

HITLER à HOLLYWOOD ou Mise en pièces de la mise en scène nazie : spécificités de Lubitsch parmi cinq approches majeures.

THE GREAT DICTATOR (LE
DICTATEUR) – 1939-1940 – de
Charles Chaplin.



La moustache : le réel et son double.

Comme « *Tobe or not to be* », le film de Chaplin connaît bien des problèmes – là où Lubitsch rencontrera l'incompréhension du public et de la critique, le film de Chaplin est purement et simplement censuré et ne sortira qu'en 1945. Les deux films s'attaquent de front au problème nazi. Si la figure d'Hitler est traitée de façon décalée par Lubitsch, Chaplin s'en prend à elle de manière frontale ! L'engagement politique est direct – on songe au « *J'accuse* » de Zola par exemple – et Chaplin s'engage-là dans une voie qui atteindra son paroxysme avec « *Monsieur Verdoux* » où l'acteur-réalisateur aura l'audace folle de réunir dans le même personnage la victime et le bourreau qu'il incarne ici séparément à la faveur d'un savant montage alterné entre les journées plates et mornes du dictateur et leurs terribles conséquences sur les habitants du ghetto !

Le film dresse avant tout un portrait du dictateur en décrivant avec minutie ses journées grotesques faites d'ennui et d'histrionisme mêlés. A l'instar de Lubitsch – cité explicitement par Hitler dans un discours comme représentant le prototype du juif nuisible ayant abandonné son pays au profit des Etats-Unis par appât du gain et ne cherchant qu'à dévoyer la belle et blonde jeunesse à l'aide de films immoraux – Chaplin a un compte personnel à régler avec le Führer...

« Deux hommes, depuis un demi-siècle, ont changé la face du monde: Gillette, l'inventeur et le vulgarisateur industriel du rasoir mécanique, et Charles Spencer Chaplin, auteur et vulgarisateur cinématographique de "la



moustache à la Charlot”. On sait que, dès ses premiers succès, Charlot suscita de nombreux imitateurs. Pasticheurs éphémères dont la trace n’est conservée que dans de rares histoires du cinéma. L’un d’eux pourtant ne figure pas à l’index alphabétique de ces ouvrages. Sa célébrité ne cesse cependant de croître à partir des années 32-33; elle atteignit rapidement celle du “little Boy” de « *La Ruée vers l’or* » ; elle l’eût peut-être dépassée si, à cette échelle, les grandeurs étaient encore mesurables. Il s’agissait d’un agitateur politique autrichien nommé Adolphe Hitler. L’étonnant, c’est que personne ne vit l’imposture ou du moins ne la prit au sérieux. Charlot pourtant ne s’y trompa pas. Il dut tout de suite sentir à la lèvre supérieure une étrange sensation(...). Je n’affirme évidemment pas qu’Hitler ait agi intentionnellement. Il se peut en effet qu’il n’ait commis cette imprudence que sous l’effet des influences sociologiques inconscientes et sans aucune arrière-pensée personnelle. Mais quand on s’appelle Adolphe Hitler on se doit de faire attention à ses cheveux et à sa moustache. La distraction n’est pas plus une excuse en mythologie qu’en politique. L’ex-peintre en bâtiment commit là une de ses fautes les plus graves. En imitant Charlot, il avait commencé une escroquerie à l’existence que l’autre n’oublia pas. Il devait quelques années plus tard le payer cher. Pour lui avoir volé sa moustache, Hitler s’était livré pieds et poings liés à Charlot. Le peu d’existence qu’il avait enlevé aux lèvres du petit Juif allait permettre à celui-ci de lui en reprendre bien davantage, que dis-je, de le vider tout entier de sa biographie au profit, non pas exactement de Charlot, mais d’un être intermédiaire, un être précisément de pur néant. (...) Il en fit Hinkel. »¹

La moustache, c’est avant tout l’accessoire, le postiche emblématique du théâtre. A cet artifice, Lubitsch donnera également une place déterminante dans « *To be or not to*

¹ André Bazin et Eric Rohmer (préface de François Truffaut), « *Charlie Chaplin* », éditions Cerf, 1973, Paris.



be » où les acteurs – Tura et Bronski en tête – doivent interpréter d'autres personnages du film – Siletsky et Erhart pour Tura, Hitler pour Bronski. Dans ce dernier cas, l'idée d'un double Hitler est en quelque sorte mise en abîme par Lubitsch dans son film. Cette idée sera ensuite reprise par Jerry Lewis dans « *Ya, ya, mon général* » (« *Which way the front* ») en 1970.

Chaplin se fait ici le caricaturiste attitré d'Hitler à l'instar d'un John Heartfield dans la revue « *A.I.Z.* » d'ailleurs cité par Lubitsch lorsqu'une voix-off de type journalistique rappelle au début de « *To be or not to be* » l'un des slogans les plus fameux du photo-monteur : ne craignez rien, il est végétarien ! »



CITIZEN KANE – 1941 – d'Orson Welles.



It's all true : l'image et son doute.

Si elle est bien loin de constituer le sujet d'un film comme « *Citizen Kane* » – à priori assez éloigné des événements qui ravage l'Europe – la figure d'Adolph Hitler apparaît néanmoins au début du célèbre film de Welles lors d'un pastiche des « *actualités filmées* », exercice auquel se livre également Lubitsch sur un mode moins réaliste au début de son propre film : « En 1933, Hitler apparaît au balcon avec le magnat de la presse Charles Foster Kane venu lui rendre visite. En 1939, Hitler, cette fois promeneur tranquille, se trouve dans les rues de Varsovie, arpentant la capitale qui ignore le sort qui l'attend et suscitant la surprise des passants. Dans chacun des deux épisodes – écrit Pierre Berthomieu –, la falsification s'est glissée dans l'image (...). »² Mais là où Lubitsch assume la théâtralité, en fait tout à la fois l'explication de la présence du Führer en 1939 dans les rues de la capitale polonaise et la base de son dispositif de mise en abîme continue de la mise en scène, Welles joue la carte de l'effet de réalité : si c'est bien une doublure qui interprète Hitler à l'écran, le figurant incarne le plus sérieusement du monde la figure du dictateur la plus célèbre du 20^{ème} siècle. Néanmoins, le pastiche confine ici aussi à la parodie puisque le plan précédent l'apparition d'Hitler, nous montre Kane en compagnie de dictateurs Sud-Américains dont l'apparence folklorique ne dépareillerait pas un album de Tintin ! L'apparition d'Hitler est ensuite aussi fugace que troublante : sans la possibilité de l'arrêt sur image, l'illusion du réel est frappante pour l'œil même si l'esprit rétabli une rationalité rassurante : Welles ne peut bien évidemment pas côtoyer le vrai Hitler en 1941 ! Mais cet effet de réalité semble par contrecoup venir crédibiliser l'existence du fictif Kane pourtant inspiré du magnat bien réel William Randolph Hearst. Ainsi, la

² Pierre Berthomieu, « *Hollywood moderne – le temps des voyants* », éditions Rouge Profond, Pertuis, 2011, p. 135.



nature des images se fait incertaine et comme le rappelle Pierre Berthomieu cela « culmine dans le plan sur Hitler »³. Nous passons en effet du cliché du dictateur de république bananière à l'image troublante du dictateur personnifié par excellence, procédé qui vient jeter un doute en retour sur la crédibilité des actualités réelles tant leur trucage paraît aussi efficace qu'aisé.

Bien avant le « *Forrest Gump* » de Robert Zemeckis (1994), « *Zelig* » que Woody Allen tourne en 1979, reprendra ce principe. Le film dresse le portrait non d'une célébrité mais du plus anonyme des hommes : Leonard Zelig, l'homme-caméléon, tellement angoissé à l'idée de se faire remarquer à titre individuel qu'il développe une étrange protection contre les autres : il est en effet capable de leur ressembler en tous points – y compris physiquement – après seulement quelques minutes passées à leur contact ! Il est la grégarité faite homme qui, tout naturellement trouve dans le système nazi un havre de paix, un refuge tant le fascisme sous toutes ses formes dénie à l'individu le droit d'exister en tant que tel.

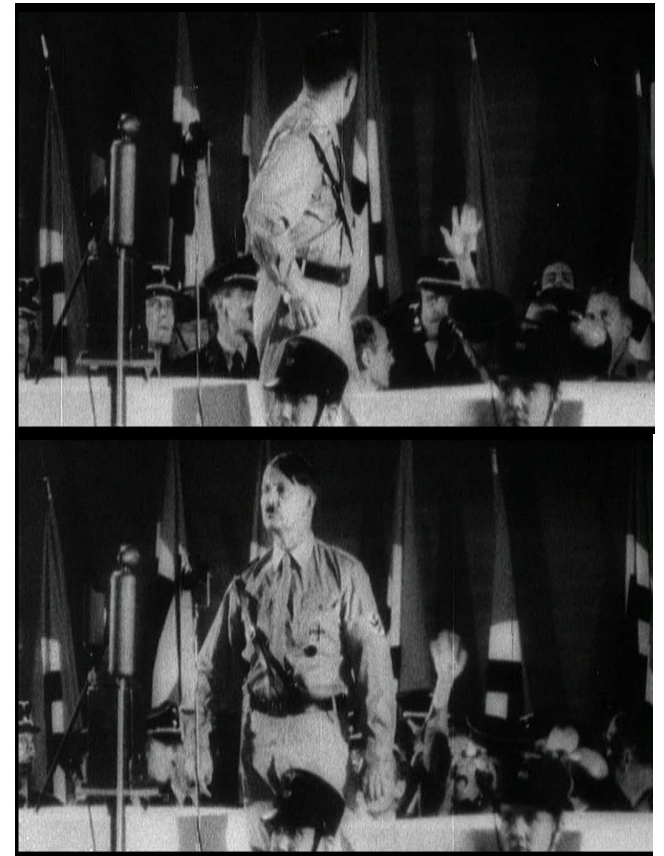
L'idée du document d'archive est ici étendu aux limites du film dans sa totalité, vrai faux documentaire. Par ailleurs, Allen peut représenter une sorte de synthèse entre les démarches de Welles et de Lubitsch : ainsi des dialogues comme ceux de « *Meurtre mystérieux à Manhattan* »⁴ - « Lorsque j'écoute trop de Wagner, j'ai envie d'envahir la Pologne ! » ou bien « Demain, fais-moi penser à acheter tous les disques de Wagner et à louer une tronçonneuse... » font indubitablement écho au dialogue Erhart – Tura dans « *To be or not to be* » : « J'ai vu jouer Joseph Tura avant la guerre. Il m'a semblé qu'il faisait à Shakespeare ce que nous sommes en train de faire à la Pologne ! »

³ Idid., p.136.

⁴ Le film d'Allen emprunte d'ailleurs son final à « *La dame de Shanghai* » de Welles...



Ce dernier dialogue, s'il refusa de le couper, Lunitsch dû malgré tout s'en excuser publiquement à l'adresse du gouvernement polonais dans les colonnes du « *New York Times* » !



MANHUNT (CHASSE A L'HOMME) –
1942 – de Fritz Lang.



La position du tireur couché.

Fritz Lang était en définitive peu porté sur l'humour. Du moins ces films n'en contiennent que très peu et lorsque c'est le cas, c'est d'un humour très noir dont il s'agit. En 1942, la scène d'ouverture de « Chasse à l'homme » est hallucinante, voire hallucinatoire. Elle montre, en effet, un chasseur anglais faisant du tourisme en Autriche qui se retrouve au détour d'un sentier avec Hitler lui-même dans son viseur ! Il s'agit pour Lang de faire éprouver une distance au public américain, celle qui sépare la démocratie du fascisme. Or cette dernière est faible, semble affirmer le film ! Tout dans la séquence est fait pour nous rapprocher d'un dictateur envisagé comme un gibier – le film sera d'ailleurs une sorte de démarcation politique des « *Chasses du comte Zaroff* » de Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack – ou comme une cible.

Ce que l'on oublie souvent à propos de cette séquence (et que Lang lui-même avait oublié comme il l'avoue à Peter Bogdanovich dans la suite d'entretiens publiés sous le titre « *Fritz Lang en Amérique* »), c'est que le personnage incarné par Walter Pidgeon, s'il ne cherche tout d'abord pas à assassiner le Führer (il tire mais symboliquement, sans avoir mis de balle dans la culasse), finit par introduire une balle dans son arme ! L'idée lui vient effectivement et le jeu – on devine un homme sans plus de conscience politique – se fait très sérieux.

« Quand j'ai vu Hitler dans le viseur, j'ai pensé : « Bon Dieu, mais pourquoi ne tire-t-il pas ? » - commente Bogdanovich. Ce à quoi Lang lui répond : « C'est vrai, quand je l'ai vu, j'ai eu la même réaction, mais je ne pourrais pas – que Dieu me pardonne – vous dire si c'était – consciemment ou non – un commentaire historique. »⁵

⁵ Peter Bogdanovich, « *Fritz Lang en Amérique* », éditions de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, Paris, 1990, p.56.



Qu'ajouter quant à cette scène ? Peut-être que pour un cinéaste dont la vision du monde reposait pour l'essentielle sur l'idée que toutes et tous sommes des assassins en puissance, en certains lieux, certaines époques et circonstances, alors le plan qui montre, en 1942, Adolphe Hitler au centre du viseur d'un fusil à lunette est une sorte de vérification à grande échelle et dans la réalité de ce principe de base : combien de spectateurs ont, à la vision du film, désiré que le personnage interprété par Walter Pidgeon presse la détente ? Une immense majorité probablement...

Peut-être, malgré l'abomination que représente Hitler, Lang renonce-t-il ici à laisser s'exprimer une pulsion de haine individuelle ? Peut-être qu'abattre de loin un homme désarmé est un acte auquel le cinéaste refuse d'identifier son personnage principal qui va, au fil du film, s'éveiller peu à peu à la lutte antinazi et qui « en revanche – comme le rappelle Michel Mesnil – muni d'un mandat exprès de la collectivité, (...) n'hésitera plus à sauter en parachute au-dessus de l'Allemagne pour tenter de remplir au mieux ce qui est devenu une mission à effectuer coûte que coûte en service commandé. »⁶

Ce qu'on a rétrospectivement appelés « le film d'effort de guerre » travaille très souvent ses personnages sous l'angle de la prise de conscience progressive dans une volonté didactique : c'est le cas ici, comme chez Lubitsch où Joseph Tura, trop narcissique, est, à priori, peu concerné par les enjeux politiques internationaux au début du récit...

⁶ Michel Mesnil, « Fritz Lang, le jugement », Collection Le bien commun, éditions Michalon, Paris, 1996, p.59.



Notons qu'il faudra attendre 2009 et le film « *Inglorious Basterds* » de Quentin Tarantino pour voir enfin mourir le Führer à l'écran, brûlé vif, enfermé dans un cinéma avec l'ensemble de son staff lors d'un incendie provoqué grâce à des kilomètres de pellicule au nitrate – dite proverbialement « pellicule-flamme » – en guise de combustible ...



SABOTEUR (CINQUIEME COLONNE)
– 1942 – d'Alfred Hitchcock.



Voilà de la société !



- Il a raison.
- Sale indic.



à l'exception du nabot cruel,
vous n'y entendez rien.

La monstrueuse parade.

« Saboteur » appartient, dans l'œuvre d'Hitchcock, à la veine des films ayant pour thème le faux coupable. C'est un film charnière entre les meilleurs films anglais du cinéaste (on pense aux « Trente-neuf marches » ou à « Jeune et innocent ») et les chefs-d'œuvre des années 50-60 (le film est souvent considéré comme l'ébauche de « La mort aux trousses »). Il s'agit là encore d'un film « d'effort de guerre ». Hitchcock, en charge d'attirer l'attention sur le parti nazi américain qui fomente en secret des attentats, choisit une approche inattendue : celle de la comédie satyrique. Il s'adjoint d'ailleurs au scénario le talent de Dorothy Parker, chroniqueuse célèbre pour son sens de l'ironie dévastateur. C'est elle qui écrit la scène où le couple traqué se réfugie dans la caravane d'une parade foraine.

L'allusion à « Freaks » de Tod Browning est évidente : nain, sœurs siamoises, femme-montagne ou à barbe forment un microcosme social dans lequel va devoir se rejouer la question démocratique. Faut-il livrer les deux jeunes gens à la police ? Le vote des siamoises, toujours d'avis opposés, s'annule. La Femme-montagne est sans opinion. Le chef du convoi est défavorable à la délation. Mais le nain gominé et moustachu ordonne que l'on se débarrasse des tourtereaux. Reste la femme à barbe qui ne prend jamais parti mais qui, pour l'occasion, va sortir de sa réserve pour faire pencher le vote du côté de la bienveillance et du bénéfice du doute.

Et Hitler dans tout cela ? Il s'incarne ici dans le personnage de nain cruel qu'il faut finalement séquestrer pour que le vote puisse être respecté. Outre une relative ressemblance physique (la moustache encore et toujours), ce personnage est défini par les autres membres de la communauté comme étant un fasciste.



L'emploi de ce terme pour le qualifier ne laisse guère de doute sur la volonté de caricature qui était tout à fait dans l'état d'esprit d'Hitchcock et, surtout, de sa scénariste.

A cette notion de caricature, s'adjoint tout au long du récit la figure du monstre, au sens propre comme au sens figuré. En effet, en bon cinéaste pervers en charge de dénoncer l'idéologie nazie, Hitchcock livre un film où il ne montre pratiquement que de bons américains tout aussi enclin à la délation que n'importe quel autre peuple. Ainsi le héros – injustement accusé de sabotage – est-il rapidement identifié à une sorte de monstre : tel la créature de Frankenstein, il ne trouvera refuge que chez un vieil aveugle vivant isolé dans une forêt et moins soumis que ses concitoyens aux préjugés qu'engendrent, par exemple, la vision d'une paire de menottes...

La question du monstre refait surface avec la caravane des phénomènes de foire. On ne peut s'empêcher alors de penser à l'idéal physique nazi tant vanté par Leni Riefenstahl. Que représentent les monstres ici, si ce n'est une société idéale c'est-à-dire dans toute une diversité que rejette précisément l'idéologie nazie. Une partie de l'ironie de la séquence provient du fait que c'est là, parmi les monstres, que nous rencontrons une caricature d'Hitler ! C'est donc essentiellement autour de la question du corps – centrale dans l'affrontement idéologique des années 1940 – que s'organise ici le débat démocratique.

Enfin, c'est encore sur le mode d'une ironie mordante qu'Hitchcock et Parker pointent les limites de la démocratie qui, par nature, tolère en son sein le fascisme personnifié... dont il faut conséquemment tempérer les ardeurs par des moyens parfois bien peu démocratiques : le besoin du recours à la violence n'est pas voilé ici bien que teinté d'humour !

TO BE OR NOT TO BE (JEUX DANGEREUX) – 1943 – de Ernst Lubitsch.



Illusions perdues : de la figure du Führer au figurant Hitler.

Qu'en est-il alors de l'approche lubitschienne de la figure hitlérienne ? « *To be or not to be* » est, chronologiquement, le dernier film du corpus proposé ici et, de fait, il réinvesti un certain nombre d'éléments sur lesquels reposent les films précédents tout en s'en démarquant par son approche quasi-exclusivement théâtrale de la figure du dictateur et de la mise en scène perpétuelle qui l'accompagne et sans laquelle il ne serait pas cet homme providentiel dans lequel l'Allemagne aime à se reconnaître au sortir des années 1920...

Si, comme Chaplin, Lubitsch invente un double – c'est-à-dire une doublure – au Führer ce n'est que pour réduire la figure du dictateur au statut de figurant (pour rester dans le vocabulaire théâtral) et ôter son objet à la mise en scène nazie contre laquelle se déploie la sienne. Si, comme chez Lang, il y aura affrontement entre un héros – l'acteur Joseph Tura – et un membre éminent de la Gestapo (le professeur Siletsky ou le colonel Erhart), ce n'est pas la figure du duel que retient Lubitsch tant la dualité est chez lui systématiquement nourrie et modulée par un troisième terme qui vient continuellement relancer l'action en évitant les affrontements directs chers à Lang. Le duel c'est la mort de l'une des parties en présence et Lubitsch est un cinéaste de la pulsion de vie. Si, comme chez Welles, il s'agit dès le départ de pasticher le style des « *actualités filmées* », ce qui dénonce le caractère brûlant des événements représentés par la fiction, la recherche d'une quelconque vérité n'intéresse en aucun cas Lubitsch (alors que, au moins dans « *Citizen Kane* » - elle émerge in fine pour le spectateur chez Welles). Enfin, si, à l'instar d'Hitchcock, Lubitsch a recours à l'ironie, cette dernière ne s'inscrit pas dans une sorte de conte comme chez le cinéaste anglais mais dans un contexte des



plus réaliste à l'intérieur duquel, par un savant système de mises en scène successives, il va s'agir de fabriquer dans l'urgence un espace possible pour survivre. Le théâtre, encore et toujours.

Pas de Lubitsch sans public, donc. Pas d'Hitler non plus du reste. Mais leurs méthodes respectives pour subjuguier les foules diffèrent pour le moins ! Un point crucial quant à cette différence : l'idée d'un film fait avec le public. Là où, chez Riefenstahl, la population fait de la figuration face à un homme seul – le Führer, littéralement descendu du ciel et seul dépositaire de l'immense énergie dont le peuple allemand semble, en contrepartie lui faire l'offrande – chez Lubitsch, le public est libre : libre de comprendre ou non, de rire ou pas, d'achever le film ou de le laisser béant. Car l'art de Lubitsch réside comme un fait fort justement remarqué par Truffaut : le Berlinoise fait preuve d'une étonnante manière « *de ne pas raconter l'histoire et même de chercher le moyen de ne pas la raconter du tout.* » Nous voilà aux antipodes de la propagande qui a si peu à dire mais utilise pourtant des moyens colossaux pour le faire ! L'art de Lubitsch provient en fait d'un savant décalage spatial : nous sommes devant la porte quand tout se passe derrière, nous restons dans la pièce que les personnages viennent de quitter pour poursuivre à côté la suite d'une histoire que le récit ne nous permettra donc que de deviner. Ainsi dans « *To be or not to be* », Lubitsch utilise-t-il le cinéma pour brouiller la topographie traditionnelle du théâtre : on pourrait dire qu'il ne filme jamais la scène à proprement parler, ou alors très vite car déjà le spectacle est dans la salle (un spectateur se lève et s'en va en dérangeant toute une rangée), ou bien lorsqu'il s'y passe quelque chose d'inhabituelle c'est-à-dire de réelle (la vraie mort de Siletsky). Lorsque le Führer en personne se montre dans la salle du théâtre, le spectacle (« *Le marchand de Venise* » interprété par un acteur juif avec la soldatesque allemande pour public) est justement dans la coulisse...



Cet art du décalage s'oppose donc en tous points à la frontalité du film de propagande façon « *Triomphe de la volonté* » que réalise en 1935 Leni Riefenstahl.

Observons quelques poncifs propagandistes et remarquons leurs pendants décalés chez Lubitsch :

- La foule exaltée, ivre de bonheur face à l'apparition glorieuse de son guide suprême – un contre-champ idéal au regard bienveillant du dictateur – devient dans « *To be or not to be* » un amoncellement de visages stupéfaits face à la surprise d'une présence inopportune : celle d'Hitler en Pologne avant même l'invasion du pays !
- L'atterrissage en plein jour et quasi-divin d'Hitler à Nuremberg, suivi de l'accueil délirant que lui réserve une foule au bord du délire au début du « *Triomphe de la volonté* » se change en fuite aérienne nocturne et en catimini sous le salut d'une poignée de soldats allemands surpris là encore de voir repartir leur Führer très peu de temps après son arrivée...
- Le cliché de l'enfant présentée au dictateur est également détourné par Lubitsch sous l'angle du théâtre : Bronski cherchant à prouver à ses camarades qu'il est un troublant sosie du Führer est immédiatement reconnu par une fillette qui lui demande un autographe. L'artifice théâtral appuyé suggère un cabotinage qui, en retour, renvoi la mise en scène nazi à du piètre théâtre interprété par des comédiens de seconde zone !



Ce doit l'être ! Aucun doute !



- Pour ce qui est du vrai Hitler, s'il est le centre, la raison d'être du film de Riefenstahl – il est le commanditaire direct du film –, Lubitsch, lui, le réduit au rang de figurant qui n'a même pas droit à un plan face caméra. L'arrivée d'Hitler au théâtre est filmée de manière à détailler tout le décorum de la mise en scène nazie destinée à accueillir le chef sans que jamais celui-ci ne soit vraiment montré (il apparaît de dos et en plan général à la descente de voiture, c'est le salut des soldats et les portes qui s'ouvrent sur son passage qui nous révèlent, hors-champ, sa présence lorsqu'il se dirige vers la salle de spectacle). Au final, Riefenstahl filme le dictateur de face et dans une glorieuse contre-plongée alors que Lubitsch au contraire le montre via une plongée qui le saisi de dos et qui laisse aux nombreux figurants la part belle d'un plan qui montre le Führer enfreindre comme le premier comédien amateur venu la convention élémentaire du théâtre qui consiste à ne jamais tourner le dos au public, celui du film en l'occurrence.
- Toute la mise en scène de Riefenstahl valorise jusqu'au paroxysme le culte du chef : que dire des plans d'ouverture du film qui montrent un ciel superbe depuis le dessus des nuages et à travers les vitres d'un avion – celui du Führer ? Il est permis de penser que ce sont des plans subjectifs : nous voyons le monde à travers les yeux d'Hitler et par ce regard-là le ciel se dégage au-dessus de l'Allemagne, l'avenir se fait radieux, le ciel est la promesse de lendemains heureux... Là où Riefensthal assimile Hitler à une sorte de Divinité descendant de son Olympe pour rejoindre le sol Allemand, Lubitsch propose une



scène de nouveau basée sur l'inversion : si nous entrevoyons le ciel par l'entremise d'une porte (l'éternelle marque de fabrique de notre homme), le cinéaste confère aux nuées une coloration aussi morbide que ridicule lorsque le sosie du Führer ordonne à deux soldats de se suicider devant lui en se jetant dans le vide et que – mécaniquement – les deux hommes s'exécutent ! On le voit, le ciel nazi n'est guère synonyme d'avenir pour l'Allemagne aux yeux du cinéaste berlinois...

- D'une manière générale, l'idéologie nazie s'oppose bien entendu en tous points à la vision du monde lubitschienne entièrement basée sur la notion de plaisir. De fait, les personnages de Lubitsch se font un devoir de ne jamais accepter l'enfermement : il faut donc fuir le ghetto que va devenir la Pologne. La fuite, ici, c'est la reprise en main du cadre qui, un peu plus tôt, enfermait la troupe : la surdétermination du cadre ici – la porte comme cadre dans le cadre – indique la marche à suivre pour s'en sortir : et s'en sortir c'est faire sortir les deux soldats de l'avion ! Le film se base sur le blocage de chaque situation face auquel il faut inventer l'issue efficace – et souvent littérale – qui permettra de faire circuler de nouveau le monde, de rejoindre, par exemple, un pays libre : l'Angleterre, patrie de Shakespeare.
- En cela, « *To be or not to be* » est une sorte de quintessence dans l'œuvre de Lubitsch car il se présente comme une ardente et opiniâtre défense de la base même du plaisir : la vie. Chez Lubitsch, quelles que soient les conventions – sociales ou politiques – auxquelles ils doivent faire face car elles freinent ou empêchent leurs pulsions vitales, les personnages n'ont qu'un seul



et unique devoir : ne jamais accepter que la vie puisse s'arrêter !

- Loin des projets mégalomanes des dictateurs, le cinéaste berlinois ne cherche donc jamais à s'installer dans la durée. Il ne travaille que l'instant. La durée est l'ennemi du personnage lubitschien dont le talent inné pour la survie est souvent basé sur l'improvisation et la surprise !
- Cinéaste de l'ellipse et de la fulgurance narrative, là où la mise en scène à grand spectacle propagandiste s'attarde sans fin sur quelques éléments surdéterminés tels les foules transportées de joie à l'approche du dictateur ou les soldats inmanquablement au garde à vous en signe de respect, Ernst Lubitsch est peut-être le réalisateur qui aura le mieux résumé l'idéologie nazie l'espace d'une phrase improvisée par un cabot :

