

« **TO BE OR NOT TO BE** » (1942) d'Ernst Lubitsch.

Analyse de séquence : « GESTAPO ou la fausse vraie mort de Siletsky ! » – 31 plans – 6 minutes et seize secondes.

« Je tiens ce monde pour ce qu'il est, Graziano : un théâtre où chacun doit jouer son rôle, et où le mien est d'être triste. »

William Shakespeare, « *Le marchand de Venise* », acte I, scène I.

Ernst Lubitsch est né en 1892, à Berlin, dans le milieu boutiquier juif. Sa rencontre avec Max Reinhardt, son goût du théâtre et ses débuts au cinéma en tant qu'acteur pour arrondir ses fins de mois, sont pour Lubitsch les étapes principales de la découverte d'une véritable vocation pour le spectacle. Il se met rapidement à diriger les films qu'il interprète. Le succès est au rendez-vous. Le travail de l'acteur restera l'un de ses thèmes favoris auquel « *To be or not to be* » rend d'ailleurs un flamboyant hommage. A la fin des années 1910, Lubitsch est « Le » grand cinéaste allemand à succès. Hollywood l'appelle. Il est l'un des rares cinéastes européens de l'entre-deux-guerres à avoir émigré volontairement. Des superproductions historiques qui l'ont alors rendu célèbre, le Lubitsch américain gardera peu de goût. Sa vision de « *L'opinion publique* » de Charles Chaplin en 1924, va en effet faire grandement évoluer son style – auquel on donnera même son nom : la fameuse « *Lubitsch's touch* » – vers un sens tout à la fois ténu et aigu du récit cinématographique dont il va devenir l'un des plus géniaux constructeurs. « *To be or not to be* » est à cet égard considéré comme l'un des plus grands scénarii de l'histoire du cinéma.

Le film est l'un des derniers d'une prolifique carrière commencée en 1913. Il vient en quelque sorte couronner un parcours américain placé sous le signe du raffinement stylistique où Lubitsch, contrairement à une idée reçue tenace, s'intéressera régulièrement aux événements internationaux qui déchirent l'Europe des années 30 et 40. Si la politique constituera la toile de certains de ses films américains (« *Angel* » en 1937 ou, plus tard « *Cluny Brown* » en 1946), elle est centrale dans « *To be or not to be* » comme elle l'avait été auparavant dans « *Ninotchka* » en 1939 ou dans « *L'homme que j'ai tué* » en 1931. Le film, réalisé en novembre et décembre 1941, sort sur les écrans le 6 mars 1942 et est aujourd'hui perçu comme l'autre grande comédie sur le nazisme avec « *Le dictateur* » que Chaplin tourne entre 1938 et 1940. Le film fit scandale au moment de sa sortie en raison de son mauvais goût (Lubitsch dut présenter des excuses à la Pologne via le *New York Times* du 29 mars 1942 à cause d'une réplique qu'il refusera cependant contre tous les avis de couper) et n'obtint pas le succès espéré. Il fait néanmoins partie de ce qu'on qualifie aujourd'hui de « films d'effort de guerre » qu'Hollywood produisit régulièrement à partir 1939 (date de réalisation de « *Les aveux d'un espion nazi* » d'Anatol Litvak, le premier film du « genre ») afin de pousser l'Etat américain à s'engager dans le conflit.

Lubitsch va traiter le nazisme à travers son prisme habituel, celui qui lui permet de délivrer idéalement sa vision du monde : le théâtre. En confrontant officiers nazis et comédiens de seconde zone, le cinéaste, qui entretiendra jusqu'à sa mort une haine réelle pour l'Allemagne et une affection sans borne pour les acteurs, va s'employer à déconstruire le grand spectacle national socialiste grâce au petit théâtre du cabot Joseph Tura et de son épouse. C'est la topographie même de l'univers théâtral (scène, salle, coulisse, escalier, couloir, loge...) que le cinéma va sans cesse permettre de redistribuer pour créer un monde en perpétuel mouvement où l'incertitude entre le théâtre et la vie offre à Lubitsch la possibilité de créer un véritable suspense humoristique. Les portes, le décor, les accessoires, tous les artifices du théâtre sont au cœur de ce dispositif d'où découle une dramaturgie, nous allons le voir, qui vient renforcer l'humour et vice versa.

A) Le cadre comme piège :



Plan 1a



Plan 1b

La plupart du temps, une séquence-type d'un film d'Ernst Lubitsch s'ouvre avec une porte. Cet élément de décor revêt chez lui, nous le verrons, plusieurs fonctions décisives dans la conduite du récit. Il nous introduit tout d'abord dans le cadre martial des bureaux de la gestapo : en amorce, au premier plan à gauche, un soldat de dos et deux autres officiers SS à droite et au deuxième plan viennent redoubler le cadre ; un portrait d'Hitler et un drapeau nazi orné de la croix gammée qui tient lieu d'auréole au commandant Ehrhart complètent le décor. Lubitsch, on le voit, joue le cadre contre le champ. Il est permis de reconnaître là l'héritage du théâtre¹ : la scène se présente comme un cube scénique, c'est-à-dire une véritable scène au sens le plus théâtral du mot. Mais le cadre, chez le cinéaste berlinois, est aussi identifié au cadre social et à ses contraintes. Et ces dernières sont de taille en Pologne dans les locaux de la Gestapo en 1939 ! On le pressent, le cinéaste fabrique ici un espace comme il en irait d'un piège dans lequel entre son héros – le grand acteur Joseph Tura, contraint d'aider la résistance, et astucieusement grîmé pour cela en professeur Siletsky, l'agent du Reich dont nous venons d'apprendre que les nazis ont découvert le décès... Ce que Tura ignore ! Tout film de Lubitsch repose ainsi sur un savant système d'inégalités cognitives entre spectateur et personnage.



Plan 2a

Comment va le professeur ?



Plan 2b

Bien, merci. Et le colonel ?



Plan 2c

"le service rapide".



Plan 2d

Voulez-vous passer au salon ?

¹ « A travers son refus, jusqu'à la fin de sa vie, des extérieurs et des décors naturels, se manifeste chez Lubitsch une croyance indélébile, à savoir que le lieu à l'écran n'est pas ce qui est, de façon transparente, mais ce qui doit être absolument fabriqué, construit dans son intégralité, de la même façon qu'on construit un scénario. », écrit Charles Tesson dans son texte « Le paradis des eaux troubles » in Les Cahiers du Cinéma en 1985.

L'annonce, par un sous-fifre, de l'arrivée de Siletsky-Tura au commandant Ehrhardt crée en outre dès le début de la scène un court effet de retardement qui accentue subtilement la sensation de piège que distillent le cadre et le décor. Si le rythme caractérise le cinéma de Lubitsch, le cinéaste ne confond pas pour autant vitesse et précipitation : ainsi prend-t-il le temps de construire méthodiquement ce qu'il faut bien appeler un suspens. Entre les deux hommes qui se saluent par deux fois (salut hitlérien et poignée de main), la croix gammée s'impose tout à la fois comme une séparation très nette et un symbole lourd de menaces répété sur le bras du commandant : un raccord dans l'axe, en plan américain, resserre le cadre autour de l'insouciant Joseph Tura. Alors qu'à l'instar du spectateur, le commandant sait le vrai professeur Siletsky mort, il questionne fort ironiquement l'imposteur sur sa santé avant de lui présenter deux SS spécialistes du « service rapide ». Le cadre ne s'est élargi que pour laisser entrer deux officiers patibulaires. Le « service rapide » auquel il est ici fait allusion – tortures à n'en pas douter – n'est pas du goût d'un cinéaste dont la seule morale est celle du plaisir et du temps qu'il faut prendre pour en profiter pleinement (par opposition, Lubitsch suggère donc que les nazis ne possèdent ni le goût ni le sens du plaisir, crime suprême à ses yeux). Ainsi, l'affrontement direct n'intéresse-t-il pas le réalisateur, qui lui préfère un contournement destiné à différer le plus possible l'affrontement et à relancer le récit. Exit donc Siletsky-Tura en coulisse : Ehrhardt l'introduit dans une pièce voisine – le salon selon toute vraisemblance – pendant que nous supposons qu'il va décider de son sort avec ses sbires. Salutations, présentations et introduction au salon sont filmées en un seul plan, ce qui renforce l'intensité dramatique. Ce sont par ailleurs très souvent les portes qui décident, chez Lubitsch, des points de montage. Et c'est, d'une façon plus générale, du décor lui-même que découle un récit pensé dès le départ pour l'image.



Plan 3

Nous passons donc la porte avec Joseph Tura. Surprise : alors que nous pensions le retrouver en coulisse, c'est la scène qui s'est déplacée ! A la faveur d'un panoramique gauche-droite suivant le déplacement machinal de l'acteur, se dévoile soudain le corps du vrai professeur Siletsky et c'est tout le projet d'Ehrhardt qui se révèle en un instant : confronter l'imposteur à son imposture... Pour contourner le duel attendu Ehrhardt-Tura, Lubitsch a, comme toujours, besoin d'introduire dans le cours du récit un troisième terme qui va devenir le vecteur d'un affrontement indirect : c'est un mort qui joue ce rôle décisif dans la séquence. Il en va ici du théâtre comme de la vie dont on dit qu'elle « continue » en dépit des événements tragiques qui la constituent pour partie.

Nouvelle inégalité cognitive : ce cadavre, le spectateur le voit avant Siletsky-Tura qui flâne dans la pièce sans lui prêter la moindre attention. C'est un nouvel effet de retardement destiné à décupler le plaisir du spectateur : il nous est en effet permis de jubiler à l'avance en songeant à l'instant proche où notre double de pacotille va poser les yeux sur son défunt modèle. Le jeu de double et de dupe entre le théâtre et la vie peut commencer.



Plan 4a



Plan 4b



Plan 5

Insensiblement, depuis le début de la séquence, le cadre s'est resserré autour de Tura. Or il en va du cadre comme d'une cellule : il est ici structuré de manière inquiétante par l'ombre de la fenêtre. Perdu dans ses pensées, le grand acteur Joseph Tura semble perdu tout court pour le spectateur. Le voici déjà emprisonné dans un plan rapproché qui va, en outre, nous permettre d'assister au mieux à sa réaction lorsqu'il va découvrir la funeste compagnie en laquelle il se trouve. L'enjeu est clairement défini : un champ restreint c'est-à-dire une faible marge de manœuvre et, tout autour, dans le hors-champ, la présence de la mort.

La surprise du personnage détermine un nouveau point de montage : c'est-là l'apanage de la mise-en-scène classique que de s'effacer le plus possible derrière le récit afin de le servir au mieux. L'effet de double qui s'ensuit s'avère l'espace d'un bref instant glaçant : ce cadavre, en tous points semblable à Tura, n'annonce-t-il pas le sombre destin qui attend le comédien sitôt que le commandant et ses hommes le rejoindront dans la pièce ? En seulement cinq plans, Lubitsch fabrique ici une impasse à priori insurmontable et place son personnage dans une situation qui pourrait être aisément qualifiée d'inextricable : être et ne pas être en un seul plan – le corps du vrai Siletsky tenant lieu de crâne à Tura-Hamlet !

B) Le scénario comme alternance d'impasses et d'issues :

Comment relancer dès lors le récit ? En fabriquant une issue, c'est-à-dire en ne cherchant pas à aller contre les puissances du faux mais bien plutôt en déchainant celles du spectacle. Ce moment est emblématique du système scénaristique qu'Ernst Lubitsch a patiemment élaboré avec ses scénaristes et possiblement porté à son apogée avec ce film : un scénario est avant tout une alternance d'impasses et d'issues.

La question de la place est déterminante chez le cinéaste berlinois, qu'il s'agisse de la place de l'acteur dans la cadre (ou du comédien sur scène) ou qu'il s'agisse de la place d'un personnage dans la société (que Lubitsch identifie à un théâtre). Le personnage lubitschien – mû par un féroce appétit pour le mouvement et la vie – se caractérise le plus souvent par son refus d'être enfermé (dans le cadre ou dans un rôle, par des lois ou des systèmes). Et quels sont pour l'heure la place et le rôle que la société réserve au grand acteur Joseph Tura : celle du mort que vient matérialiser le fauteuil. Que voit Tura-Siletsky et que vient renforcer un plan rapproché à hauteur d'acteur qui laisse

le sommet du fauteuil en amorce et le cadavre hors-champ ? Quelque chose d'intime, qu'il est de fait le seul à voir : son avenir ou plus exactement sa terrifiante absence d'avenir car ce cadavre ce sera bientôt lui grimé en Siletsky et exécuté par les officiers nazis tout proches. Un raccord de regard établit d'ailleurs clairement le lien entre le cadavre et les soldats. Le titre du film, en forme d'hommage rendu à Shakespeare, est littéralement matérialisé ici : être ou ne pas être, voilà le choix auquel Joseph Tura est confronté par la vision quasi-fantastique de son propre corps, mort. Le sentiment d'impasse est son comble. Y-a-t-il une issue ? Littéralement oui, derrière l'acteur : une porte ouverte que Tura-Siletsky ignore encore.



Plan 6a



Plan 6b

Que lui manque-t-il pour s'intéresser à cette issue potentielle ? Un plan, une idée, un trait de génie : cette fausse barbe de rechange qui demeurerait jusque là au fond de l'une de ses poches. Extrême logique encore : tout le problème repose sur le fait que l'acteur et le cadavre se ressemblent mais ne sont pas en tous points identiques – la barbe de l'acteur est fausse, celle du mort est vraie. Pour avoir les coudées franches avec l'ennemi – c'est-à-dire chez Lubitsch proposer un jeu de dupes ! –, il faut accentuer la ressemblance et faire en sorte que le cadavre porte lui aussi une fausse barbe !



Plan 7



Plan 8

Cela, le spectateur ne peut le comprendre à ce stade que s'il a parfaitement intégré que le système mis au point par Lubitsch fait découler chaque évolution du scénario des éléments théâtraux que sont le décor (la porte) ou l'accessoire (le postiche). L'un des grands plaisirs que procure le cinéma d'Ernst Lubitsch provient du fait que les spectateurs ne comprennent pas tous au même moment ce qui se passe réellement à l'écran, ne rient pas tous aux mêmes moments ou bien pas pour les mêmes raisons. A partir du moment où le cinéaste laisse suffisamment d'indices pour permettre la compréhension de son récit, Lubitsch considère qu'il n'y a aucune raison de ne pas faire confiance à son spectateur. Le cinéaste, nous le voyons, tire ainsi toutes les conséquences de la fonction dramatique des lieux et des objets. Le théâtre est un état d'esprit, une manière d'envisager le monde, un système de pensée qui permet ici à Joseph Tura de s'écrire une sortie... Substitution, travestissement, maquillage et même prestidigitation – toute la panoplie du spectacle va contribuer à permettre à notre homme de jouer au mieux sa partie. Pour échapper à loi du cadre-prison, le personnage Lubitschien doit savoir rebondir, resurgir, se réinventer. Pour cela, la dramaturgie Lubitschienne ajoute toujours un troisième terme au face à face traditionnel (la dualité que propose le

titre n'est en rien une finalité pour Lubitsch²). L'affrontement Ehrhardt-Tura s'est ainsi vu retardé au début de la séquence afin qu'un troisième personnage soit introduit : le cadavre du vrai professeur Siletsky. La dualité pose la question de la tragédie (la mort est partout ici : des deux côtés des portes !), or le film de Lubitsch est une comédie qui se doit donc de contourner le versant exclusivement tragique des situations. Tura a ainsi quitté un premier duel pour se retrouver confronté à un second, tout aussi dépourvu d'issue, avec son propre cadavre. Pour s'en sortir, c'est-à-dire pour rester en vie et donc relancer la situation, il faut que l'acteur se fasse metteur en scène et réintroduise le troisième terme – le mort – dans la suite de son affrontement avec le commandant.



Plan 9a



Plan 9b



Plan 9c



Plan 9d

Une fois encore, le cut correspond au passage d'une porte. Eloge du présent, de l'instant, de la vitesse, un panoramique filé nous conduit d'un cadre à un autre au cœur du même plan en venant matérialiser le parcours du regard de Joseph Tura mais également sa vivacité d'esprit³. Pour concrétiser sa géniale improvisation, l'acteur a besoin d'un nouvel accessoire qu'un travelling va lentement nous révéler : un rasoir. Si le panoramique a parcouru la distance du regard de l'acteur, le temps du travelling s'est identifié à son déplacement physique : au moment où le cadre se resserre en gros plan sur l'objet la main de l'acteur s'en saisit pour mieux le montrer au spectateur qui est alors en charge de poursuivre l'action. Nous sommes là face à un exemple canonique de « *Lubitsch's touch* » : des éléments disparates – un postiche et un rasoir à main – ont été fournis au spectateur par des gros plans qu'il ne lui reste plus qu'à assembler mentalement pour poursuivre le récit⁴... Dès lors, ce que nous voyions et ce que nous savons de l'histoire qui nous est racontée sont deux choses tout à fait différentes. Il est notable que ce type de construction – elliptique en diable – tende à créer ce que Claude Chabrol désignait comme étant de l'ordre d'une

² « *Etre ou ne pas être* », c'est la dualité suprême, radicale, que le cinéaste transforme en définitive en un code entre la femme de Tura et son jeune amant. Concrètement, lorsque Tura déclame cette tirade, cela déclenche le déplacement d'un spectateur et du même coup du spectacle lui-même qui quitte alors la scène pour la salle. Le trio est idéal pour faire circuler l'information et contourner les règles bien trop dramatiques du duel.

³ Jacqueline Nacache écrit « L'équation « comédie = vitesse » n'a jamais cessé d'être vérifiable. Lubitsch, Capra, Preston Sturges, Hawks, tous ont taillé à vif dans le tissu narratif. Les ellipses rendent le récit agile jusqu'au vertige ; peu importe que le spectateur s'égare un peu dans la temporalité, voire dans les développements de l'intrigue (« *To be or not to be* » est, à bien des égards, « *Le grand sommeil* » de la comédie !), il n'en sera que plus sensible au rythme. » in « *Le film hollywoodien classique* », collection Cinéma, éditions Armand Colin, Paris, 2005, p.39.

⁴ On se souvient de la phrase de François Truffaut à l'égard du cinéaste de « *Sérénade à trois* » : « *Lubitsch est un gryère dont les trous sont délicieux.* »

« fausse continuité » qui subvertit clairement le langage cinématographique classique dans la mesure où le récit n'est cohérent dans son ensemble que sous la condition pour le spectateur d'ajouter à un premier ensemble d'éléments - ceux effectivement vus et entendus – un second ensemble d'éléments déduits des premiers mais que le récit et sa mise en scène conservent hors-champ et qui donc n'existeront jamais que dans l'esprit du spectateur. Ainsi pourrait-on résumer abruptement la mise-en-scène de Lubitsch : il s'agit de réduire les choses à leur évocation minimale et, plus encore, de donner le plus d'importance possible à ce qui n'est pas montré.

C) Ellipse, décalage et retardement – repenser le théâtre pour et avec le cinéma :



L'obsession lubitschienne du plaisir est distillée, peu ou prou, par tous ses personnages. Ainsi, le commandant Ehrhardt a-t-il mis au point un plan pour jouir le plus longtemps possible de l'instant où l'imposteur sera démasqué par ses soins, aussi fume-t-il sereinement une cigarette en imaginant l'adversaire pris au piège et confronté à son propre mensonge de l'autre côté de la porte. On ignore combien de temps s'est écoulé, mais le raccord en fondu enchaîné et le fait que Schulz regarde sa montre indiquent indubitablement une ellipse. Le cadre est une fois encore redoublé à gauche comme à droite par les officiers de la Gestapo et la double-porte vient de nouveau le renforcer au point qu'elle n'apparaît plus comme une issue mais comme un point du champ qui concentre métaphoriquement le piège. Tout dans le plan semble indiquer que Joseph Tura joue là son dernier rôle dans son ultime pièce.

Ici, survient une fois encore la question de la porte et du mystère qu'elle seule est susceptible de révéler soudainement ou de dissimuler encore. Que se passe-t-il derrière ? Qui va entrer ou sortir ? Qu'est-ce que cela va changer à la situation présente ? La porte est une machine chez Lubitsch. Une machine scénique à produire des surprises telles que cette seconde entrée de Tura-Siletsky. C'est en effet du fond de cette succession de cadres dans le cadre qu'émerge tout à coup le grand acteur. Prenant tout à la fois les devants et les rênes de la mise en scène, il s'inquiète du temps que prennent les nazis avant que de ne le rejoindre au moment même où le spectateur – perdu dans la temporalité du récit (combien de temps l'ellipse a-t-elle duré ?) – ne pouvait qu'espérer l'entrée la plus tardive des soldats. Ainsi, invite-t-il ces derniers à passer au salon comme le ferait un maître de maison flegmatique.

Un court travelling avant répond à l'invitation et resserre le cadre autour d'Ehrhardt qui avance et de Tura-Siletsky, évinçant au passage la presque totalité des silhouettes des officiers qui redoublaient le cadre. Si le danger n'est pas écarté pour Joseph Tura, du moins le comédien a-t-il repris les rênes de la mise en scène : c'est à sa représentation que sont à présent conviés les nazis...



Plan 11



Plan 12

Une grande part de l'efficacité de l'humour de Lubitsch réside dans son imperturbable logique. Que fait donc Tura-Siletsky ? Il décrit une situation pourtant entendue pour les personnages et le spectateur – une indéniable ressemblance, un cadavre, l'évidence d'une mystification. Mais sa posture se révèle vite n'être pas platement tautologique. En effet, Tura-Siletsky en profite pour reposer les termes de ce qui ne faisait pourtant pas problème – tous voit en lui l'imposteur – afin d'en créer un en instillant le doute – lequel des deux Siletsky est le véritable usurpateur ? Commence une comédie grossière, qui voit le colonel Ehrhardt surjouer la curiosité et la surprise face à un Tura-Siletsky exagérément rationnel et posé, derrière laquelle se joue une partie beaucoup plus subtile.

Une nouvelle fois, ce dernier est encerclé : le fauteuil sur lequel repose le cadavre obstrue l'espace devant lui, deux officiers l'encadrent de chaque côté et nous apercevons dans la profondeur de champ un cinquième soldat à travers la porte ouverte qui donne sur l'autre pièce. Toute la scène va fonctionner sur le principe de l'inversion : puisque Tura ne peut pas sortir c'est aux soldats de la faire ! Pour cela, le comédien va appliquer les règles de la direction de spectateurs en fournissant aux siens les indices qui vont les amener à déduire eux-mêmes que le cadavre est le véritable imposteur. Fournir des indices pour que le spectateur élabore lui-même un raisonnement, Lubitsch n'a rien fait d'autre dans la scène précédente. Immobilisé par la supériorité numérique de l'ennemi, Tura doit remettre quelque chose en circulation, réinjecter du mouvement dans la scène – fût-il verbal – pour pouvoir espérer faire bouger les lignes de force qui lui sont pour l'instant défavorables. Et c'est par la médiation du cadavre – le plus inquiétant des éléments de décor que Lubitsch n'ait jamais mis en scène – que l'information pourra de nouveau circuler.



Plan 13

Pour changer le regard du colonel et de ses sbires, Tura doit partir de ce qu'il pense déjà. C'est Tura, qui formule d'ailleurs l'accusation d'imposture qui pèse sur lui mais de manière à ménager un choix : « Je me dis que l'un de nous est un imposteur ». Cette formulation, pour évidente qu'elle semble être, ouvre la situation au doute. Tura propose alors au colonel de décider lequel des deux professeurs Siletsky est l'imposteur, ce qui permet à Ehrhardt d'abattre son jeu ouvertement pour la première fois en accusant Tura d'imposture. Celui-ci va ensuite abonder sans le sens d'Ehrhardt en collectant tous les indices qui, effectivement et à juste titre, l'accusent : le

tailleur londonien Edmonson favori du vrai Siletsky, la montre n'indiquant aucune heure du crime et ne pouvant donc l'innocenter... La brève enquête fait l'objet d'un plan de demi-ensemble un peu plus serré qu'auparavant : si la menace règne toujours autour de Tura, le soldat a disparu de la profondeur de champ et la porte ouverte apparaît symboliquement comme une issue.



Plan 14



Plan 15



Plan 16



Plan 17

Face à l'acteur qui tente d'immiscer le doute dans les esprits, le montage isole la figure intransigeante de Schulz qui incarne en quelque sorte le soldat nazi dans toute sa splendeur – ce que la verticalité et la régularité des motifs de la tapisserie – barreaux symboliques de nouveau – viennent souligner.



Plan 18a



Plan 18b

Une légère contre-plongée vient d'ailleurs insister sur l'aspect tout à la fois imposant et monolithique du personnage. D'une manière générale, les nazis sont statiques, ce sont les tenants de l'ordre social. Ils redoublent le cadre c'est à dire qu'ils enferment et figent son contenu, rendant problématique la circulation d'un cadre à un autre. Mais déjà le déplacement d'Ehrhardt – une nouvelle fois mû par l'enthousiasme à l'égard d'une réflexion pourtant particulièrement stupide de Schulz ! – libère un côté du cadre. L'idée d'une issue se construit lentement au fil de la discussion. Ainsi, Schulz – à l'image de ses compagnons d'arme – s'avère absolument incapable d'intégrer la notion d'artifice à sa réflexion sur le mensonge et la vérité. Conséquemment, ne peut-il envisager l'usage de postiches : il ne peut dès lors soupçonner Tura-Siletsky de ne mentir que pour une obscure raison de barbe qui n'aurait pu pousser en quelques jours. Fausse route. Si Lubitsch ne prend jamais son spectateur pour un imbécile, Tura peut compter sur la bêtise du sien.

Plan 19



Direction de spectateurs, donc, consistant à leur distiller des informations dans un certain ordre et d'une certaine manière afin de les amener à voir la situation d'une certaine façon. On a coutume de dire que chez Lubitsch, c'est le public qui finit les phrases, or c'est bel et bien Ehrhardt qui formule l'idée que le mort porte peut-être une fausse barbe et propose à Tura de le vérifier par lui-même ! De cet état de fait, le cinéaste joue et s'amuse : il en va d'un geste comme d'une phrase que le cinéaste laisserait inachevée, le temps d'accroître le plaisir que le public prend à la scène. Le concept de dramaturgie de l'interactivité élaboré par Jean-Louis Boissier⁵ en référence à Hitchcock pourrait aisément s'appliquer ici : ce concept dramaturgique désigne tout aussi bien ce qui est de l'ordre de la mise en scène que de la direction de spectateur et recouvre une manière de jouer avec le spectateur en établissant un partage entre ce qu'il voit et ce qu'il sait, ce qui arrive et ce qu'il ignore. Chez Hitchcock comme chez Lubitsch, la mise en scène oppose dans un mouvement alternatif, le montage du suspens à celui de la surprise⁶.

Si le spectateur termine les phrases de Lubitsch, c'est au colonel Ehrhardt que revient le privilège de terminer le geste de Tura-Siletsky ! La barbe est arrachée sous le coup de l'émportement suscité au départ par le fait que Tura-Siletsky n'a dit que la vérité : « J'ai peut-être une fausse barbe ». Vérités et mensonges s'imbriquent donc de plus en plus solidement au fur et à mesure que la séquence avance. La vérité est, en elle-même, un concept qui n'a jamais intéressé Lubitsch autrement que comme un ressort dramatique. Elle ne constitue en rien pour lui un absolu ou un idéal⁷. Et lorsqu'il arrive qu'elle émerge – le plus souvent très partiellement – au détour d'une séquence, elle passe le plus souvent pour son contraire. Ainsi en va-t-il ici de la fausse barbe du vrai Siletsky qui assigne à ce dernier le rôle de l'imposteur.

Plan 20



Plan 21



⁵ Jean-Louis Boissier « *Dramaturgie de l'interactivité* » in « *Vers une culture de l'interactivité* », Collection Déchiffrages, Actes du colloque en date des 19 et 20 mai à la Cité des sciences et de l'industrie, La Villette, Paris, 1988, p.105.

⁶ Néanmoins, la comparaison entre les deux cinéastes apparaît rapidement limitée tant Hitchcock est le cinéaste de la focalisation interne, de la subjectivité et même du plan subjectif qui cherche à identifier le spectateur à des personnages alors que Lubitsch, quant à lui, se concentre exclusivement sur la focalisation externe, le regard du dehors porté sur les personnages, ce qui lui permet de leur conserver cette part de mystère sur laquelle il bâtit son art du récit : tout l'intérêt d'un film de Lubitsch pour le spectateur est de deviner continuellement ce qu'on vu ou pas, ce que savent ou pas les uns et les autres.

⁷ Samson Raphaelson – qui fut à neuf reprises le scénariste de Lubitsch – écrit « ...dans le travail de création, celui qui recherche l'entière vérité, s'acharnant sur la moindre miette, est un employé, et non un artiste. » In « *Amitié – La dernière retouche d'Ernst Lubitsch* », éditions Allia, Paris, 2006, p.64.

En deux plans, Lubitsch met fin à la représentation : Schulz et ses sbires sont congédiés et sortent de scène. Restent les deux comédiens principaux et le principe de plaisir. Joseph Tura lors de son monologue d'Hamlet a su prouver dès le départ qu'il était un acteur effroyable (« Ce qu'il fait à Shakespeare, dit en substance Ehrhardt, nous sommes en train de le faire à la Pologne »), mais il livre pourtant ici, dans la réalité, sa meilleure prestation. Tura surpasse aisément son interprétation de « Gestapo », la pièce dont la répétition ouvre le film de Lubitsch. Le jeu de double dépasse ici, le simple motif du sosie et la répétition se révèle être le modèle narratif sur lequel se construit le récit⁸. Ainsi, la confrontation Ehrhardt-Siletsky a-t-elle déjà eu lieu mais avec Tura dans le rôle d'Ehrhardt et avait débouché sur la vraie mort du professeur. Le théâtre permet de ne pas rester à sa place, d'explorer tous les rôles et tous les possibles, de ne respecter aucune convenance, de braver toutes les lois y compris celle de la mort inéluctable.



Joseph Tura n'a cessé, tout au long de la scène, de viser le renversement de perspective : le nouvel axe de caméra qui vient saisir les deux hommes –opposé à 180° au précédent – souligne sa réussite.

Alternance surprise-suspens encore : Lubitsch prolonge le petit jeu de la fausse barbe au-delà du climax que constituait la révélation du postiche. De la vanité du cabot qu'est Joseph Tura, qui lui rend irrésistible le plaisir de jouer encore un peu de son triomphe sur Ehrhardt en lui proposant de tirer sur sa barbe à lui – tout aussi fausse que la précédente – le cinéaste tire une morale du plaisir qui consiste à jouir le plus longtemps et le plus intensément possible de l'instant. Lubitsch aime l'homme jusque dans ses mesquineries dont il ne fait jamais mystère mais sur lesquelles il porte un regard généreux, bienveillant.

Du double point de vue du scénario et de la mise en scène – étroitement imbriqués ici – exprimer cette vérité de l'acteur que semble constituer sa frivolité sert en outre à relancer une situation – principe vital dans ce genre de comédie sophistiquée qu'Hollywood produisit en masse durant les années 30 et 40 – c'est-à-dire, en terme diégétique, à sauver la vie du personnage et donc à prolonger le plaisir du spectateur à travers le savoureux jeu de dupe que poursuit Joseph Tura. Au croisement du cinéma et du théâtre se crée donc une nouvelle dramaturgie basée sur une morale épicurienne qui, ici, dans ce contexte précis, sonne comme un rejet épidermique du totalitarisme incarné par le nazisme.

⁸ Jacqueline Nacache, Op.Cit., p44, citant Gilles Deleuze à propos du film parle d'« indice d'équivocité » : « une très petite différence dans l'action ou entre deux actions induit une très grande distance entre deux situations (Deleuze, 1983, p.222) ». Ce que Jacqueline Nacache exprime en ces termes : « il n'y a en fait qu'une toute petite différence, dans le geste, entre les nazis interprétés par la troupe d'acteurs polonais sur un théâtre, et leur façon de jouer ces mêmes rôles dans la réalité, devant les Allemands eux-mêmes. Mais la distance est énorme, puisque dans le deuxième cas c'est une question de vie ou de mort. »

D) Rebondissements, quiproquos et surprises : la relance continue du récit :



Plan 23

Il est entendu que la règle première du cinéma lubitschien est de toujours ajouter un élément aux deux premiers pour forger une situation féconde, même – et peut-être surtout – lorsque la cohérence dramatique semble s'être refermée sur elle-même. Il y a chez le Berlinoïse un refus de la forme achevée – tout doit toujours demeurer en mouvement. L'incertitude, l'instabilité des êtres et du monde est probablement la seule vérité qu'exprime continuellement Lubitsch dans ses films. Voici donc que la porte nous annonce encore un nouvel éloge de l'instant – dramaturgie du et au présent très éloignée des amples mises en scène propagandistes nazis dont le moins que l'on puisse dire c'est qu'elles n'étaient pas basées sur un contrat tacite de confiance avec les spectateurs : toute la troupe du théâtre entre en scène pour secourir un Joseph Tura qui n'en demande pas tant !



Plan 24

Tura et Ehrhardt sont à nouveau réunis dans un plan qui les identifie cette fois entièrement tant ils partagent l'un et l'autre la même surprise et affichent une expression de stupeur voisine. On le voit, cette dramaturgie du troisième terme se révèle être une dramaturgie de l'hésitation (qu'on songe encore une fois au titre et au héros de la pièce de Shakespeare), de la circulation continue de l'information et de son corolaire, l'instabilité du monde... Ainsi le décor n'est-il jamais figé, la topographie du théâtre toujours mouvante, le drame se jouant partout, de la scène aux coulisses... Le cinéma vient alors prolonger le théâtre en cherchant perpétuellement à en dynamiser les principes de base – entrées, sorties, surprises et rebondissements.



Plan 25a



Plan 25b



Plan 26



Plan 27

Lubitsch appose ici une sorte d'épilogue à l'ensemble de la séquence qui va venir la rejouer entièrement sur un rythme bien plus rapide : complot, imposture et postiche sont ainsi révélés en quelques secondes ! Tura et Ehrhardt sont cadrés à la même distance et dans le même axe de caméra car victimes de la même mystification ! A ceci près, que cette fois, ce sont des comédiens – paradoxe – qui révèlent la vérité de l'imposture !



Plan 28



Plan 29



Plan 30a



Plan 30b

La logique de la répétition frappe de nouveau : les patients et méthodiques efforts de Tura pour s'extraire de sa délicate situation sont ruinés par la furieuse entrée de ses camarades et Lubitsch n'hésite pas une seconde à défaire toute sa séquence pour en proposer une variante au spectateur : l'arrestation de Joseph Tura en tant qu'usurpateur de l'identité du professeur Siletsky ! C'est-à-dire tout ce qui a été brillamment et précédemment évité. Ce sont les règles du scénario dont Lubitsch se moque ici par l'intermédiaire de ce théâtre qui, s'il peut faire jouer tous les rôles, peut donc rejouer également toutes les situations. La très petite différence deleuzienne entre deux actions qui induit une grande distance entre deux situations est encore une fois à l'œuvre : car si Tura est publiquement démasqué il n'est pas réellement arrêté et ne risque pas sa vie dans cette représentation-là puisque ses juges sont des comédiens. Le registre de la farce vient succéder à ceux de l'ironie (les salutations empoisonnées d'Ehrhardt à Tura entrant dans son piège au début de la séquence) et de la satire (la bêtise crasse des nazis impuissants à confondre un Joseph Tura certes prodigieusement astucieux mais tout de même à leur merci).

Cette courte scène se clôt comme la première par un débordement de cabotin de la part de l'acteur qui interprète le général. Sauf que cette fois-ci l'un des comédiens de la troupe le refreine : l'heure n'est plus au plaisir, il faut fuir avant que d'être démasqués. Il en va du cabotinage comme du plaisir : c'est l'excès, le trop plein – le socialement insupportable et donc condamnable qu'il faut domestiquer et réguler en société...

Plan 31



La séquence se clôt sur Ehrhardt, passant de la surprise au désespoir et du désespoir à la colère, et se préparant à déverser lui aussi un trop plein sur Schulz, son souffre-douleur. La séquence se termine ainsi sur une scène qu'il est aisé pour le spectateur d'anticiper et même de prolonger en pensée. Ainsi, chaque séquence du film ne se referme jamais complètement et reste suffisamment ouverte pour que nous ressentions la simultanéité de situations qui commencent ou se poursuivent sans nous, existent indépendamment de notre regard. Après tout, nous avons, dans la séquence précédente, laissé la troupe de comédiens sur une interrogation quant à son postiche et une inquiétude quant à la découverte du corps du vrai Siletsky. La conclusion, en forme de sauvetage inutile, est le fruit de l'élaboration d'un plan par la troupe à laquelle nous n'avons pas assisté. Ainsi, la séquence que nous venons de voir en masquait-elle une autre dont la conclusion n'a pour autant pas été épargnée ni à Joseph Tura, ni au spectateur.

Pourquoi « *To be or not to be* » proposerait-il l'un des plus grands scénarii de l'histoire du cinéma ? Sans doute parce qu'il est très difficile de raconter oralement le film mais que celui-ci s'avère tout à fait limpide lorsqu'il est vu. De nombreux exégètes en ont fait le signe indiscutable d'une écriture conçue dès le départ avec et pour l'image. Cette extraordinaire aptitude à l'écriture cinématographique au sens le plus naturel du terme, Lubitsch la tient de son expérience du théâtre et de son goût pour la confrontation avec le public. Nulle opposition chez lui

entre théâtre et cinéma, mais au contraire une intermédialité⁹, c'est-à-dire une interaction entre les deux arts. Et le cinéma permet à Lubitsch de faire exploser la topographie traditionnelle du théâtre : scène, salle, coulisses, couloirs, escaliers et loges permutent sans cesse, déplaçant toujours ailleurs le spectacle ou laissant hors-champ ce qui d'ordinaire sera montré. C'est donc à une nouvelle expérience du métier de spectateur que le public est ici convié.

Toute l'extrême modernité de Lubitsch tient en une question centrale dans son cinéma, celle de la place du spectateur. Ce qui est montré se dirige toujours vers le public et doit être complété par lui. Dans son principe même de mise en scène, le public, constitue ce troisième terme que Lubitsch introduit dans sa fiction. Il y a le metteur en scène, il y a les personnages et il y a le public. Chaque film de Lubitsch est ainsi une « Sérénade à trois » et il est notable que cette préoccupation – qui sera également celle d'Hitchcock – avait déjà hanté un plasticien comme Marcel Duchamp (qui comparait l'œuvre d'art à un échiquier où le regardeur poursuivait une partie commencée par l'artiste) pour devenir après-guerre l'une des questions majeures de l'art contemporain.

Le film constitue pour Lubitsch un retour à la farce telle qu'il l'avait pratiquée en Allemagne. Il ne s'agit néanmoins pas de tourner en dérision des événements tragiques. Le projet du film est ailleurs et passe par le dédoublement des personnages et des situations. Ainsi le film fait-il cohabiter au sein de l'univers diégétique la réalité de l'invasion de la Pologne par les armées du Reich et une relecture grotesque de cet événement sur le mode du théâtre dans le théâtre (procédé éminemment Shakespearien) où ce que l'on pensait être vrai se révèle faux et inversement. Dans « *To be or not to be* », les cadavres jouent la comédie et les vivants sont réellement abattus sur les scènes de théâtre. L'alternance d'impasses toutes plus angoissantes les unes que les autres et d'inventions continues d'issues toutes aussi surprenantes face au pire confère au film la force d'un véritable suspense et en fait probablement une quintessence d'humour juif au cœur des sombres années 1940 et d'authentique politesse d'un désespoir aux racines profondes.

⁹ Katalin Por propose ce terme dans son ouvrage « *De Budapest à Hollywood – le théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien 1930-1943* », éditions Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.19. Elle écrit à propos du théâtre hongrois adapté par Hollywood (Menyhert Lengyel, le scénariste de « *To be or not to be* », a été l'un des auteurs dramatiques hongrois les plus adaptés à Hollywood dans les années 30 et 40) : « Le processus d'importation et d'hybridation fonctionne à la fois comme un puissant vecteur de formes et de conceptions artistiques préexistantes, et comme le lieu d'une véritable interprétation et réinvention de celles-ci. » De fait, l'*intermédialité* s'inscrit dans le prolongement de l'intertextualité chère à Julia Kristeva, le concept est défini par Jürgen Ernest Müller : « La notion d'*intermédialité* (...) vise la fonction des interactions médiatiques dans la production de sens. »