiste à flétrir « *le metteur en scène né à Berlin qui trouve drôle le bombardement de Varsovie.* »

ÉCRITURE

À l'origine : entre théâtre et cinéma

To Be or Not to Be entretient des rapports ambigus avec le théâtre dans le processus même de sa création, et ce à différents niveaux.

On notera tout d'abord le nombre incroyable de participants au film en lien avec le théâtre, fait loin d'être rare à l'époque, mais qui est ici exemplaire. Ernst Lubitsch débute sa carrière théâtrale en Allemagne en 1910, et ne tarde pas à rejoindre la célèbre troupe de Max Reinhardt. Werner R. Heymann, le compositeur, qui a déjà travaillé avec Lubitsch pour cinq autres films, a également écrit des musiques pour le même Max Reinhardt au début des années 1920. Parmi les acteurs, beaucoup ont commencé sur les planches : Carole Lombard a joué quelques pièces après son premier film à 12 ans et Jack Benny a fait ses débuts dans le vaudeville. Parmi les seconds rôles, beaucoup ont d'abord été des acteurs de théâtre reconnus : Felix Bressart (Greenberg) et Sig Ruman (Ehrhardt) en Allemagne, Stanley Ridges (Siletsky) et Lionel Atwill (Rawitch) en Angleterre, Charles Halton aux États-Unis. À l'exception de Robert Stack (Sobinski), les acteurs de *To Be or Not to Be* n'ignorent rien des mécanismes de la scène et de la vie d'une troupe de théâtre. Mais, de manière a priori surprenante, *To Be or Not to Be* est le seul film parlant de Lubitsch, avec *Ninotchka*, à être réalisé à partir d'un scénario original. Il n'est pas l'adaptation d'une opérette (*La Veuve joyeuse* – 1934), d'un roman (*Cluny Brown* – 1946) ou d'une pièce de théâtre (*Sérénade à trois* en 1933 ou *Rendez-vous* en 1940, pour ne citer que ceux-là). Pour autant, là encore, les scénaristes ne sont pas tout à fait étrangers au théâtre. L'histoire qui a inspiré le film est d'Ernst Lubitsch et de Melchior Lengyel. Les deux hommes sont amis de longue date, depuis leur rencontre en Allemagne, alors que Lengyel, hongrois, était critique et auteur de théâtre. Lengyel est ainsi l'auteur de nombreuses pièces adaptées au cinéma (dont *Paradis*

défendu – 1924 – et *Ange* – 1937, réalisés par Ernst Lubitsch), mais également à l'origine de l'histoire de *Ninotchka*. Le scénariste, Edwin Justus Mayer, a écrit pour sa part plusieurs scénarios originaux, mais aussi des pièces de théâtre. Il a également écrit le scénario de *Désir*, réalisé par Frank Borzage et produit par Ernst Lubitsch en 1936.

Ainsi, tout en étant, par certains aspects, un film sur le théâtre (et non pas un film théâtral), *To Be or Not to Be* a été écrit pour le cinéma. Les contraintes, notamment liées à l'utilisation de l'espace et à l'unicité des lieux, ne sont qu'apparentes et résultent de choix cinématographiques. On notera d'ailleurs les fréquents changements d'espaces et de temporalités, l'utilisation de la voix *off* et du flash-back, peu compatibles avec un dispositif théâtral comme matériau original.

Précisons pour finir que *To Be or Not to Be* a lui-même été adapté : en pièce radiophonique en 1943, en films (un remake de Mel Brooks en 1983, et une version Bollywood, *Maan Gaye Mughal-E-Azam*, en 2008), et, inévitablement, en pièce de théâtre.





Pearl Harbor

CONTEXTE

Petit abécédaire des temps troublés



Le Dictateur – MK2



Winston Churchill

BENJAMIN (Walter). Le philosophe allemand met en lumière une rivalité nouvelle entre l'art et la politique, en tant que systèmes de représentation concurrents. Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), il précise : « *La crise actuelle des démocraties bourgeoises implique une crise des conditions qui déterminent la présentation même des gouvernants. (...) D'où une nouvelle sélection, une sélection devant l'appareil [de prise de son, ou de vues] : ceux qui en sortent vainqueurs sont la vedette et le dictateur.* »

BRECHT (Bertolt). Écrite en 1941, sa pièce *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, qui transpose sur le mode grotesque l'ascension d'Hitler dans le Chicago des années 1930, ne sera publiée qu'en 1959. *Grand-peur et misère du III^e reich* est jouée dès 1938 : dans *Le Mouchard*, l'une des vingt-quatre scènes qui composent cette pièce, un homme pense que son fils est allé dénoncer à la Gestapo les menues critiques qu'il a formulées à l'égard du régime nazi. Dans *To Be or Not to Be*, la pièce *Gestapo* met en scène deux nazis qui tentent de faire dire à un enfant des Jeunesses hitlériennes que son père a dénigré Hitler. Au même moment, le thème de l'enfant dénonciateur est également présent en URSS, comme dans *Le Pré de Béjine* (1937), de Sergueï Eisenstein.

CHAPLIN (Charlie). Le 15 octobre 1940, la United Artists (qui distribuera également *To Be or Not to Be*) sort en salles *Le Dictateur*, le film le plus controversé de Chaplin jusqu'alors, qui deviendra son plus grand succès. Il y satirise Hitler sous le nom d'Hynkel et sous ses propres traits, le film mettant en scène un Chaplin-Hynkel et un Chaplin-Charlot. À la fin ce dernier, jusqu'alors quasiment silencieux, adresse un long discours de paix à l'humanité. Cinq ans plus tard, le critique André Bazin écrit à propos du film un texte essentiel, « Pastiche et postiche ou le néant pour une moustache ». Selon Bazin, Chaplin « reprend sa moustache » à Hitler et, ce faisant, réduit cinématographiquement son mythe à néant. Dans les deux films, un très humain sosie se substitue au monstre moustachu. Substitution que l'on retrouvera, d'une façon ou d'une autre, dans plusieurs films antinazis mettant en scène Hitler : vidé de sa substance, celui-ci n'est plus qu'une pure apparence en représenta-

tion, assemblage de signes distinctifs censément uniques mais en réalité reproductibles à l'infini, à commencer par la moustache. À la différence d'Hynkel qui vocifère sans cesse, Hitler-Bronski est quasiment muet ; la responsabilité du discours humaniste (qui, chez Lubitsch, est autant affaire de circonstances que de contenu, puisque celui-ci nous est déjà connu) incombe au personnage de Greenberg, porteur non plus de hallebarde, mais du monologue de Shylock.

HESS (Rudolf). Le 10 mai 1941, Hess, compagnon de route d'Hitler, prend semble-t-il l'initiative de se faire parachuter sur l'Écosse afin de négocier un accord de paix avec le Royaume-Uni. Il est aussitôt arrêté et incarcéré. Pour préparer la sortie, le 13 juin 1941, de *Chasse à l'homme*, le film antinazi réalisé par Fritz Lang, le service publicitaire de la Fox prétend que son plan final (le protagoniste sautant en parachute sur l'Allemagne) est une réponse à chaud à cet événement, ce qui est pure affabulation à partir d'un hasard. En revanche, la fin de *To Be or Not to Be* y fait effectivement allusion : « *D'abord ça a été Hess, maintenant c'est lui* », dit l'un des deux paysans écossais à propos de Hitler-Bronski. À n'en pas douter, cette référence à l'actualité est même la raison pour laquelle les comédiens sautent sur l'Écosse, et non sur l'Angleterre.

KLEMPERER (Victor). Dans *LTI, la langue du Troisième Reich* qu'il écrit clandestinement sous le régime nazi, le philologue consigne les perversions et les appauvrissements que ce dernier fait subir à la langue allemande. Dans *To Be or Not to Be*, cette langue semble ne plus tendre que vers le seul « *Heil Hitler* », et le début du monologue d'Hamlet se voit soupçonné de n'être qu'un code secret. Ironiquement, c'est Ehrhardt qui pointe un crime fait à la langue : « *Ce [que Tura] faisait à Shakespeare, nous le faisons maintenant à la Pologne.* »

LANG (Fritz). Après *Chasse à l'homme*, histoire d'un Anglais qui, juste avant la guerre, laisse passer une chance de tuer Hitler; Fritz Lang réalise trois autres films antinazis, dont *Les bourreaux meurent aussi* (1943). Le scénario, passablement remanié par Lang, fut le seul écrit par Brecht pour un film hollywoodien. Le film est d'une grande complexité narrative et morale : pour sauver des civils de repré-





Chasse à l'homme – Twentieth Century Fox



Sabotage à Berlin – MGM / United Artists



Why We Fight – U.S. War Department

sailles qui font suite à l'assassinat de Reinhard Heydrich (le « bourreau de Prague ») sans pour autant sacrifier son meurtrier, la Résistance tchèque fait en sorte qu'un traître à sa cause passe pour l'assassin en question aux yeux des nazis. Comme dans *To Be or Not to Be*, les faux semblants règnent. Lang pousse à l'extrême la monstrosité d'Heydrich, effectivement assassiné à Prague en 1942 et qui trouve son pendant carnavalesque dans le personnage d'Ehrhardt. Dans une lettre de réponse aux détracteurs de *To Be or Not to Be*, Lubitsch écrit, par rapport à la représentation habituelle des nazis dans les films américains : « *Mes nazis sont différents ; il y a longtemps qu'ils ont dépassé ce stade [de la folie sadique]. Les sévices, les coups de fouet, la torture sont devenus pour eux une routine quotidienne.* »

PEARL HARBOR. Le tournage de *To Be or Not to Be* se déroule du 6 novembre au 23 décembre 1941. En plein milieu de celui-ci, le 7 décembre, l'aviation japonaise attaque par surprise Pearl Harbor, base navale des États-Unis aux îles Hawaï. Le film avait été entrepris sous la doctrine américaine officielle de l'isolationnisme (bien que celle-ci fût un peu moins impérieuse depuis le début de 1940) ; la fin de son tournage et sa postproduction ont lieu au moment où le pays, suite à ce traumatisme, entre résolument dans le conflit, la production cinématographique se mettant alors à soutenir massivement l'effort de guerre. La fin du film est contemporaine de son tournage : le planning d'une journée d'Ehrhardt indique la date du 16 décembre 1941.

POLOGNE. Début du film : « *Nous sommes en août 1939, l'Europe est encore en paix.* » L'invasion de la Pologne par l'armée allemande sans déclaration de guerre préalable, considérée comme l'événement déclencheur du second conflit mondial, est annoncée pendant la deuxième représentation d'*Hamlet*. Historiquement, elle a lieu le 1^{er} septembre 1939, mais l'affiche de la représentation indique la date du 31 août. Début 1942 sont mis en activité les six camps d'extermination situés sur le sol polonais. En 1941 et jusqu'à la fin de la guerre, les opinions publiques alliées ignorent tout de ces camps : le gag récurrent autour de « *Camp de concentration Ehrhardt* » fait allusion aux grands centres pénitentiaires nazis, et non à ces lieux de destruction collective systématique.

V for VICTORY. Tracé dans *To Be or Not to Be* par la Résistance sur les murs de Varsovie, ce signe s'est propagé dans les pays alliés (entre autres sous l'influence de Winston Churchill) courant 1941. Signalons toutefois que le mot polonais pour « victoire » est... « *zwyciestwo* ».

WALSH (Raoul). Dans le cadre de l'effort de guerre hollywoodien, le cinéaste américain Raoul Walsh fut l'un des plus prolifiques puisque, de *Sabotage à Berlin* à *Aventures en Birmanie*, il réalisa cinq films qui en relèvent. La scène où Sobinski vient d'être parachuté en Pologne rappelle fortement le style nerveux des scènes d'action des films en question, mais ceux-ci ont tous été réalisés après *To Be or Not to Be*. Si influence il y a, c'est donc des réalisations antérieures de Walsh, westerns ou films de gangsters.

WHY WE FIGHT. De même, le commentaire *off* employé au début de *To Be or Not to Be*, particulièrement lors du bombardement de Varsovie et de la réaction de la Résistance polonaise, fait irrésistiblement penser à la série documentaire *Pourquoi nous combattons* initiée par le cinéaste Frank Capra, un commentaire extrêmement dynamique faisant partie de la batterie de procédés rhétoriques dont cette série use en abondance. Celle-ci, cependant, n'apparaîtra sur les écrans qu'en 1943. Même si le commentaire galvanisant n'est évidemment inventé ni par Capra, ni par Lubitsch, le film de ce dernier préfigure là, en raccourci, une forme majeure que prendra la propagande cinématographique américaine.

Imbrication des genres

On pourra aborder la question du mélange des genres, qui peut dérouter les élèves, sous l'angle de la structure narrative du film. À quels moments les différents genres apparaissent-ils ? À quel moment se rencontrent-ils ?

Les premières séquences sont assez simples à appréhender, grâce à une utilisation des codes relevant presque du stéréotype. Jusqu'à la séquence 5, le film se place dans le registre de la comédie, avec une satire burlesque du nazisme (dont on ne voit encore aucun des représentants « réels »), quelques répliques ironiques sur les acteurs et une intrigue d'adultère traitée sur le mode comique.

La séquence 5 relève à la fois du drame et du film de guerre : Varsovie est bombardée, la tyrannie s'installe et la résistance s'organise. L'utilisation de la musique souligne le tragique de la situation. Les séquences 6 à 10 sont de pures séquences d'espionnage dans lesquelles on retrouve pêle-mêle tous les codes du genre : le traître, le héros en mission, les prises de décision dans les bureaux, la photographie dans la chaussure, les renseignements cachés dans les livres... Pendant près de vingt minutes, ni la farce, ni le jeu ne sont représentés.

La séquence 11, avec la première confrontation Tura-Sobinski, réintègre les intrigues narratives et l'humour des dialogues. Mais le drame et le suspense n'ont pas pour autant disparu. Les dialogues, les situations, le jeu des acteurs et la musique sont les principaux éléments permettant de repérer l'utilisation des codes des différents genres qui coexistent désormais jusqu'à l'épilogue en Écosse.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Le minutage indiqué entre parenthèses correspond au DVD édité par StudioCanal.

1. Générique (début - 00:01:46)

2. Coups de théâtre (00:01:46 - 00:07:33). Stupeur : en août 1939, à Varsovie, Hitler est seul en pleine rue. Tout a commencé à la Gestapo, où le Führer apparaît au cours d'un interrogatoire... mais il s'agit de la répétition au théâtre Polski d'une pièce politique, *Gestapo*. Le metteur en scène refuse une initiative comique de Bronski, l'interprète d'Hitler, et le débat vient à porter sur sa ressemblance avec le Führer. Pendant ce temps, Joseph et Maria Tura, le couple-vedette, ont une querelle d'histriens. Pour prouver sa ressemblance avec Hitler, Bronski décide de se montrer dans la rue.

3. To be or not to be (00:07:33 - 00:15:55). Une représentation d'*Hamlet*. Bronski et Greenberg, qui rêve de jouer Shylock, déplorent de n'être que des seconds couteaux, et les Tura se chamaillent. Au début de son monologue, Tura voit un spectateur partir : le lieutenant Sobinski, qui rejoint Maria dans sa loge à ce moment convenu.

4. To be or not to be, bis (00:15:55 - 00:20:55). La pièce *Gestapo* est interdite, remplacée par *Hamlet*. Sobinski part de nouveau au début du monologue de Tura. Annonce de la guerre : départ de Sobinski, bombardement, fuite des spectateurs.

5. Tragédie polonaise (00:20:55 - 00:23:20). Varsovie est en ruines. La Résistance contre-attaque.

6. L'ombre d'un doute (00:23:20 - 00:26:48). À Londres, l'aviation polonaise fête le professeur Siletsky. Partant à Varsovie, il recueille les messages des aviateurs à leurs proches, dont celui de Sobinski à Maria (« *To be or not to be* »). Le jeune homme s'étonne que Siletsky ne connaisse pas celle-ci.

7. Intelligence avec l'ennemi (00:26:48 - 00:29:47). Sobinski fait part de son étonnement au renseignement anglais. Il est envoyé à Varsovie pour empêcher Siletsky de transmettre la liste des noms qu'il a recueillis à la Gestapo.

8. Objectif, Varsovie ! (00:29:47 - 00:32:42). Parachuté en Pologne, Sobinski ne peut accéder à la librairie qui doit faire passer à la Résistance le message concernant Siletsky.

9. Maria entre en scène (00:32:42 - 00:34:25). C'est Maria qui va à la librairie transmettre la photo de Siletsky, censé n'arriver que le surlendemain.

10. Siletsky tombe le masque (00:34:25 - 00:40:59). Le même soir, des soldats allemands emmènent Maria à l'hôtel Europe. Siletsky la reçoit, transmet le message de Sobinski et lui propose d'être une espionne mondaine. Invitée à dîner, Maria prétexte qu'elle doit aller se faire belle.

11. Mari, femme, amant (00:40:59 - 00:44:39). Appartement des Tura : Tura découvre Sobinski dans son lit. Maria arrive et révèle que Siletsky doit rencontrer le colonel Ehrhardt à la Gestapo dès le lendemain. Bien que dépassé, Tura décide de s'occuper du professeur.

12. Maria sort le grand jeu (00:44:39 - 00:49:28). Maria rejoint Siletsky à l'hôtel. Un des comédiens, déguisé en officier allemand, passe prendre Siletsky pour l'emmener le soir même à la Gestapo, avec la liste. On interdit à Maria de quitter l'hôtel.

13. Le théâtre des opérations (00:49:28 - 01:00:06). Dans le théâtre Polski maquillé en siège de la Gestapo, Tura déguisé en Ehrhardt apprend de Siletsky le message de Sobinski à Maria, et le fait qu'un double de la liste se trouve

à l'hôtel Europe. Siletsky le démasque, tente de s'enfuir et est abattu par Sobinski.

14. Duettistes (01:00:06 - 01:04:46). À l'hôtel, Maria doit attendre avec le capitaine Schultz, venu chercher Siletsky. Survient Tura, transformé en Siletsky : il dit à Maria de brûler les papiers de celui-ci et repart avec Schultz à la Gestapo.

15. Un grand Guignol (01:04:46 - 01:10:46). Au siège de la Gestapo, « Siletsky » rencontre le colonel Ehrhardt. Les deux leaders de la Résistance dont il lui donne les noms ont déjà été fusillés. Il doit repartir dès que possible à Londres, et propose d'y aller avec Maria, en tant qu'espionne. Ehrhardt renâclant, il lui propose de la rencontrer.

16. Un cadavre dans le décor (01:10:46 - 01:13:27). Maria vient rencontrer Ehrhardt à la Gestapo. Il lui révèle que Siletsky a été tué : son corps a été trouvé au théâtre Polski lors de la préparation d'une représentation en l'honneur du Führer, de passage à Varsovie. Il ne s'agit donc pas de Tura, mais Maria apprend du colonel qu'il avait rendez-vous avec le professeur le jour même. Maria partie, « Siletsky » appelle Ehrhardt pour confirmer le rendez-vous.

17. Enchaînement de décors (01:13:27 - 01:14:38). Maria va à l'hôtel Europe pour empêcher Tura d'aller au rendez-vous, mais il est déjà parti ; à leur appartement, il n'a fait que passer pour frapper Sobinski. Elle va au sous-sol où vivent les comédiens et les exhorte à sauver Tura.

18. Comédie macabre (01:14:38 - 01:20:53). Ehrhardt laisse Tura mariner dans un salon où a été placé le cadavre du vrai Siletsky. Heureusement, il a une barbe postiche de rechange et un rasoir à portée de main. Dans la confrontation qui s'ensuit entre le vivant et le cadavre, Ehrhardt tire la barbe

de ce dernier, qui lui reste dans la main. Le colonel s'excuse, mais la troupe de théâtre, déguisée en unité de sécurité du Führer, vient avérer l'imposture de Tura et l'emmène.

19. Querelles d'acteurs (01:20:53 - 01:22:27). Dans le sous-sol, les comédiens se disputent : maintenant, toute la troupe est en péril. Mais le metteur en scène a une idée...

20. Mari, femme, amant, bis (01:22:27 - 01:23:28). Appartement des Tura : Sobinski et Tura, qui doit repasser prendre Maria plus tard, partent habillés en officiers allemands.

21. Monologue et dialogue (01:23:28 - 01:28:56). Au théâtre, Greenberg fait mine, récitant le monologue de Shylock, de vouloir tuer Hitler auquel, aux yeux des soldats chargés de sa sécurité, s'est substitué Bronski. À la tête de sa « garde rapprochée », Tura recommande que celui-ci quitte le théâtre immédiatement, direction l'aéroport. Dans la voiture d'Hitler, Tura et Bronski se congratulent, mais Tura perd sa moustache postiche : il ne peut aller chercher Maria lui-même.

22. Führer ex machina (01:28:56 - 01:31:50). Maria attend son mari. Ehrhardt et Schultz se présentent pour l'interroger quant à sa relation avec Siletsky, puis Ehrhardt lui fait une cour appuyée. Hitler-Bronski vient la chercher : consterné, Ehrhardt tente de se suicider.

23. Au pays de Shakespeare - Rideau (01:31:50 - 01:35:06). Partis en avion avec Sobinski pour pilote, les comédiens sautent en parachute sur l'Écosse. Le souhait de Tura ? Jouer *Hamlet* en terre anglaise... Lorsqu'il commence son monologue, ce n'est pas Sobinski qui s'en va, mais un autre spectateur derrière lui !

MISE EN SCÈNE

Style de vie

Chez Lubitsch, pas de trésor formel caché. Du fait de sa naissance dans le milieu de la « confection » berlinoise, on a souvent filé, à son propos, la métaphore boutiquière. Usons-en à notre tour : dans son cinéma, rien n'est gratuit. Si la mise en scène se donne à voir (cf. le début de *L'homme que j'ai tué*), cette visibilité doit être totalement *payante* en termes de narration et d'émotion. Nulle trace de ce pur plaisir formel qu'on trouve parfois chez Murnau, ou même chez Hitchcock. Cette absence de gratuité serait asphyxiante si elle ne se justifiait d'une philosophie selon laquelle la vie ne vaut d'être vécue qu'en *appréciant* le moindre de ses instants, mais sans les *comptabiliser* (ce qui tranche avec l'esprit de boutique, que le jeune Ernst quitta). Corollairement, chaque instant du film se doit d'être porteur de rire et d'émotion vitale mais s'efface au profit du suivant, loin de tout étalage artistique. C'est la fusion parfaite entre ce cinéma et cette philosophie qui fait l'art et la beauté des films de Lubitsch, mûs par la seule pulsion de vie. A priori peu disposés au sacrifice, les histrions de *To Be or Not to Be* sont prêts à mettre leur existence en jeu pour préserver l'art de vivre lubitschien, mis en péril par le nazisme.

En 1941, aux yeux de Lubitsch, nul besoin d'effets visibles pour intensifier la narration et l'émotion : celle-ci est générale, et l'Histoire est en marche. Dans *To Be or Not to Be*, c'est donc à une mise en scène invisible que l'on assiste, sans coutures apparentes, le tombé du tissu filmique n'ayant d'égal que celui de la robe de Maria. Ce pourrait être le summum de la « transparence hollywoodienne », si la philosophie de Lubitsch n'était à ce point éloignée de la morale – puritaine – du cinéma américain. Chaque mouvement est souverainement maîtrisé, qu'il soit d'homme ou de caméra, et celle-ci jamais ne se fait ressentir. Même quand la caméra mime le regard anxieux de Tura scrutant les spectateurs, elle ne subjectivise pas outre mesure, car c'est au moins autant notre attente amusée qu'elle figure alors. Sa virtuosité réside dans sa pondération, ainsi de ces panoramiques brefs, vifs et nets qui vont cueillir un personnage ou un objet (« Hitler » au début de **2**, Sobinski au lit en **10**, Maria au début de **14**, le rasoir en **18**, Greenberg en **21**, ce dernier mouvement étant un peu plus lent et complexe pour ménager l'entrée du comédien, tant attendue par lui).



Plans à plusieurs

Cet art du mouvement décisif, on le retrouve dans la souplesse vélocité de Sobinski, ses sauts dans la neige ou sur la scène, mais plus encore dans le mouvement collectif qui se précise au cours du film. Atomisé au départ (les comédiens font les cent pas derrière Maria et Dobosh), il s'unifie mais reste confus lors de la traque de Siletsky, pour devenir indivisible dans le promenoir du théâtre Polski (où la fausse garde d'Hitler négocie un superbe virage, comme un seul homme). Lubitsch privilégie d'ailleurs les plans à plusieurs, sources d'effets comiques, comme lors de la discussion autour du cadavre de Siletsky (qui donne à celle-ci un ton presque badin) ou dans ces moments où l'on peut remarquer la réaction d'un personnage tiers, spectateur intégré à la scène : l'habilleuse de Maria levant un sourcil flegmatique aux arrangements de celle-ci avec la conjugalité, Maria souriant d'une pique à la vanité de son mari, Dobosh écoeuré par la fatuité de Tura, le « capitaine Mumm » accablé par le cabotinage de Rawitch, Ehrhardt toujours inquiet de ce qui se dit. La transparence lubitschienne permet aussi la plus grande clarté lors des « mises en scène de mises en scène », entre autres celle du promenoir du théâtre Polski (succession réglée des mouvements de Greenberg et de la fausse garde d'Hitler) ou celle, à la fois grossière et moderniste, des nazis faisant de Siletsky une sorte d'installation macabre pour spectateur unique.

Le micro s'avère aussi discret que la caméra, et la musique audacieusement rare dans le cadre d'une comédie. Citons pourtant deux moments de mise en scène sonore : l'hymne hitlérien en contrepoint tragique du monologue de Shylock (**21**), et la troupe de théâtre muette, écoutant sur scène Hitler au Reichstag, acteurs devenus auditeurs d'une folie qui les dépasse (**4**). Puisqu'il n'est pas question de donner la parole un instant au Führer, seule la clameur du public nous est donnée à entendre. L'effet est encore plus terrible. Une foule hurlant non de plaisir au spectacle, mais de fanatisme devant un dictateur, voilà qui ne pouvait que déprimer Lubitsch.

La séance

Pour préparer le travail en classe, on pourra demander aux élèves d'être attentifs à certains aspects du film pendant la projection.

Quels sont les différents moments où les personnages sont en représentation ?

On pourra procéder à un recensement des différents lieux de représentation : la rue, le théâtre (scène, coulisses, loges, couloirs et antichambres), le siège de la Gestapo.

Qui est en représentation ? Pourquoi, quel est le but à atteindre ? Quel est le statut des « spectateurs » : lucides sur leur rôle de spectateur, manipulés, complices ?

Il importe également de différencier les niveaux de représentation : de l'ordre de l'intime (Maria joue un rôle pour correspondre au fantasme du Lieutenant Sobinski lors de leur première rencontre) ou de la sphère historique (Greenberg joue le rôle de sa vie avec la tirade de Shylock, devant son meilleur ami grimé en Hitler, mais aussi devant de vrais soldats nazis). Cet exercice pourra également amorcer une réflexion sur la valeur de la parole de celui qui est en représentation et son lien avec la « vérité ». Celui qui ment peut-il faire émerger une certaine sincérité ?



ANALYSE DU RÉCIT

Intelligence avec le spectateur

François Truffaut mettait quiconque au défi de raconter *To Be or Not to Be* : notre découpage séquentiel échoue en effet à rendre compte de la puissance de signification des creux de ce récit, qui comptent autant que ses pleins.

Les films de Lubitsch, carburant à l'intelligence, s'adressent à celle du spectateur. Intelligence, aussi, des personnages : le genre comique rit parfois de la bêtise de ceux-ci, pas Lubitsch. Quand un homme du renseignement (« Military Intelligence ») évoque la possibilité que Siletsky soit un imbécile, un autre répond : « Il n'en serait pas moins dangereux. Et je connais Siletsky, ce n'est pas un imbécile. » Même Ehrhardt est loin d'être stupide, et Schultz a ses moments de génie (« *Excellent, Schultz !* »). Les problèmes surviennent parce qu'ils oublient qu'à malin, malin et demi (scène 18), et que chez eux l'intelligence ne communique pas avec la sensibilité (cf. 22, les cadeaux qu'Ehrhardt promet à Maria), au contraire de la *Lubitsch touch*.

Une complexité croissante

La première séquence du film pose les bases d'une complexité narrative qui va se démultiplier. Commençant par une ellipse, il nous met devant un fait accompli. Avant même d'envahir la Pologne, Hitler est déjà à Varsovie, et cet Hitler devenu objet de spectacle exprime, de façon stupéfiante, la quintessence du principe du film : la confrontation entre nazisme et théâtre. Après avoir envisagé toutes les solutions, Lubitsch n'a retenu que l'absolument imprévisible, mais pas impossible. De même, l'ex-

plication que donne le retour en arrière est fantaisiste, mais pas illogique. Reliant le tout, un commentaire *off* suscite à son tour de la complexité : il nous dit que « *tout a commencé au quartier général de la Gestapo, à Berlin* », mais ce second début de récit s'avérera spatialement et temporellement contigu à la scène de Hitler dans la rue. Le film, qui se déroule dans un passé récent (deux ans avant sa réalisation), renvoie lui aussi à l'ici et maintenant. Si nous savons la raison du départ de Sobinski au début du monologue d'Hamlet (Lubitsch oppose au « *Heil Hitler* » des nazis sa propre phrase-déclat : « *To be or not to be* »), Tura l'ignore pour sa part. À ces différences de savoir entre spectateur et personnages s'ajoutent les perceptions différentes d'un même élément du récit : comme l'écrit Jacqueline Nacache¹, ce monologue est, selon les points de vue, texte à réciter, à souffler, à écouter ou à décoder. Ces perceptions multiples tendent elles aussi à une complexité croissante, celle d'un double jeu constant qui, avec le spectateur, devient triple, comme lors de la discussion autour du cadavre de Siletsky.

Le second départ de Sobinski au son de « *To be or not to be* » est l'exemple le plus flagrant du comique de répétition, et le plus mécanique, évoquant à la fois Bergson et Pavlov. De pur procédé de comédie, le retour de répliques va devenir révélateur d'humanité – vanité et manque d'inspiration de Tura, insécurité d'Ehrhardt, servilité nazie, espoir de Greenberg (« *Ce serait terriblement drôle* »). Dans la grande circulation lubitschienne, tout fait



écho ou variation farcesque, et la fin du film est une apothéose : le salut collectif au Führer de dos est le contrechamp du « *Heil myself* » du début, de même que le salut tremblotant d'Ehrhardt à Hitler-Bronski ; comme Tura un peu plus tôt, Maria est « enlevée » sous les yeux d'Ehrhardt ; le suicide de celui-ci est visuellement ellipsé, rappel dérisoire de la mort de Siletsky. Mais plus spécifiquement, face au rêve nazi d'exception (psychologique, morale, raciale) absolue, la comédie ne cesse de célébrer l'humain retour du même, dans un camp comme dans l'autre. La blague sur Hitler de la pièce *Gestapo* (pourtant inédite) revient dans la bouche d'Ehrhardt : pas plus que la séparation entre théâtre et vie (Greenberg use du monologue de Shylock pour sauver toute la troupe), le fossé entre « sous-hommes » et nazis n'a de validité. Entre eux, les échos sont constants (Siletsky-Tura à Ehrhardt : « *Je pensais bien que vous réagiriez ainsi* »), jusque dans l'organisation du récit. En 9, Maria transmet un message de Sobinski à propos de Siletsky, en 10 Siletsky transmet à Maria un message de Sobinski ; de 10 à 11, à la découverte étonnée de Siletsky par Maria (il est déjà à Varsovie !) succède celle de Sobinski par Tura (il est dans son lit !) ; en 12, un faux capitaine emmène le vrai Siletsky à la fausse Gestapo, en 15 ces trois termes s'inversent sur l'axe de la vérité.

1) Lubitsch, Edilig, 1987.



Des vides bien remplis

Ehrhardt lui ayant envoyé un avion, Siletsky arrive deux jours plus tôt que prévu. La Résistance polonaise ne peut intervenir à temps, les comédiens doivent la remplacer. Cette simple avance de l'arrivée d'Ehrhardt, elle-même ellipsée, lance un film d'anticipation (le spectateur va devoir constamment rattraper son retard sur le récit, même lorsqu'il croit le maîtriser) et une armée des ombres narratives : comme la Résistance, les ellipses sont choses occultes et, de 8 à 15, tout se déroule dans une même nuit.

Voici donc tout ce que vous avez toujours su sans le voir dans *To Be or Not to Be* :

Entre 5 et 8 : privés de leur appartement, les Tura prennent un modeste studio ; Siletsky décide de convoquer Maria, espionne potentielle. **Entre 8 et 9** : Sobinski se réfugie chez les Tura et explique la situation à Maria. **Entre 11 et 12** : mise au point de la machination contre Siletsky, impliquant le maquillage de sa mort en suicide et l'intervention du « capitaine Mumm ». **Pendant 12** : préparatifs au théâtre Polski et maquillage de Tura en Ehrhardt. **Entre 13 et 14** : maquillage de Tura en Siletsky. **Après 14** : Maria détruit les papiers de Siletsky et quitte enfin l'hôtel Europe. **Avant 15** : choix de deux résistants fusillés à « donner » à Ehrhardt. **Après 15** : Tura doit remplacer Siletsky à l'hôtel Europe. **Entre 15 et 16** : découverte du cadavre de Siletsky. **Avant 18** : entre l'hôtel Europe et la Gestapo, Tura passe chez lui frapper Sobinski et au local de la troupe récupérer une barbe de

rechange. **Entre 16 et 18** : Ehrhardt organise la confrontation avec le cadavre. **Entre 17 et 18** : mise au point du sauvetage de Tura. **Pendant 18** : Tura rase et postiche Siletsky. **Entre 19 et 20** : mise au point du sauvetage de la troupe. **Après 18** : Ehrhardt et Schultz décident d'interroger Maria. **Entre 21 et 22** : Tura et Bronski décident que ce dernier ira chercher Maria. **Pendant 23** : il semble que Maria ait prévu un nouveau rendez-vous dans sa loge.

Quelques constats. Les ellipses caractérisent le cinéma classique, mais ici elles portent sur ce que d'autres montreraient. Moins = plus : en l'ellipsant, Lubitsch confère du relief à ce qu'il juge antispectaculaire (démarches, explications, concertations, transformations). Il donne l'illusion au spectateur de faire la moitié du travail, alors qu'en supprimant dans la fiction tous les moments de réflexion préalable, c'est son propre labeur d'équarrissage du récit que le cinéaste fait disparaître. L'attention du spectateur est encore plus sollicitée que d'habitude chez lui car, cette fois, l'enjeu est constamment de vie ou de mort. D'où le fait que, par rapport à celles d'autres films de Lubitsch, les ellipses de celui-ci soient moins célébrées pour leur raffinement : servant à maquiller des corps (vivants ou morts), à mettre à jour des cadavres ou à les escamoter, elles ne relèvent d'aucune pudeur.

Si la virtuosité narrative qu'engendre ce concert d'ellipses ne sert pas toujours la réussite de l'action (le maquillage de la mort de Siletsky est inutile, Tura regagne la confiance d'Ehrhardt pour la perdre

aussitôt), ce n'est nullement le signe d'une fascination de l'échec, mais d'un pur amour du présent, quelle que soit son « efficacité » à terme. Enfin, au bout du compte, il n'est pas grave de ne pas tout comprendre. En 11, Tura passe sur son incompréhension de la situation : tel le spectateur du film, il est en retard, mais l'intuition morale lui dicte de s'occuper du dangereux Siletsky... à condition qu'on lui explique ensuite !



Savoir ou ne pas savoir, la place du spectateur

Le spectateur a un statut particulier dans *To Be or Not to Be*, dans la mesure où il semble pleinement intégré au processus narratif. Sans être jamais totalement omniscient ou ignorant, sa connaissance des situations et du rôle de chacun évolue constamment. Afin d'analyser les ressorts de ce dispositif, on pourra étudier différentes séquences sous cet angle. À chaque fois, il s'agira de faire le point avec les élèves :

- Que sait-on lorsque la scène commence, sur les connaissances des différents personnages et sur les enjeux de la situation ?
- Qu'apprendra-t-on par la suite qui donnera un éclairage nouveau à la scène ?
- Comment avons-nous obtenu nos informations ? Ont-elles été montrées, dites, suggérées ?
- Quels sont les manques d'informations dont nous avons conscience ?
- Quels personnages ont les mêmes connaissances ?
- Comment la mise en scène intègre-t-elle le spectateur ?

On sera ainsi tout particulièrement attentif aux éléments connus du seul spectateur et qui sont donc mis en scène pour son seul bénéfice. Ainsi, les réactions de Tura à son jeu et à l'adultère de sa femme, lorsqu'elles n'ont pas de conséquence, existent uniquement pour faire rire le spectateur. De la même manière, Lubitsch, lorsque Tura se retrouve avec le cadavre de Siletsky, joue avec les attentes et l'imagination du spectateur lorsqu'il insère un plan sur le rasoir sans en montrer l'utilisation, avant la confrontation avec Ehrhardt.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Demandez le programme

I. Générique. Apparaissent Carole Lombard, toute écoute et sourire, puis Jack Benny, qui vérifie sa moustache dans le miroir : reflet de leurs personnages à venir, lui toujours déguisé et inquiet, elle toujours « elle-même » et désirée de tous. Sur les cartons qui suivent, l'habituel duo de masques du théâtre grec est remplacé par le profil de Tura placé sur celui de Maria : amour et rivalité. Mélange évocateur d'emphases théâtrale et martiale, la musique claironne pour mieux se raréfier par la suite.

II. « *Lubinski, Kubinski, Lominski, Rozanski et Poznanski* » : avant que les jeux de mots dangereux ne se multiplient, en voici un, inoffensif pour l'instant, à base de noms. Litanie de patronymes typés (dont le premier polonise celui du cinéaste), qui préfigure l'allitération Sobinski-Siletsky, pôles positif et négatif entre lesquels seront pris les époux Tura. Le second inventaire de ces cinq patronymes, après le bombardement de Varsovie, sera muet et tragique. Dans ce film où la vanité le dispute à l'héroïsme, les noms comme les mots deviendront des fétiches, comiques (« *le grand acteur Joseph Tura* ») voire inquiétants (« *Camp de concentration Ehrhardt* »), et le moteur du récit sera une liste de noms à ne pas divulguer.

Soudain, la classique voix *off* de narration se fait commentaire de propagande qui alarme le spectateur (« *Tout le monde semble regarder dans une même direction !* »), pour aussitôt dissoner : « *Hitler s'intéresserait-il à l'épicerie de M. Maslowski ?!* » Dès cette remarque, déplacée au regard du sérieux attendu d'un commentaire engagé, commence le jeu avec les niveaux de représentation et avec la conscience qu'a le spectateur de ceux-ci, d'autant qu'il s'agit d'une scène de spectacle (la star, la vitrine, le rideau qui descend, les passants qui ne forment plus qu'un regard étonné). Sur cette échelle, nous montons d'emblée d'un cran, mais malgré l'incongruité soulignée de cette situation-limite dès le début du film (Adolf Hitler seul dans une rue de Varsovie), nous voulons bien continuer un temps à faire comme si ce moustachu était Hitler. Question en suspens : comment cette situation va-t-elle pouvoir se justifier ?

III. Réponse : par un surcroît de représentation. « *Tout a commencé au quartier général de la Gestapo* » : là encore, nous acceptons de jouer le jeu, jusqu'à ce qu'il ne soit plus tenable et qu'un nouveau niveau de représentation se fasse jour. Mais d'ici là, nous sommes

prêts à laisser passer un grand nombre d'écarts par rapport au « vraisemblable ». Premier écart : un subordonné arrive dans le bureau du colonel de la Gestapo, fait le salut hitlérien, le colonel y répond en baillant puis se ressaisit, effrayé d'avoir semblé prendre ce salut à la légère. Effet de comédie, mais un nazi n'est-il pas humain, *après tout* (ce que Siletsky confirmera dans la scène 10 en adaptant à son compte le monologue de Shylock) ? De la comédie comme moyen d'exprimer l'humain, trop humain (jamais trop, pour Lubitsch).

Trois remarques. *Primo*, le « *Heil, Hitler* » n'est qu'un moignon de réplique, signal de la simplification nazie de la langue allemande, et c'est la première à faire l'objet du comique de répétition ; le fait qu'elle soit surinvestie de signification (n'y pas répondre correctement serait un crime) la rend absurde (elle sera de plus en plus un automatisme désespéré). *Secundo*, cette scène est fondée sur la réaction retardée, alors qu'Ehrhardt, le « véritable » colonel de la Gestapo, aura plutôt tendance à sur-réagir car pour lui, malgré son statut, tout fera menace (pour les nazis aussi, il sera de plus en plus question de vie ou de mort). *Tertio* : appliqué aux deux bras, le geste du salut nazi deviendra mains en l'air de Tura-Ehrhardt face au revolver de Siletsky. Du vainqueur au vaincu, il y a peu.

Le deuxième écart par rapport au vraisemblable se mesure à la hauteur de la porte du bureau. Le Wilhelm Kuntze annoncé qui apparaîtrait dans son cadre s'avère être un enfant, un peu trop parfaitement aryen. Préfigurant deux des principaux procédés nazis à venir (gratification – le don du petit tank – et insinuation – à propos du père du garçon), la manœuvre qu'exercent les deux hommes se dénonce comme grossière, au moins autant que la blague du subordonné à propos de Hitler.

Rendement maximal des signes : « Hitler » s'étant arrêté devant un *delicatessen*, la blague en question, qui sera elle-même recyclée, est à base d'épicerie – eau-de-vie, hareng et morceau de fromage. L'esprit de sérieux nazi ne pouvait que terrifier Lubitsch. Sa revanche sur un monde où même l'humour devient dangereux et où une plaisanterie peut décider de votre sort consiste en l'occurrence à extraire de la présente blague un comique en quelque sorte « au carré », lequel joue sur notre capacité de tolérance aux écarts qui finissent par nous faire passer d'un niveau de représentation à un autre. Cela permet au cinéaste de détourner le spectateur d'une autre forme d'intolérance, inhérente aux films engagés, celle des indignations morales trop faciles.

IV. Arrive enfin l'écart qui décide du passage à un nouveau niveau de représentation. Succédant à l'enfant, Hitler apparaît dans le cadre de la porte, et c'est le « *Heil, myself* » de trop, qui fait tomber le « quatrième mur » pour dévoiler par contrechamp, dans un espace dont nous n'avions pas conscience jusqu'alors, Dobosh, le metteur en scène de la pièce *Gestapo*. Au lever de bras de Hitler-Bronski répond le bras de Dobosh qui s'abat sur la table, soulevant plusieurs questions, dont :

– un figurant n'a-t-il pas voix au chapitre ? Bronski dans le rôle d'Hitler ne prononcera plus un mot jusqu'à la fin du film, sauf un, le fatidique « *Sautez !* » avec lequel il se réappropriera la puissance de son modèle.

– dans les arts du spectacle, le « vraisemblable » est-il une catégorie pertinente, ou n'est-ce que l'apparence superficielle de la vérité, infiniment relativisable ? Le « Hitler ressemblant » est une photo de Bronski !

– enfin, question sans doute la plus cruciale pour Lubitsch : être drôle, ou ne pas l'être ?



1



6



14



17



18



19



23



31



32



35



38



40



43



46



53



54



58

Représentation en coulisses

La scène au théâtre, le soir de la venue d'Hitler, fait écho à la première séquence, dans la manière dont elle joue avec les codes de la représentation théâtrale et ses composantes (scène, acteurs, spectateurs), et dans le rôle qu'elle accorde au spectateur du film.

On notera avec les élèves tous les glissements opérés par la mise en scène et par l'intrigue narrative du film : les couloirs du théâtre deviennent la scène principale, les toilettes deviennent les loges et les coulisses, les spectateurs ne sont pas assis dans les fauteuils mais montent la garde (les soldats). A contrario, Lubitsch se désintéresse totalement de la « vraie représentation » et de l'acteur principal de la soirée : Hitler est montré de dos, presque en amorce, dans un clair-obscur, et la musique du spectacle n'est qu'entendue à travers les portes.

Cette fois-ci, tout le dispositif est clair aux yeux du spectateur (même s'il n'a pas connaissance des détails du plan d'action). Il est pleinement intégré à l'intrigue d'autant qu'il reconnaît les agissements des uns et des autres, qui renvoient à leur comportement de la première scène : Greenberg tient le rôle de sa vie à la perfection, Bronski n'ouvre pas la bouche et Tura est tout en sobriété étudiée. On notera enfin l'émotion qui se dégage de la scène (notamment grâce à l'interprétation de Greenberg/Felix Bressart) et à l'idée magnifique de Lubitsch : filmer Hitler ému à l'écoute du monologue de Shylock.

Champ-contrechamp

Le champ-contrechamp est la solution de montage la plus courante pour filmer un dialogue, en montrant tantôt un interlocuteur, tantôt l'autre.

Son utilisation dans *To Be or Not to Be*, sans être fréquente, apporte des informations fondamentales sur les rapports entre les personnages, en accordant une place essentielle au spectateur, tour à tour frustré (il ne voit pas la réaction d'un des personnages) ou privilégié (le plan resserré lui permet de mieux saisir les émotions). Aucune scène du film n'est intégralement en champ-contrechamp, mais Lubitsch en insère quelques-uns, toujours de façon concertée, dans les scènes de discussion, de confrontation. Citons ainsi plusieurs exemples :

- la première tirade de Shylock : Greenberg est l'acteur, Bronski est le spectateur admiratif (pour la dernière prestation de Greenberg, il importe de garder en mémoire cette admiration de Bronski).

- la confrontation/séduction entre Maria et Siletsky : l'utilisation du champ-contrechamp permet de souligner à la fois le comique de répliques mémorables et la prestation des deux actrices : Maria et Carole Lombard.

- la confrontation Tura/Siletsky : à chaque fois, le champ-contrechamp souligne les moments importants : les premiers doutes de Siletsky, la réaction après le mot de passe...

- la discussion Maria-Ehrhardt : le champ-contrechamp met en valeur l'annonce de la mort de Siletsky (le vrai) et la double réaction de Maria qui se doit d'être discrète (choc et tristesse, puis soulagement).

ANALYSE DE PLANS

La brigade des stupéfiés

Si nous étions sérieux, nous analyserions les plans d'écrits qui parsèment *To Be or Not to Be*. Entre autres : enseignes, affiches, placards d'Ehrhardt, couvertures de *Mein Kampf*, «V» de la Victoire, plaque du renseignement anglais, note au dos de la photo de Siletsky, signature de celui-ci, fausse lettre d'adieu que Maria lui joint.

Mais c'est le principe de plaisir qui l'emporte, cette formidable comédie nous rappelant la phrase de Serge Daney : « *Cela fait longtemps que, face aux "merveilles de la technologie", nous avons tous adopté un air entendu et opaque qui rend bien difficile la comédie – laquelle reposera encore longtemps sur l'héritage muet d'un visage surpris.* »¹ En 1941, « *l'air entendu et opaque* » n'est pas encore de mise, mais ce qu'on appellera plus tard le politiquement correct commence à pointer (cf. p. 20). Afin de contrer la montée de cette sinistrose, qu'elle soit due au jugement bien-pensant ou à l'horreur nazie, Lubitsch revient à un grotesque qu'il pratiquait volontiers dans ses films allemands, et plus particulièrement à ces « *visages surpris* » auxquels il consacre plusieurs plans.

Cela commence par une salve de six plans de passants varsoviens, estomaqués par la vision d'Hitler en pleine rue, auxquels s'ajoute celui des yeux écarquillés de M. Maslowski derrière sa vitrine. Toutes personnes d'âge mûr, de la génération de Lubitsch : la vieille Europe n'en croit pas ses yeux (c'est une fillette qui éventra la mèche). À l'autre bout du film, deux paysans écossais sont effarés de voir Hitler, après Rudolf Hess, parachuté au pays de *Macbeth*. D'ailleurs, dans la rue comme dans l'appartement des Tura, le divin Führer semblait déjà surgir de nulle part. Parachutages comiques, contre bombardements tragiques ? Nombre des autres plans de surprise semblent en effet répondre à une chose *tombée du ciel*. Explicitement lorsque Tura trouve Sobinski dans son lit : « *Comment êtes-vous là ?* » « *J'ai sauté d'un avion.* » « *Dans mon lit ?!* » La découverte de Sobinski constitue le plus long plan de surprise, et le seul qui soit en mouvement. Caméra et musique y épousent chaque oscillation de la stupeur de Tura, qui tente de raccorder les départs répétés du jeune homme au théâtre et sa présence sous ses draps.



C'est Ehrhardt qui fait le plus les frais de ces parachutages : de l'appel de Siletsky (censé être mort) dans son téléphone, de la barbe postiche dans sa main et de la fausse garde d'Hitler dans son bureau (irruption qui donne lieu à un beau plan de stupeur dédoublée, entre Tura et le colonel). Inversement, les pilotes nazis auxquels Hitler-Bronski ordonne de sauter sans parachute ne manifestent aucun étonnement. Ces « *deux garçons très obligeants* » sont en fait des robots : la surprise est humaine, et la sympathie que nous accordons à Ehrhardt tient au contraste entre le démiurge sanguinaire des placards du début et cet homme constamment pris de cours, dont la bouche bée et les yeux exorbités expriment comiquement la surprise *absolue* (avec des variantes : surprise terrifiée, amusée, irritée, etc.).

Dans l'ordre de l'étonnement, c'est tout un spectre qui se dessine, du plus froid (Siletsky, les membres du renseignement anglais) au plus chaud (Ehrhardt), avec au centre les comédiens, qui font métier de leur maîtrise des émotions. Maria impressionne par sa capacité de dissimulation (cf. le plan où elle apprend le lien entre Siletsky et Ehrhardt) ou d'atténuation (de son désarroi lorsqu'elle croit apprendre la mort de son mari), et le pauvre Tura est obligé de continuer à jouer malgré le trouble qui le saisit lorsque à deux reprises Sobinski quitte la salle (ce relatif *self-control* lui sera utile face au cadavre de Siletsky). Toutefois, au dernier plan du film, la stupeur le laisse sans voix.

Tous ces plans de surprise renvoient bien sûr à la notion de spectacle. Lubitsch, qui consacra sa vie à ce dernier, n'aurait pas été un si grand *showman* s'il n'avait couvert toute l'étendue qui va du raffinement le plus sophistiqué à l'énorme, pure et simple sidération. On résume souvent sa « touche » au premier, mais elle ne réside pas moins dans la maîtrise jubilatoire de la seconde, qui elle-même ne se cantonne d'ailleurs pas forcément au comique : un des plans les plus mémorables du film, sorte de gag tragique, est celui des comédiens médusés face à la mort de Siletsky.

1) « Journal de l'an passé », *Trafic* n° 1, hiver 1991, p. 28.

POINT TECHNIQUE

Décors

À l'exception de quelques plans documentaires (avions et parachutiste en plein ciel, D.C.A. anglaise), *To Be or Not to Be* a été entièrement tourné dans les studios Goldwyn, ce en quoi il ne fait pas exception. Dans les années 1930 et 1940, le fait de ne pas sortir le nez hors du studio constitue presque une règle pour le cinéma américain, du fait de son organisation industrielle et de l'enregistrement du son. Cependant, dans le cas de Lubitsch, cela vient de plus loin. En 1919, son film *Die Puppe* commence par une scène presque théorique où on le voit mettre en place les éléments en réduction du décor à venir, signe de l'importance chez lui d'une donnée qui le rattache, quoi qu'on ait pu en dire, à l'expressionnisme : non pas l'expressionnisme de la dramatisation métaphysique du monde (cf. *Caligari*), mais de sa réinterprétation enchantée par les moyens d'un art stylisé.

Plus singulièrement, c'est jusque dans sa fiction que *To Be or Not to Be* est presque exclusivement un film d'intérieurs. Les scènes censées se dérouler essentiellement en extérieur sont rares, se cantonnant au début dans la rue varsovienne, à la fin en Écosse et au moment qui s'éloigne le plus du monde théâtral (5 à 9). Car cette tendance à l'« interiorisation » évoque le théâtre, mais un théâtre mis en mouvement par le cinéma, l'exemple le plus flagrant étant le moment où les décors s'enchaînent (17) après que Maria a quitté celui de la Gestapo pour tenter de prévenir son mari de ne pas s'y rendre. Si Shakespeare peut se jouer partout ailleurs que sur la seule scène du théâtre Polski, c'est parce que ce monde entier est une scène où circulent blagues et répliques. D'où qu'il puisse être transformé, comme un pur décor : l'hôtel Europe en nid d'espions, le théâtre Polski en siège de la Gestapo, l'appartement des Tura en théâtre de boulevard.

Antichambres et tombeaux

Les décors récurrents du film sont le théâtre Polski, l'appartement des Tura, l'hôtel Europe, le siège de la Gestapo et ce lieu étrange qu'est le local en sous-sol où semble s'être réfugiée toute la troupe, évoquant une communauté de

proscrits réduits au silence. Certains décors sont plus subdivisés que d'autres : le théâtre Polski dont on découvre plusieurs facettes (dans l'ordre : scène, coulisses, loge, sous-sol, bureaux, salle, promenoir, balcon), l'hôtel avec son escalier autour duquel se distribuent de vastes couloirs et d'aussi vastes appartements. Mais la plupart sont fondés, dans leur fonctionnement cinématographique, sur le principe de la boutique et de l'arrière-boutique, ou de la chambre et de l'antichambre, chacun de ces deux termes pouvant constamment permuter en termes d'importance aux yeux du spectateur, en un vertigineux renversement du montré et du caché, du champ et du hors-champ, du public et du clandestin. C'est le cas de l'appartement de Siletsky comme de la librairie, des vrais locaux d'Ehrhardt comme des faux (ces derniers communiquant avec la salle du théâtre Polski), et même du promenoir du théâtre avec ses salons pour hommes ou femmes. Ehrhardt tentera d'user de cette configuration sur un mode « psychologique » (18), les nazis ayant une fâcheuse tendance à faire du décor un enjeu de pouvoir, qu'ils détruisent et occupent à loisir. À l'occupation nazie de la plupart d'entre eux, les Tura et leur bande répondent par une tentative constante d'infiltration, à leurs risques et périls car chaque décor est susceptible de se transformer en tombeau.

C'est le devenir possible de tout décor : l'hôtel Europe pour Maria, le théâtre pour Siletsky, le siège de la Gestapo pour Tura et l'appartement des Tura pour Ehrhardt. Ce devenir-tombeau est concentrique (sur le modèle, à l'hôtel Europe, des papiers dans la malle dans la chambre dans l'appartement dans l'hôtel) : ce sont Varsovie et même la Pologne qui risquent de se refermer sur la troupe, d'où l'urgence à s'enfuir. L'envers idéaliste de ces emboîtements mortifères est l'extension concentrique de la notion de communauté humaine – de cet être hyper-individuel qu'est l'histriote à la troupe, au peuple, à l'humanité ; leur envers cruellement drôle, c'est le saut dans le vide des deux pilotes nazis.

Et les portes, bien sûr, sont cruciales, qui permettent de circuler entre les éléments du décor. Pour avoir saisi la poignée de l'une d'elles à la légère (13), Tura manque de perdre la vie !



Sur le tournage de *To Be or Not to Be*

Ouverture / Fermeture

Lubitsch est célèbre pour la manière dont il filme les ouvertures et fermetures de portes, véritables passages entre deux espaces et/ou deux intrigues différentes. Le déplacement des personnages d'un monde à l'autre relève parfois d'une véritable chorégraphie. À partir de *To Be or Not to Be* (par exemple, la scène de la venue de Siletsky au faux siège de la Gestapo), on pourra mettre au point des exercices autour de cette figure. L'action d'ouverture ou de fermeture, qui semble d'une banalité absolue, peut avoir des implications importantes pour la perception du récit (informations données, rythme, bande-son...) et relève de la pure grammaire cinématographique.

Après avoir imaginé rapidement le contexte fictionnel dans lequel s'inscrit le passage de porte, on déterminera la mise en scène en fonction de ce que l'on veut donner à voir et à comprendre. On établira un découpage technique, où tous les plans seront décrits en réponse aux questions suivantes :

- Comment se décompose l'action, quelle est sa chronologie ?
- Que filmer ? La porte oui, mais quelle partie ? Les plans sur les poignées de porte et sur les serrures, porteurs de suspense, abondent dans les films.
- Quelle échelle de plan ? Donne-t-on à voir la seule porte, quelques détails à proximité ou tout son environnement (et éventuellement les personnages impliqués) ?
- De quel côté installer la caméra : du côté de la pièce d'origine ou de destination ?
- Quel angle de prise de vues choisir ?

La salle de théâtre

Lieu par excellence de la mise en abyme, la salle de théâtre se voit accorder une attention toute particulière. Lubitsch semble en montrer tous les recoins pendant le film : la scène, l'orchestre, les loges, les coulisses, les couloirs, l'entrée, le sous-sol sont autant de lieux d'intrigues, de représentations, de répétitions, de révélations et de retournements de situation. Après la première séquence, où le spectateur est volontairement induit en erreur, la salle de théâtre garde un statut particulier : si la scène est par définition le lieu de la représentation, rares sont les réelles représentations qui s'y déroulent.

On pourra recenser les différentes utilisations du lieu et la manière dont elles offrent pour la plupart une réflexion passionnante sur la frontière fluctuante entre l'art et la vie, la vérité et le mensonge. Il s'agira de déterminer dans un premier temps la manière dont Lubitsch met en scène les représentations en dehors de la scène : Maria et sa grande scène de séduction dans sa loge, la troupe entière qui joue son rôle (et sa vie) de gestapistes... On notera au passage le génie de Lubitsch lorsqu'il montre la manière dont les acteurs attendent non pas que le rideau se lève, mais que la porte s'ouvre, pour commencer leur interprétation. Toutefois c'est bien sur la scène de théâtre que l'évènement le plus réel, mais aussi le plus théâtral, arrive : la mort de Siletsky, qui tombe sur scène sous les projecteurs et après le lever de rideau, comme un véritable acteur tragique.



FIGURE

Abyme de réflexions

En 1921 est créée la pièce de Luigi Pirandello *Six personnages en quête d'auteur* qui, comme *To Be or Not to Be*, commence par une répétition interrompue. Parangon du « théâtre dans le théâtre » aux yeux des modernistes, la pièce inspire le *pirandellisme*, théorisation simpliste de la pensée de l'auteur italien. Le film de Lubitsch est aux antipodes de ce courant, qui met sur le devant de la scène l'explicitation de l'artifice théâtral en exposant le spectateur à une sorte de commentaire *live* du rapport du théâtre au mensonge et à la vérité.

Moderne sans modernisme, *To Be or Not to Be* exclut ce didactisme antidramatique, et aspire à son contraire : la fusion du théâtre dans le cinéma, qui n'est pas sans rappeler une mise en abyme beaucoup plus ancienne. Dans *Hamlet*, le prince fait jouer une transposition théâtrale du meurtrier de son père, *La Souricière*, destinée à « attraper la conscience » du meurtrier (acte II, scène 2). De même, dans *To Be or Not to Be*, la reprise de la pièce *Meurtre à l'opéra* dans le promenoir du théâtre Polski vise à produire un effet sur les spectateurs présents (capter l'attention du cordon de sécurité du Führer) et sur le cours des événements (faciliter la fuite des comédiens vers l'Angleterre). Tout en permettant à Greenberg d'accomplir son rêve de théâtre, elle participe pleinement de l'action en cours. Et si l'interruption de la répétition de la pièce *Gestapo* au début du film amène le spectateur à songer aux différents niveaux de représentation qui défilent devant lui, Lubitsch ne tente pas, *in fine*, de briser sa croyance dans la fable cinématographique, mais cherche au contraire à la raviver au contact de celle que fournit le théâtre.

Comme toujours, l'intérêt de la mise en abyme se mesure moins à sa seule existence qu'au gouffre des réflexions en chaîne qu'elle entrouvre :

– relevant d'un imaginaire théâtral plutôt que romanesque (*Anna Karénine* n'y joue qu'un rôle mineur, 9), le film adapte et étend à son récit des principes qui s'appliquent par excellence dans le champ dramatique (répétition, représentation), ou les érige en choix moral (la petite troupe de théâtre opposée aux grandes troupes militaires).

– lors de la mise en abyme « au carré » de la tirade de Shylock dans celle de



Meurtre à l'opéra, les nazis sont incapables de reconnaître le texte de Shakespeare. Mais nous-mêmes, le serions-nous si Lubitsch n'avait fait en sorte que nous en ayons connaissance dès le début du film ?

– dans cette rencontre du vaudeville et du film d'espionnage, les petites insécurités de l'un ne sont jamais occultées par les grands périls de l'autre, mais elles se déplacent du narcissisme amoureux à celui de l'acteur. Tura à Maria, en plein danger : « Sois honnête, je dois savoir : as-tu demandé à ce type de gâcher mon monologue ? »

– l'interprétation d'Hamlet par Tura est à la fois ridicule et pertinente, reposant sur l'une des conceptions possibles du personnage : celle d'un pur esprit, vétilleux et incapable d'action, auquel Tura devra s'opposer dans la suite du film (indice de son évolution : la manière dont, de 11 où il n'est qu'un spectateur dépassé de la relation entre Maria et Sobinski, il devient en 20 le metteur en scène de celle-ci).

– à cette fin, Tura doit surmonter le complexe qu'il semble éprouver face à Siletsky, grand imposteur et manipulateur qui l'amène à se trahir aussi sûrement qu'il avait dupé les aviateurs polonais. Siletsky, qui goûte en connaisseur le « texte » de Maria et sa façon de le dire (en retour, il fait une variation sur le monologue de Shylock : « Nous sommes humains, et parfois très humains »), discerne en revanche très vite l'incapacité de Tura à improviser. Sa mort sur scène, très stylisée, est digne d'un tragédien, et tout se passe comme si Tura devait assister à sa chute pour imposer son propre jeu. L'effroi du comédien face au retour du cadavre est comparable à celui d'Hamlet lors de la découverte du spectre de son père (acte I, scène 4). Texte et jeu de Tura s'améliorent à vue d'œil, mais c'est seulement après que, dans le secret, il a procédé au rasage de Siletsky (qui tient à la fois de la profanation et de l'ultime rituel funéraire) qu'il devient carrément brillant, lors de la discussion autour de sa dépouille. Avant, il a encore besoin de tester ses effets, comme quand il dit à Ehrhardt : « J'ai la clé dans la main, tout ce que j'ai à faire c'est de trouver la serrure. C'est mieux que d'avoir la serrure et de devoir trouver la clé. Qu'en dites-vous ? »

FILIATIONS

L'invention de soi-même

« Ne dit-on pas dans le monde qu'un homme est un grand comédien ? On n'entend pas par là qu'il sent, mais au contraire qu'il excelle à simuler, bien qu'il ne sente rien : rôle bien plus difficile que celui de l'acteur, car cet homme a de plus à trouver le discours et deux fonctions à faire, celle du poète et celle du comédien. »

Cet extrait de la dernière page du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot éclaire une idée forte que l'on peut discerner dans *To Be or Not to Be*. À la faveur des aventures que le film raconte, les comédiens font l'expérience de cet homme du monde que décrit Diderot : ils doivent créer au sein de la vie réelle un texte et une façon de le jouer qui, contrairement à ce qui se passe sur scène, ne sont pas (pas complètement, du moins) préétablis. Cela va au-delà de l'improvisation en milieu théâtral : sur la scène du réel, ce sont de véritables fragments de vie que Tura et ses comparses doivent inventer, sous peine de perdre celle-ci définitivement. Mais c'est sans doute à la condition de ce péril que des capacités inédites peuvent se révéler. Jouant successivement Ehrhardt et Siletsky, Tura découvre peu à peu en lui-même des qualités et des facultés insoupçonnées, qu'en tout cas la déclamation chaque soir du même monologue n'aurait pu dévoiler. (À l'égard de cette découverte positive de soi-même, Hamlet, qui joue la comédie de la folie pour servir sa vengeance, remplit peut-être une fonction de repoussoir : c'est un personnage essentiellement négatif, pour les autres et pour lui-même.) Fût-elle forcée par les événements et dût-elle passer par des masques et des rôles divers, l'invention (au sens de découverte) de soi-même est une possibilité que *To Be or Not to Be* laisse entrevoir (elle est déjà en puissance dans son titre) sans la pousser plus avant. En 1959, *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*) d'Alfred Hitchcock creusera cette perspective.



La Mort aux trousses – Warner

« Je ne suis fou que par vent de nord-nord-ouest » (*Hamlet*, II, 2)

Comme le film de Lubitsch, celui d'Hitchcock joue sur l'intelligence. Son protagoniste, Roger Thornhill, se doit d'en faire preuve lorsqu'il s'avère que des intelligences supérieures cherchent à régenter sa vie (dans *To Be or Not to Be*, l'habituelle intelligence des personnages de Lubitsch devenait, déjà, impératif vital). Ces intelligences surplombantes n'ont plus pour nom MI5 et Gestapo, mais CIA et, supposé-on, KGB ; une certaine continuité existe cependant, puisqu'un agent de ce dernier époque « un vieux truc de la Gestapo ». Bien que Roger Thornhill (Cary Grant) ait des dispositions à la simulation (c'est un publicitaire), il n'est pas un comédien de profession, contrairement à Tura et à ses comparses. Pourtant, à partir de son enlèvement initial et jusqu'à la fin du film, le maître espion Vandamm (James Mason), frère de Siletsky en élégance cauteleuse, ne cesse de voir en lui non seulement un agent ennemi mais aussi un acteur, usant systématiquement à son sujet de métaphores théâtrales (la première : « Vous êtes un si bon acteur que vous transformez cette bibliothèque en scène de théâtre »). Il conseille même à Thornhill de passer plus de temps à l'Actors' Studio. Or ce dernier ne concerne ni Cary Grant, ni James Mason et encore moins les comédiens de *To Be or Not to Be* : l'invention de soi-même ne saurait passer par une méthode qui consiste à si bien se connaître qu'on peut aller chercher en soi, selon les besoins, les outils de son jeu. *Le Paradoxe sur le comédien* de Diderot, c'est cela même : pour jouer, mieux vaudrait ne pas trop re-sentir, mais créer de toutes pièces.

À partir de l'enlèvement de Thornhill, le film oscille entre deux visions de la « comédie pour de vrai » :

– **négative** : un acteur est quelqu'un qui, le temps d'un rôle, accepte d'abdiquer son identité propre. Mais si l'on n'existe plus aux yeux du monde que comme acteur, la perte d'identité qui aurait dû n'être



que temporaire devient permanente. Croyant fermement à la sienne (« J'ai un travail, une secrétaire, une mère, deux ex-femmes et plusieurs barmans qui m'attendent »), Thornhill refuse le rôle de George Kaplan (être imaginaire créé de toutes pièces par la CIA) qu'on voudrait tant lui faire jouer.

– **positive** : au départ, tout désigne Thornhill comme un personnage séduisant mais vain : une pure surface. Or un acteur, contrairement aux visages du Mont Rushmore, ne se limite pas à une surface, si séduisante soit-elle. C'est à partir du moment où elle accepte de jouer le jeu que cette belle enveloppe vide va s'emplier d'une humanité inespérée, l'intégralité de ses efforts dans la dernière séquence du film étant consacrée à sauver une autre vie que la sienne. La première fois que Thornhill passe l'épreuve du jeu, c'est lors d'une vente aux enchères où il parvient à se faire prendre pour un « authentique idiot » : il ne s'agit encore, alors, que de sauver sa peau, mais c'est déjà une étape importante qui se traduit pour le spectateur du film par une jubilation toute particulière. La deuxième fois, c'est dans une cafétéria où il va « faire le mort », cette fois pour réparer le tort qu'il a causé à l'être auquel il consacra toute la capacité d'altruisme qu'il vient de mettre à jour. Ce point extrême de la comédie (jouer le mort dans la vie réelle) constitue une nouvelle étape, qui avait été annoncée par Vandamm lors d'un échange précédent avec Thornhill :

« Apparemment, la seule prestation qui vous donnera satisfaction sera celle où je jouerai le mort.

– *Votre prochain rôle. Vous serez très convaincant, je vous assure.* »

Déjà dans *To Be or Not to Be* Siletsky demandait : « Avez-vous déjà joué un cadavre, Monsieur Tura ? » Quelle que soit leur malfaisance, les maîtres espions des deux films donnent l'occasion à Tura et à Thornhill de passer pour morts, c'est-à-dire de se sentir vivants comme jamais.

PISTES DE TRAVAIL

1. Résumer. On pourra demander aux élèves de faire le résumé de *To Be or Not to Be*, à l'écrit ou à l'oral. Les différentes propositions permettront de mesurer la complexité du film et la multiplicité de ses intrigues, mais aussi les différences d'interprétation. On découvrira en même temps le travail de la mémoire chez le spectateur : qu'est-ce qu'il retient ? Qu'est-ce qu'il oublie ? D'où viennent les faux souvenirs, les inventions de la mémoire ?

2. Le genre. Les élèves chercheront des références à *To Be or Not to Be* pour déterminer le genre qui lui est donné. On commentera avec eux les différentes expressions trouvées : comédie noire, drame d'espionnage, satire politique... On verra à la fois l'impossibilité de réduire ce film à un seul genre, mais aussi la manière dont la simple mention du genre donne déjà un point de vue qui en dit autant, voire plus, sur le spectateur qui décrit ainsi le film que sur le film lui-même. Dans sa réponse aux critiques négatives, Lubitsch écrivait : « *J'avais décidé de faire un film sans aucune tentative de soulager qui que ce soit, de quoi que ce soit, à aucun moment : dramatique quand la situation l'exigeait, satirique ou comique quand il y en avait besoin. Ou peut appeler cela une farce tragique ou une tragédie farceuse – je m'en moque et le public aussi.* » (*New York Times*, 29 mars 1942).

3. L'humour dans le film. Si l'on sait que le film n'a pas fait rire tout le monde, il ne s'agit pas forcément de revenir sur la question « Peut-on rire de tout ? », mais plutôt d'étudier le mécanisme du gag dans *To Be or Not to Be*. On demandera dans un premier temps aux élèves ce qui les a fait rire : les dialogues, les mimiques, la gestuelle, le visuel, les situations ?

On s'intéressera ensuite plus spécifiquement à l'humour des dialogues et à ses différentes déclinaisons :

– les jeux de mots, comique essentiel dans la comédie classique hollywoodienne, et les difficultés de traduction qui se posent nécessairement. Le dialogue entre Greenberg et Rawitch dans la première séquence est à ce titre exemplaire : « *What you are, I wouldn't eat.* » « *How dare you call me a ham ?!* », *ham* signifiant à la fois jambon (Greenberg est juif) et mauvais acteur.

– les quiproquos engendrés par les différents mensonges, qui constituent l'un des ressorts essentiels du film, rendent drôles certains dialogues a priori anodins (Tura qui pense que Sobinski n'aime pas son monologue, Siletski qui apprend à Tura la liaison de Maria, Ehrhardt qui raille le jeu de l'acteur...)

– les sous-entendus, pour la plupart de nature sexuelle, très présents lors des scènes de séduction avec Maria.

– les répétitions (exemple : « *they call me concentration camp Ehrhardt* », où s'ajoute une tension dramatique à l'effet comique)

– les métaphores. (par exemple, lorsque Siletsky et Maria trinquent : « *Shall we drink to a Blitzkrieg? / I prefer a slow encirclement.* »)

– les dialogues qui deviennent absurdes, par exemple lorsque Rawitch sermonne Ehrhardt quant à son attitude face au faux Siletski : « *Well? What have you to say for yourself now? Here is a man with a beard, and you didn't even pull it! / Qu'avez-vous à dire pour votre défense? Voici un homme avec une barbe et vous ne la tirez même pas!* »

Pour ne rien perdre de la saveur de l'humour du film et de ses intentions, on travaillera plutôt sur les dialogues originaux, même si une étude comparée avec les traductions proposées dans les sous-titres peut être également intéressante.

4. La mise en scène. Lubitsch est un metteur en scène qui utilise toute la grammaire cinématographique. C'est particulièrement vrai dans *To Be or Not to Be*. On pourra d'abord demander aux élèves de citer les éléments de cette grammaire (peut-être en posant la question des différences avec le théâtre) : le montage, le cadrage, les mouvements de caméra...

On reviendra plus en détail sur les différences d'échelles de plan et d'angles de prise de vues, par exemple dans la scène des pilotes à Londres (séq. 6). Du début de la scène (les soldats qui chantent autour du piano) à la « dispersion » des soldats partis écrire des lettres à leur famille, on compte quinze plans en un peu plus de deux minutes. On peut repérer trois échelles de plan différentes : plan d'ensemble, plan large et plan poitrine, mais l'angle de prise de vues n'est quasiment jamais le même. Non seulement ce choix donne un dynamisme à la scène (avec très peu de déplacement des personnages), mais elle révèle aussi, avant même le début des dialogues, l'importance que va prendre Siletsky, qu'on ne connaît pas encore. Elle permet également à Lubitsch de passer du groupe (les plans larges) aux individus (les plans poitrine sur Siletski et deux soldats), et de créer ainsi une identification du spectateur, très vite impliquée dans cette nouvelle intrigue.



ATELIER

Elle et lui (et lui)

L'étude du triangle amoureux de *To Be or Not to Be*, outre le fait qu'il apporte un éclairage différent au film, permet d'aborder quelques éléments essentiels du cinéma hollywoodien classique. Il faut souligner la présence récurrente de cette situation dans les films de Lubitsch, principalement dans le bien nommé *Sérénade à trois* (1933), dans lequel une jeune femme tombe amoureuse de deux hommes.

On pourra dans un premier temps étudier avec les élèves la manière dont les aventures du trio ont un impact direct sur l'intrigue et sur la structure narrative du film. La liaison entre Maria et Sobinski est ainsi à l'origine de nombreux retournements de situation qu'on pourra recenser (par exemple, le fait que Joseph perde son sang-froid et révèle sa véritable identité lorsque Siletsky lui apprend la liaison de sa femme). Dans la continuité, on pourra être attentif à la manière dont l'intrigue amoureuse accompagne le ton de la séquence, ou au contraire se confronte à lui. Ainsi, dans la première partie du film (avant l'invasion de la Pologne), la relation entre Maria et Sobinski accompagne le ton léger et spirituel de la comédie théâtrale qui semble se mettre en place (interruption du monologue qui provoque l'inquiétude de l'acteur vaniteux et aveugle, jeu de la séduction entre une diva et un jeune naïf...). Dans une seconde partie, ces mêmes caractéristiques s'intègrent dans un contexte à la fois plus dramatique et plus confus, comme en témoignent certaines répliques de Tura, relevant à la fois des intrigues amoureuse et dramatique : « *Je décide avec qui ma femme dîne et qui elle doit tuer.* » On notera au passage que c'est la première confrontation entre Sobinski et Tura (et le fameux « *To be or not to be* » prononcé dans la chambre à coucher), soulignée par une musique guillerette, qui réintègre le genre de la comédie au film, après plusieurs séquences relevant du drame (invasion de la Pologne) et du film d'espionnage (toute la séquence en Angleterre et le retour de Sobinski).

Deux scènes sont particulièrement intéressantes à analyser dans la manière dont elles mettent en scène les trois personnages : la scène après l'arrivée de Maria chez elle, retrouvant Joseph et Sobinski (séq. 11), et la scène « d'adieux », avant la représentation au théâtre (séq. 20). On pourra en étudier différents éléments avec les élèves, en faisant abstraction des dialogues : le déplacement des personnages,



leur position dans le cadre et les uns par rapport aux autres, les regards échangés, les entrées et sorties de champ. En quelques plans, Lubitsch donne à voir les rapports de force et accorde à Maria le pouvoir de décision.

Adultère et censure

Pour mieux comprendre la manière dont Lubitsch met en scène ces personnages et leurs comportements, il est essentiel de revenir sur le contexte du cinéma classique hollywoodien.

On pourra à cet effet se reporter au code de censure, le Motion Picture Code, dont le texte (en anglais) est consultable en ligne : <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>. Appliqué à partir de 1934 et jusqu'en 1966, le code de censure Hays intervenait à toutes les étapes de production du film (écriture du scénario, tournage, montage), avec une liste d'interdits, notamment sexuels. Le premier paragraphe du chapitre « Sexualité » précise ainsi que « *l'adultère, parfois nécessaire dans le contexte narratif d'un film, ne doit pas être présenté explicitement, ou justifié, ou présenté d'une manière attrayante* ». Lubitsch (et beaucoup d'autres réalisateurs) ont contourné avec bonheur ce code, au nez et à la barbe des censeurs, en utilisant des subterfuges variés, à l'œuvre dans *To Be or Not to Be*. Il faut noter que le mot adultère n'est jamais prononcé et qu'aucun élément n'apporte de preuve irréfutable de son existence.

En remarquant que le film ne se déroule pas aux États-Unis (le péché vient toujours d'Europe), on pourra demander aux élèves de



découvrir les différentes stratégies de contournement de Lubitsch. On peut en noter quelques-unes :

- les sous-entendus dans les dialogues (on sera particulièrement attentif aux remarques d'Anna, l'habilleuse de Maria)
- le double discours : de quoi Sobinski et Maria parlent-ils vraiment lorsqu'ils évoquent le métier du jeune homme et ses talents de pilote ?
- le hors-champ : que se passe-t-il lorsqu'Anna sort de la loge et laisse entrer Sobinski ?
- l'ellipse : si l'on sait que Maria et Sobinski se sont vus, pour aller au café par exemple, aucune scène n'a été montrée au spectateur.
- la métaphore : par une obligation narrative, Sobinski dort dans le lit de Tura, met ses pantoufles et sa robe de chambre, prenant littéralement la place du mari légitime.

Pour finir, on pourra engager une réflexion sur la place et le statut de Maria Tura dans le film, à la fois héroïne et séductrice, et seul personnage fort du film (d'autant plus starifié qu'elle est l'unique personnage féminin à l'exception d'Anna). On est loin ici de la morale récurrente des films hollywoodiens de l'époque, dans lesquels la femme adultère doit se repentir avant d'être punie. La dernière scène du film montre avec humour que Maria n'en a pas la moindre intention !

LECTURE CRITIQUE

« *In sensible et macabre* »

« Le plus célèbre monologue de Hamlet était une déclaration sans ambiguïté, comparée aux changements de tons et à l'humour déroutant du nouveau film d'Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be*, dont la première a eu lieu hier au Rivoli, dans des circonstances pour le moins délicates. Non seulement il s'agit du dernier film dans lequel la regrettée Carole Lombard a joué – et chacun s'imposait un tact inhabituel – mais il traite aussi d'un sujet loin d'être amusant. Et pourtant, dans un esprit léger, avec de fréquentes doses de choc, M. Lubitsch a mis en scène ses acteurs dans un thriller d'espionnage, avec comme toile de fond improbable, des ruines et l'effrayante oppression des nazis envahissant Varsovie. Dire que c'est insensible et macabre est en dessous de la vérité.

Peut-être y a-t-il beaucoup de gens capables de mettre de côté la réalité, de rire de généraux nazis idiots avec des yeux exorbités. Peut-être qu'ils apprécient Jack Benny, grîmé derrière des lunettes et une barbe, qui tire les oreilles des meilleurs limiers de la Gestapo, métaphoriquement parlant. Ces personnes vont certainement savourer les provocations burlesques de ce film. Et beaucoup plus aimeront les retournements de situation et le suspense de l'intrigue. Mais il est difficile d'imaginer quelqu'un pouvant supporter, sans un battement de cil, le bouleversant raid aérien contre Varsovie, juste après une séquence burlesque, ou le spectacle de M. Benny jouant une scène de comédie avec un cadavre de la Gestapo. M. Lubitsch avait un sens de l'humour étrange – et un scénario embrouillé – quand il a réalisé ce film.

Comme toujours avec les films de Lubitsch, il est injuste de tout raconter. Je me contenterai de dire qu'il raconte cette fois un conte merveilleux sur une compagnie d'acteurs polonais à Varsovie, tout juste envahie, et sur la manière dont les comédiens audacieux vont être plus futés que la stupide Gestapo. Opportunément, la compagnie a répété une pièce anti-nazie, et ils sont donc capables d'endosser leur rôle et leurs costumes quand la situation l'exige.

En tant que stars de la compagnie, M. Benny et Miss Lombard – le couple Lunt en version polonaise manifestement – sont invités à tenir les rôles principaux et se confrontent aux dangers de l'intrigue. Et les astuces, grâce auxquelles Miss Lombard charme les loups nazis, et Jack Benny les embobine avec deux costumes, tiennent de la comédie et de l'excitation sinistre, que M. Lubitsch a imprudemment confondues.

Miss Lombard, dans son dernier rôle, est très belle et ingénieusement comique, et l'on ne ressent pas les sentiments de tristesse qu'on pourrait imaginer en raison de sa présence. C'est là un hommage à sa personnalité radieuse. Mais M. Benny, malgré une tentative réussie de changer son style, ressemble toujours trop à Moi Jack Benny, le comique de radio, pour être juste. Il se vexe trop souvent des réflexions sur son talent. Trop souvent il fait la moue, joue l'indigné ou a une réaction à retardement. Bien sûr, le scénario encourage cette vieille légende du mauvais acteur. Comme un officier allemand le souligne, en riant grassement, « Ce qu'il a fait à Shakespeare, nous le faisons à la Pologne ». Cela vous donne une idée du film.

Dans les seconds rôles, Sig Ruman fanfaronne dans son rôle de colonel nazi, Stanley Ridges est un agent de la Gestapo mielleux et sinistre, Robert Stack est agréablement juvénile dans son rôle de pilote polonais, et Tom Dugan est drôle en Hitler burlesque. Dommage qu'un peu plus de bon goût et d'unité de ton ne soient pas présents dans ce film. Comme il est, on a l'étrange impression que M. Lubitsch est un Néron, qui joue du violon pendant que Rome brûle. »

Bosley Crowther, « *To Be or Not to Be* », *The New York Times*, 7 mars 1942.



Quelques éléments sont à préciser pour mieux appréhender la critique de Bosley Crowther. Deux ans plus tôt, Crowther, critique célèbre du *New York Times* pendant 27 ans, avait écrit toute son admiration pour *Le Dictateur* de Charles Chaplin, et il fut par la suite beaucoup plus bienveillant à l'égard de deux autres films de Lubitsch : *Le ciel peut attendre* (1943) et *La Dame au manteau d'hermine* (1948). Ce ne sont donc ni le sujet proprement dit, ni le réalisateur lui-même qui provoquent autant de mépris, mais bien le film et les intentions qui semblent s'en dégager.

To Be or Not to Be semble pourtant répondre par anticipation aux reproches de Crowther, interloqué par le mélange des genres et la référence directe à la situation mondiale (Chaplin, dans *Le Dictateur*, parle d'Hynkel et non d'Hitler), le mauvais goût supposé du film et le jeu des acteurs. Il est vrai que la superposition du drame et de la comédie, parfois dans une même scène, a de quoi déconcerter et créer un certain malaise.

Mais « un bon rire n'est jamais à dédaigner », annonce Greenberg, après avoir commenté le « *Heil Hitler* » de Bronski (« *C'est une plaisanterie terrible* ») et le choix de la robe de Maria (« *Cela ferait une plaisanterie terrible* »). Lubitsch a fait sienne cette maxime et conjure l'horreur de la situation polonaise par l'humour et le burlesque. Lubitsch ne ridiculise pas la tragédie de Varsovie (Crowther reconnaît lui-même que les plans sont bouleversants) mais bien les nazis et leur doctrine. Lubitsch ne confond pas le sinistre et le comique mais assume pleinement leur coexistence dans son film, ainsi que le confirme une mise en scène toute en ruptures de ton et en doubles discours. Il semble que le manque de recul face à la situation de 1942 et l'indignation aient empêché Crowther de distinguer toute la complexité et la subtilité de Lubitsch. Ses remarques lapidaires sur le jeu de Jack Benny sont en ce sens révélatrices. De quel jeu parlez-vous ? Le jeu « réel » de Jack Benny n'intervient qu'à peu d'occasions. La plupart du temps, il se superpose à d'autres : le jeu du comédien Tura grîmé en Hamlet ou en représentant de la Gestapo, et vaniteux face à la troupe ; le jeu de la séduction et de la tromperie du mari avec sa femme.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE



Sur *To Be or Not to Be*

Peter Barnes, *To Be or Not to Be*, BFI Films Classics, 2002 [en anglais, étude historique et critique par le dramaturge Peter Barnes].

Jean-Louis Comolli, François Géré, « Deux fictions de la haine », *Cahiers du cinéma* n° 286, 288 et 290-291, mars, mai et juillet-août 1978 [analyse approfondie de la première séquence du film].

Jean Douchet, « Ernst Lubitsch », *L'Art d'aimer*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1987.

Sur Ernst Lubitsch

Eithne et Jean-Loup Bourget, *Lubitsch ou la satire romanesque*, Stock cinéma, 1987.

Bernard Eisenschitz, Jean Narboni (dir.), *Ernst Lubitsch*, réed. Cahiers du cinéma, 2006.

Jacqueline Nacache, *Lubitsch*, Edilig, 1987.

Samson Raphaelson, *Amitié, la dernière retouche d'Ernst Lubitsch*, Allia, 2006 [souvenir de Lubitsch par l'un de ses scénaristes].

François Truffaut, « Lubitsch était un prince », *Les Films de ma vie*, réed. Flammarion, 1987.

Herman G. Weinberg, *Ernst Lubitsch*, réed. Ramsay, 1997 [biographie critique].

Sur le cinéma antinazi

André Bazin, « Pastiche et postiche ou le néant pour une moustache », dans *Charlie Chaplin*, réed. Cahiers du cinéma, 2000 [sur *Le Dictateur*].

Alain Masson, « Du conservatisme à la propagande antinazie », dans *Hollywood 1927-1941*, Autrement, 1991.

Élodie Dulac, « La force du stéréotype : Adolf Hitler dans les séries B d'une Amérique en guerre », dans Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo (dir.), *Cinéma et histoire*, Michel Houdiard, 2008.

Bernard Eisenschitz, *Man Hunt*, Yellow Now, 1992 [sur *Chasse à l'homme* de Fritz Lang].

Jacqueline Nacache, « War Comes to America : le cinéma hollywoodien entre effort de guerre et propagande », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.),

Une histoire mondiale des cinémas de propagande, Nouveau Monde, 2008.

DVD

To Be or Not to Be est édité en DVD par Studio Canal.

Les autres films d'Ernst Lubitsch édités en DVD en France sont les suivants : *Comédiennes* (Arte), *L'Éventail de Lady Windermere* (Montparnasse), *Eternal Love* (Malavida), *L'Homme que j'ai tué et Illusions perdues* (Bac Films), *Une heure près de toi*, *Haute Pègre*, *Ange*, *La Huitième Femme de Barbe-bleue* et *La Dame au manteau d'hermine* (Bac), *Ninotchka* et *Rendez-vous* (Warner), *Le ciel peut attendre* (Fnac) et *La Folle Ingénue* (Carlotta).

Un coffret édité par Mk2 réunit cinq films allemands de Lubitsch : *Je ne voudrais pas être un homme*, *La Princesse aux huttes*, *Sumurun*, *Anna Boleyn* et *La Chatte des montagnés*.

Enfin, chez Bac et chez Sidonis sont respectivement parus *Si j'avais un million*, film à sketches dont un au moins est réalisé par Lubitsch, et

Désir, film de Frank Borzage que Lubitsch supervisa et qui porte sa marque.

En regard de *To Be or Not to Be*

Jean Renoir, *La Règle du jeu* (1939), Montparnasse.

Charlie Chaplin, *Le Dictateur* (*The Great Dictator*, 1940), Mk2.

Fritz Lang, *Les bourreaux meurent aussi* (*Hangmen Also Die !*, 1943), Carlotta.

Alfred Hitchcock, *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959), Warner.

N.B. : dans « Nord par nord-ouest » (*Trafic* n° 8, automne 1993), le philosophe Stanley Cavell évoque le rapport de *La Mort aux trousses* au théâtre, et plus particulièrement à *Hamlet*.

« Un rire n'est pas une chose à négliger. »¹

Un jour, Ernst Lubitsch aurait dit à l'un de ses scénaristes attirés, Samson Raphaelson, dramaturge à ses heures : « *Tu fais le bon choix en continuant à écrire pour le théâtre, Sam. Quelle université enseigne le cinéma ? Mais le théâtre si, c'est de la littérature. On publie tes pièces. Un jour ou l'autre un étudiant travaillera sur toi – tu as une sacrée chance.* » Ce regret décida-t-il Lubitsch, en 1941, à aborder de front le théâtre, qui fut toujours sa sève, dans un de ses films ? Quoi qu'il en soit, on espère que personne aujourd'hui ne contestera l'intérêt d'étudier *To Be or Not to Be*. Théâtre + nazisme + cinéma, Shakespeare + Hitler + Lubitsch, voilà de quoi occuper les esprits. Le problème serait plutôt que le sérieux pédagogique passe à côté de l'extraordinaire force comique d'un des films les plus malicieusement héroïques de l'histoire du cinéma. Être ou ne pas être trop didactique, telle est la question !

1) « *A laugh is nothing to be sneezed at* », réplique de Greenberg (Felix Bressart) dans *To Be or Not to Be*.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi

RÉDACTEURS DU DOSSIER

Jean-François Buiré : critique et enseignant de cinéma, réalisateur de courts métrages.

Julie Garet (rubriques pédagogiques) : auteur d'une thèse sur les relations entre personnages féminins et actrices dans les films de George Cukor, enseignante en esthétique et en histoire du cinéma à l'université Paris 8 depuis 2000, elle intervient pour les enseignants et les élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma* depuis 2008.

