

Shylock face à Hitler : le rêve de Greenberg enfin réalisé

Juliette MÉZERGUES

(Comédienne, chercheuse indépendante)

Ernst Lubitsch¹, acteur, puis réalisateur d'origine juive allemande commence sa carrière au théâtre, notamment avec Max Reinhardt à Berlin. Réalisateur prolifique, il cède à l'appel d'Hollywood et quitte son pays définitivement en 1923. En 1936, le régime du III^e Reich, qui dès 1933 l'avait montré du doigt, le déchoit de sa nationalité. La Deuxième Guerre mondiale éclate. Lubitsch produit et réalise alors *To Be or Not to Be – Jeux dangereux* en France –, comédie grinçante et plaidoyer antifasciste. Le film sortira le 6 mars 1942 aux États-Unis et le 21 mai 1947 en France. Il faudra attendre 1960 pour qu'il soit projeté en République Fédérale d'Allemagne. Lubitsch commence à tourner en novembre 1941, juste avant l'entrée en guerre des États-Unis. On comprend que le projet du film, satire du régime nazi et ode à la résistance, est une façon d'interroger ses compatriotes américains : « Regardez ce qu'il se passe en Europe ! Que faites vous contre cela ? » semble-t-il leur dire.

Après s'être intéressés à la façon dont le réalisateur traite le théâtre, nous étudierons les rapprochements que l'on peut faire entre le statut des Juifs à Venise en 1596 et à Varsovie en 1940. Nous verrons ensuite comment les personnages manient le masque et la ruse. Nous analyserons enfin en quoi le personnage de Greenberg agit comme un double du réalisateur et quelle est la portée des mots de Shylock dans sa bouche.

Traiter le théâtre avec sérieux

Lubitsch décrit le théâtre de la vieille Europe comme un art fait pour des bourgeois, avec des comédiens plus préoccupés par leur costume que par leur personnage. Cette forme de théâtre bourgeois est caricaturée dans les séquences du film où les

protagonistes jouent Shakespeare et s'oppose à l'entrain et à la légèreté de jeu que ces mêmes protagonistes adoptent pour un texte contemporain ou hors scène, même lorsqu'ils doivent jouer un rôle pour le compte de la Résistance. Plus naturelle et plus burlesque à la fois, cette façon de jouer est celle de la comédie de cette époque, que les acteurs américains manient à merveille. Jean-Pierre Vincent, lors d'un colloque consacré à Patrice Chéreau², racontait que dans leur jeunesse, Chéreau et lui voulaient en finir avec le théâtre bourgeois du XIX^e siècle, rappelant que le XIX^e siècle au théâtre en France s'est arrêté vers 1958 et que même aujourd'hui, il n'a pas totalement disparu. On lui demanda de préciser sa pensée. Il prit comme exemple ce qu'on faisait de Marivaux. Ce qu'il décrit ressemble à ce que la troupe de *To Be or Not to Be* fait d'*Hamlet* : un théâtre lisse et convenu, porté par une façon de jouer caricaturale, qui expurge le texte de son sens pour ne conserver que la musique du vers. Chéreau et lui, ne trouvant pas de modèles en France, allèrent chercher l'inspiration à l'étranger, notamment en Allemagne et chez les burlesques américains. Vincent conclut en déclarant que le XIX^e siècle, règne de la bourgeoisie, n'avait pas traité le théâtre avec sérieux. Certes, il évoquait les années soixante en France, mais il est difficile de ne pas penser au traitement que fait Lubitsch de ce théâtre institutionnalisé, embourgeoisé, qui ignore le texte dramatique dans sa profondeur signifiante. Le réalisateur lui oppose la vie filmée hors scène, et ses gags, son plaisir de jeu. Le théâtre, dans *To Be or Not to Be*, ne se déroule pas sur scène, mais dans la vie des protagonistes, comme si la vie s'inspirait du théâtre et non l'inverse, comme si le jeu était l'essence même de la vie.

Lorsque le film commence, une troupe répète au théâtre Polski de Varsovie la pièce *Gestapo*, texte contemporain dénonçant les agissements des nazis. La Pologne n'est pas encore envahie. Lubitsch situe l'intrigue dans un milieu qu'il connaît bien. On peut voir un parallèle entre son action artistique et l'action du film : Lubitsch réalise un film contre le III^e Reich dans une Amérique où l'antisémitisme est monnaie courante³. La troupe du théâtre Polski monte une pièce contre le régime allemand qui persécute les juifs et s'apprête à envahir l'Europe. Jacqueline Nacache rappelle l'attitude

du responsable des services d'immigration de l'administration Roosevelt, Breckinridge Long :

[III] cache à peine son antisémitisme. [...] Avec un tel personnage à la tête des services officiels, afficher trop ouvertement ses positions au sujet des Juifs d'Europe était aussi dangereux pour les Américains eux-mêmes que pour ceux qu'ils défendaient. (Nacache 2004 : 140)

Les États-Unis ont effectivement limité l'immigration des Juifs d'Europe de l'Est à cette période, malgré les persécutions qu'ils subissaient chez eux, comme le raconte notamment avec humour Edgar Hilsenrath dans son roman *Fuck America*. De même que Lubitsch pourrait craindre la censure américaine, la troupe Polski subit de plein fouet la censure de son pays qui a peur d'offenser Hitler. *Gestapo* est annulée. Il ne lui reste plus qu'à prolonger les représentations d'*Hamlet*. « It's only Shakespeare » fait dire le réalisateur, plus tard, au personnage du professeur Siletsky. Le théâtre classique ne raconterait pas grand-chose. Dans la bouche de Siletsky, Shakespeare a un parfum suranné et des préoccupations dépassées. *Hamlet* devient prétexte à un vaudeville entre le couple de stars, Joseph et Maria Tura, et un jeune aviateur, le lieutenant Stanislav Sobinski, amoureux de la vedette. La réplique « To be or not to be » est le signal donné par Maria à l'aviateur pour la rejoindre dans sa loge. Son mari joue Hamlet, évidemment. La guerre éclate, Sobinski rejoint la Résistance en Angleterre. Un traître, à Londres, le professeur Alexander Siletsky, collecte pour les nazis les noms des proches de ceux qui ont rallié le monde libre. Grâce à Sobinski, il est démasqué, mais après son départ. Il faut agir : Sobinski est parachuté à Varsovie et se réfugie chez Maria, l'entraînant dans la Résistance. Son mari et toute la troupe la rejoignent. Les acteurs s'engagent aux côtés des résistants avec ce qu'ils savent faire : jouer. Les décors et les costumes de *Gestapo* sont recyclés, les répétitions auront servi d'entraînement. De quiproquos en quiproquos, la troupe accomplira sa mission. Grâce à Greenberg et sa version de la tirade de Shylock, les comédiens s'enfuirent vers l'Angleterre, une façon de dire que le théâtre peut aussi être un moyen de résistance.

Juifs de Venise, Juifs de Varsovie

Varsovie occupée peut, par le traitement qu'elle réserve aux Juifs au même titre que le reste de l'Europe, rappeler la Venise Shakespearienne. Lorsque le film commence, Varsovie est encore en paix. Pourtant, dans ce contexte, *Gestapo* est annulée. Le gouvernement Polonais ne veut pas déplaire à Hitler. La décision des Affaires Étrangères paraît bien ridicule lorsque l'Allemagne envahit la Pologne⁴, faisant basculer l'Occident dans la guerre. Comme nous le montre le prologue du film, beaucoup de commerces de Varsovie sont tenus par des Juifs, futures victimes des lois liberticides, puis des arrestations, déportations et extermination. Les nazis créèrent le ghetto de Varsovie le 12 octobre 1940. Le contexte antisémite et les principes du III^e Reich ne sont pas sans rappeler l'Europe et la Venise Shakespearienne. L'étoile jaune, version moderne de la rouelle créée en 1215, ne serait-elle pas l'équivalent nazi des chapeaux rouges, remplaçant les bérets jaunes que les Juifs devaient porter dès 1500 pour sortir de leur ghetto dans la République de Venise aux XVI^e et XVII^e siècles ? François Ost le rappelle :

C'est Venise qui invente le terme « ghetto », (déformation du vénitien « getto » qui signifie « fonderie »), le quartier où la République de Venise concentrait les Juifs ayant été construit sur le lieu d'une ancienne fonderie. Depuis le XII^e siècle, la communauté juive de Venise (la Giudecca) était en effet parquée dans des zones réservées dont les portes étaient fermées la nuit, avec interdiction de circuler en ville au-delà du couvre-feu. (Ost : 36)⁵

Le port de l'étoile jaune fut obligatoire pour les Juifs de plus de six ans dès le 1^{er} septembre 1941 en Allemagne, puis dans toutes les zones occupées par les nazis. Ce signe distinctif fonctionne de la même façon aux deux époques. Il est un marqueur qui distingue du Chrétien, l'autre, le Juif, considéré comme nuisible. Il facilite également le travail d'identification lors des rafles. Lubitsch n'en fait aucune mention, peut-être parce que l'intrigue est censée se dérouler avant 1941 et peut-être, probablement, pour ne pas alerter les censeurs. Le code Hays est en vigueur et les réalisateurs sont habitués à l'autocensure et à la ruse pour raconter ce qu'ils désirent.

À cette époque, des prédicateurs comme Henry Ford ou William Pelley font l'amalgame entre Juifs et communistes. Si chez Shakespeare, Shylock peut être lu comme mauvais et cruel, la société élisabéthaine, à l'instar de la République de Venise et de l'Europe, était par certains aspects antisémite. Lubitsch choisit de faire appel à Shylock dans un contexte particulier, donnant du personnage une lecture humaniste. Certes, c'est un personnage trouble, peu sympathique, et des lectures très diverses en ont été faites au cours des siècles. Mais à l'aube de la Seconde Guerre mondiale, Shylock apparaît comme le bouc-émissaire, grand perdant face à une société Vénitienne duplice et inconséquente. Jacqueline Nacache considère d'ailleurs que la réplique de Shakespeare, « To be or not to be », a une résonance particulière :

Pour tous les Américains, [cela] signifie être ou ne pas être bouleversé par la situation européenne, et les risques que les totalitarismes font courir au monde ; pour les Juifs américains, être ou ne pas être Shylock, en une époque où même le cruel Shylock ne peut plus qu'émouvoir. (Nacache 2004 : 134)

La vengeance à travers la justice que Shylock réclame est la conséquence directe des humiliations et des violences qu'il subit avec les siens. Shylock est à plusieurs reprises comparé à un diable simplement parce qu'il est juif. Le Juif est un paria mais un paria nécessaire à l'épanouissement de l'économie de la Cité. Beaucoup de commerçants de Varsovie sont juifs. Comme le rappelle Jacqueline Nacache, « l'ombre du ghetto n'était pas aussi loin de Lubitsch qu'on peut le croire » (Nacache 2004 : 146). En effet, le Lower East Side de Manhattan est le quartier où s'entassaient les immigrants juifs d'Europe de l'Est depuis la fin du siècle précédent, affrontant la grande pauvreté et des conditions de vie extrêmement difficiles et Harlem, considéré comme un ghetto pour les afro-américains depuis longtemps, est l'endroit où les mouvements pour les droits civiques prennent leur source dès 1910.

Ruse et masque

Dans *Le Marchand de Venise*, Portia et sa suivante Nerissa se travestissent en un juge et son clerc pour plaider la cause d'Antonio.

L'héritière devient symbole de justice. Pourtant, elle n'a aucune légitimité. Elle ruse pour sauver la vie d'un Chrétien. Mais suivant le raisonnement de François Ost, un Juif peut-il gagner devant un tribunal vénitien ? Appelant le vieil homme à la clémence, elle se transforme en redoutable adversaire lorsqu'elle renverse la situation. Elle menace alors la vie de Shylock. Il perd tout : dignité, biens, religion, identité. Sa fille Jessica l'a déjà trahi en s'enfuyant avec un Chrétien (rappelons qu'elle se travestit en homme pour quitter le ghetto). François Ost affirme :

[C'est] comme si, à Venise, le carnaval était devenu une seconde nature : on s'y travestit comme on respire, on n'avance que masqué. Le masque, dans son ambivalence, dit la vérité de Venise. (Ost : 37)

C'est aussi le masque qui permet aux acteurs de la troupe Polski de sauver la résistance de Varsovie. Le monde du théâtre par certains aspects, faux-semblants et serments de pacotille, peut être rapproché de la République de Venise. Les serments de Maria pourraient faire penser à ceux de Bassanio. Beaucoup de personnages manient la parole avec brio et malice. Un serment n'est pas un serment pour tout le monde. Il l'est pour Shylock et Sobinski. Il ne l'est ni pour les Vénitiens ni pour l'actrice. Lubitsch trouble le jeu à la manière de Shakespeare, soulevant la question de la moralité des personnages, sans pour autant entraver l'intrigue. Le masque permet la victoire, mais les moyens mis en œuvre sont-ils moralement acceptables ? Si nous nous plaçons du point de vue de *To Be or Not to Be*, nous sommes tentés de le penser, car il s'agit de faire face à l'ignominie nazie. Le jeu et le travestissement font partie de la vie vénitienne, endosser des rôles est une seconde nature pour les acteurs. Pour empêcher Siletsky de nuire, Maria, jouant son propre rôle, feint de se laisser séduire par la cause nazie. À ce moment-là, d'ailleurs, il semblerait que Siletsky emprunte à Shylock quelques mots, signe que le réalisateur aime à brouiller les codes, comme le souligne Jacqueline Nacache :

Lubitsch met dans sa bouche une sorte de libre adaptation de la tirade de Shylock que Greenberg prononcera plus tard avec tant d'émotion, et lui fait dire pour conclure : « Nous sommes humains, très humains ». (Nacache 1987 : 148)

Face aux nazis, Maria n'a pas besoin d'artifice. Ses talents de comédienne et son charme lui permettent de manœuvrer habilement, d'abord avec Siletsky, puis avec le colonel Erhardt. Son mari, pour lui venir en aide et par patriotisme, commence par jouer le rôle du colonel Erhardt, qu'il n'a jamais vu. Les décors de *Gestapo* permettent à la troupe d'attirer Siletsky dans un piège. Ce dernier se croit au vrai siège de la Gestapo en face du vrai colonel. Mais Tura ne semble pas très à l'aise avec l'improvisation. Il finit par perdre son sang-froid quand Siletsky lui raconte la romance entre Maria et Sobinski et se fait démasquer. Lubitsch, à ce moment-là, dévoile l'envers du décor, comme un écho à la séquence d'ouverture du film, que nous évoquerons plus loin. Nous ne sommes pas à la Gestapo mais bien dans un théâtre. Siletsky tente de s'enfuir dans les coulisses et meurt finalement sur scène sous les balles du lieutenant Sobinski, seul véritable soldat de la bande, alors que le rideau se lève. La mort est théâtralisée sur un plateau presque nu, illustrant parfaitement le mélange des genres entre le jeu théâtral des comédiens sur scène et hors scène – dans ce qui représente la vie pour les protagonistes du film, et qui est donc encore de la fiction pour les acteurs américains en charge des rôles – dont le film est fait. Tura endosse alors le rôle de Siletsky. Cette fois, il sera plus performant. Il a rencontré le vrai professeur et ne doit pas inventer de toutes pièces un personnage. Il sait aussi que les enjeux sont importants et qu'il faut réussir. Dans la pièce de Shakespeare, Portia et Nerissa jouent si bien que leurs maris ne les reconnaissent pas. Tura, lui, se trahit par vanité. Le théâtre est montré comme un artisanat. L'acteur n'est pas une machine et malgré tout son savoir-faire, il doit composer avec l'inattendu, avec l'instant, avec les possibles accidents et avec ses propres sentiments. Le théâtre est donc un art de l'humain, un art du faillible.

Pour l'ultime mise en scène à Varsovie de Dobosh, metteur en scène de la troupe, Greenberg se déguise en nazi pour pénétrer dans le théâtre. Les foyers des femmes et des hommes servent de coulisses aux acteurs pour faire leur entrée comme sur la scène (ici, les couloirs du théâtre, remplis d'officiers du Reich). Car les comédiens-résistants répètent avant d'agir, font des entrées et des

sorties, respectant les codes de leur art. Greenberg ressort au moment voulu jouant son propre rôle, celui d'un Juif de Varsovie, faisant preuve d'un courage qui frôle la folie en défiant l'envahisseur. Le masque qu'il porte est pourtant celui de Shylock, dans une scène réécrite par la troupe. S'inspirant d'une mauvaise pièce qu'elle a joué, *Meurtre à l'opéra*, et de la tirade du Rialto de Shylock, la troupe Polski met en scène un polonais, Greenberg, défiant Adolf Hitler en personne (joué par son acolyte Bronski). Le masque révèle Greenberg et il fait acte de pârresia, comme nous allons le voir.

Comme ses personnages, Lubitsch manie l'art de la ruse. Le film s'ouvre sur des images de Varsovie en paix, commentées par une voix-off. Hitler est à Varsovie, pourtant nous sommes en août 1939. Le narrateur continue de tromper le spectateur, affirmant que tout a commencé à Berlin au quartier général de la Gestapo⁶. Le public est amené sur une fausse piste jusqu'à l'intervention de Dobosh. Le décor, que nous avons pris pour le décor du film, est en fait un décor de théâtre, premier signe de mise en abîme opérée par le réalisateur. Les nazis sont des acteurs de théâtre jouant des nazis, donc des acteurs américains jouant des acteurs polonais jouant des nazis. Une première plaisanterie sur Hitler est faite et les « Heil Hitler ! » fusent. Nous sommes au théâtre au cinéma mais lorsque nous serons face aux véritables nazis du film, nous assisterons exactement aux mêmes comportements. Lubitsch a affirmé, pour se défendre des attaques qu'il a subies à la sortie du film :

Ce sont les nazis et leur idéologie ridicule dont j'ai voulu faire la satire dans ce film. De même avec l'attitude des acteurs qui demeurent toujours des acteurs, indifférents à la possible dangerosité de la situation, ce que je crois être une fidèle observation. On peut discuter de savoir si la tragédie de la Pologne peinte de façon réaliste dans *To Be or Not to Be* peut être empreinte de satire. Je crois que oui. (Lubitsch : 1943)

Dobosh voudrait faire de *Gestapo* « a realistic drama », un drame réaliste, mais il se heurte aux facéties des comédiens. Nous pouvons affirmer que Lubitsch est du côté des acteurs, spécialement de Bronski et de Greenberg. Il croit, contrairement à Dobosh, à l'utilité du rire dans une entreprise de dénonciation de l'ignominie. La

censure du gag serait-elle un clin d'œil prémonitoire à la censure américaine à laquelle Lubitsch aura affaire une fois le film achevé ?

Greenberg et Lubitsch : un rêve de résistance

Dans « La référence à Shakespeare en temps de résistance au nazisme dans *To Be or Not to Be* (Lubitsch, 1942) », Natacha Israël affirme :

Si Lubitsch n'a pas suivi la ligne officielle de l'époque, incarnée par Dobosh (le metteur en scène de *Gestapo*) dans le film, selon laquelle la dénonciation du nazisme se doit d'être « grave », c'est parce qu'il est convaincu de la « puissance dévastatrice de la parodie, de la satire ». (Israël : 12)

En cela nous pouvons le rapprocher de Greenberg et considérer que le personnage agit comme un double du réalisateur. Par sa voix, Lubitsch s'exprime. Nous le découvrons au début du film, soutenant son ami Bronski. Ils sont tous deux cantonnés aux petits rôles. On les retrouve ensuite en hallebardiers entre deux scènes d'*Hamlet*. Leur sens du comique est mis en avant et Greenberg avoue qu'il serait prêt à tout pour « a terrific laugh ». On pense aux personnages de Sally Meyer ou de Sigmund Lachman pour ne citer qu'eux, archétypes du comique juif allemand, créés durant les années 1910 par Lubitsch⁷. Greenberg rêve cependant de jouer Shylock. À différents moments, il répète partiellement le monologue du Rialto. La première fois, il est en coulisse avec Bronski⁸. Greenberg adapte Shakespeare, sautant quelques vers et remplaçant les « Jew » par « I », s'impliquant directement. N'a-t-il pas affirmé juste avant : « Shakespeare must have thought of me when he wrote it. It's me! ». Lubitsch, en enlevant le mot « Jew » ménage peut-être son effet et garde l'aspect politique du texte pour plus tard ou, comme cela a été évoqué précédemment, il tente de déjouer la censure. Greenberg est le seul acteur que nous voyons investi lorsqu'il déclame le texte de Shakespeare. Il peut effectivement être rapproché de Shylock : ils sont tous deux juifs, c'est l'évidence. L'acteur n'interprète que des petits rôles, sa situation n'est pas confortable et socialement peu valorisante. L'usurier est méprisé pour son métier. Greenberg est citoyen d'un pays envahi et

potentiellement un Juif traqué. Shylock vit dans le ghetto, ancêtre du bientôt célèbre ghetto de Varsovie. Les revendications de Shylock, lors de ce monologue, sont les siennes. Dans ce contexte de guerre, les mots résonnent comme un plaidoyer pour l'égalité et la liberté, et peut-être comme l'annonce d'une possible résistance. Greenberg est celui qui traite Shakespeare avec sérieux et qui donc, avec le plus grand sérieux du monde, peut en rire car Shakespeare est autant farce que tragédie. Rappelons ici l'affirmation de Jean-Pierre Vincent et l'idée que la bourgeoisie du XIX^e n'a pas pris le théâtre au sérieux. Greenberg est l'artisan, l'homme du peuple et non la vedette. Avant de le revoir jouer Shylock, nous le retrouvons avec Bronski dans Varsovie en ruines, regardant passer l'armée allemande, séquence qui agit comme un écho aux mots de Shakespeare. Le temps a passé, le théâtre est fermé, des affiches informent que la résistance est réprimée, que des lois liberticides sont en vigueur. Les deux acolytes sont sous la neige⁹. Peu de vers de Shakespeare, mais l'émotion est bien plus forte que précédemment. Greenberg répètera une dernière fois les mots de Shylock lors d'une séquence au théâtre. Il faut trouver une solution pour que les artistes puissent fuir avant d'être démasqués. Dobosh a l'idée d'une mise en scène inspirée d'une mauvaise pièce, *Meurtre à l'opéra*, qu'ils ont jouée. Il choisit de donner enfin à Greenberg un rôle majeur. C'est doublement sa chance : en tant qu'acteur et en tant qu'homme. La situation est très sérieuse et chaque protagoniste est concerné. Chacun risque sa vie et celle de ses camarades. Sortant du foyer pour dames, Greenberg se jette dans la gueule du loup pour créer une diversion. Entouré immédiatement, presque étouffé par les officiers, le Juif disparaît sous les uniformes. Rejoint par ses acolytes costumés en SS, il peut montrer l'étendue de son talent dans une adaptation de la tirade du Rialto¹⁰. Le texte est introduit par un dialogue entre Tura costumé en nazi et Bronski costumé en Hitler au milieu des véritables nazis, qui font office de figurants – ne sont-ils pas de simples soldats de la garde rapprochée du Führer ? – Comme précédemment « Jew » était remplacé par « I », il est maintenant remplacé par « we ». Greenberg-Shylock-Lubitsch ne parle pas seulement au nom des Juifs mais au nom des Polonais, voire des Hommes. Il élargit le propos puisque les Juifs sont des Hommes comme les autres et que chacun devrait

se dresser contre l'inacceptable. Son geste semble d'autant plus honorable qu'il a agi à visage découvert et qu'il ne prendra pas l'avion pour l'Angleterre. En passant de « Jew » à « I » et à « We », le réalisateur universalise son propos en ne stigmatisant aucune population.

Une notion d'accomplissement sous-tend le film : Greenberg répète la tirade pour lui-même car il ne perd jamais totalement espoir, ce qui fonctionne comme un leitmotiv, permettant à Lubitsch d'en donner trois versions différentes. C'est un homme qui résiste car peut-être a-t-il simplement foi en la vie et en l'Humanité. Shylock, dans ce contexte, devient le pendant tragique du *Hamlet* vaudevillesque livré par Lubitsch. C'est lui qui a le courage de dire la vérité. Dans *Le gouvernement de soi et des autres*, Michel Foucault explique : « il y a parrêsia lorsque le dire-vrai se dit dans des conditions telles que le fait de dire la vérité, et le fait de l'avoir dite, va ou peut ou doit entraîner des conséquences coûteuses pour ceux qui ont dit la vérité » (Foucault : 56). Shylock est un homme qui a le courage du « dire-vrai », qui parle sans détour. Il est naturel que Lubitsch lui emprunte quelques mots. Ainsi Greenberg fait-il preuve de parrêsia, et à travers lui, dans une moindre mesure, Lubitsch aussi. Il y a un effet de miroir, entre l'action de Lubitsch et l'action du film : résistance par le cinéma et résistance par le théâtre. Les comédiens, dans *Hamlet*, aident le Prince à confirmer les dires du Spectre en mettant à jour la culpabilité de Claudius. Chez Shakespeare le théâtre agit comme un révélateur pour saisir la vérité d'une personne. Greenberg est celui qui ose dire la vérité, qui a le courage de la vérité face aux bourreaux et les mots de Shakespeare, dans ce jeu de mise en abîme qui lui rend hommage, sonnent comme la profession de foi d'un résistant.

Dualité humaine et humanisme

De Venise à Varsovie, les Juifs ont toujours été persécutés, et les recettes semblent se transmettre d'un siècle à l'autre. Lubitsch ne nous demande-t-il pas ce que nous sommes prêts à supporter, ce que nous sommes prêts à laisser faire quand nous ne nous sentons pas concernés ? Si les acteurs sont présentés comme futiles et

inconséquents, ils se révèlent courageux, efficaces, et risquent leur vie au nom de la liberté, peut-être parce qu'ils ne mesurent pas réellement le danger, comme semble le penser le réalisateur. Il suggère que les nazis persécutent les Juifs sans jamais le montrer de façon explicite. C'est peut-être un choix pour passer entre les mailles de la censure. Mais ce refus de montrer du doigt certains citoyens rend son propos universel. Il parle de l'Humanité, pas simplement d'une communauté, d'une race ou d'une religion. Shakespeare, en son temps, ne faisait-il pas de même ?

Lubitsch commence son film en tournant en ridicule Adolf Hitler (« Heil myself »), et enchaîne avec un monument du répertoire : *Hamlet*. Ce n'est pas du texte shakespearien que Lubitsch se moque ou qu'il critique critique mais de la façon dont acteurs, spectateurs et nazis le considèrent. Personne ne semble se préoccuper de son sens, à la différence du texte contemporain *Gestapo*. Le réalisateur suggère l'idée que les classiques peuvent avoir une réelle valeur politique, voire qu'ils sont un très bon moyen de déjouer la censure, même si la troupe Polski ne semble pas en avoir conscience. Les comédiens renouent avec le jeu, le vrai, lorsqu'ils travaillent pour la Résistance. Le théâtre, au sens noble, se fait hors scène lorsque la vie est menacée, lorsqu'il est primordial d'y croire sous peine d'être démasqué. C'est finalement le comique qui les sauve : l'amuseur juif fait acte de parrèsia. C'est celui qui prend Shakespeare au sérieux, qui est capable d'entendre ses mots et de les utiliser au présent car il les comprend.

Lubitsch pose la question de ce que nous pouvons faire des grands textes, suggérant qu'ils peuvent être de véritables outils pour dire le monde, qu'il faut toujours traiter le théâtre avec conviction, ce qui veut bien sûr dire que nous pouvons en rire. Finalement, il fait de Shylock un messenger, alors qu'il est un des personnages les plus troubles du répertoire. Il démontre aussi que tout personnage a sa part d'humanité. Le pendant de cela serait la banalité, l'ordinarité des nazis, que Lubitsch illustre avant qu'Hanna Arendt ne la théorise. Ils sont des hommes, un point c'est tout. Ils peuvent être grotesques, ils peuvent être malfaisants parce qu'ils sont humains. Il en est de même de Shylock. C'est un homme de parole, c'est un

homme qui a le courage du « dire-vrai » mais il est aussi cruel. Les Vénitiens ne sont-ils pas faits du même bois ? Il affirme :

Si un Juif fait injure à un Chrétien, celui-ci le supporte-t-il humblement ? Vengeance ! Si un Chrétien fait injure à un Juif, comment celui-ci devrait-il le supporter à l'exemple des Chrétiens ? Eh bien ! Vengeance ! La vilénie que vous m'enseignes, je vais la mettre en pratique et ce sera bien le diable si je ne renchéris pas sur ce qu'on m'a appris. (Shakespeare 2000 : 127)

Hamlet veut-il démasquer Claudius pour assouvir sa vengeance ou par souci de justice ? Shylock ne réclame-t-il pas la justice pour se venger d'Antonio et, à travers lui, de toute la société Vénitienne ? Pour Lubitsch, il est question de résistance, de survie, de patriotisme. Il illustre ce désir par son fameux monologue de l'acte III, en donnant délibérément une lecture humaniste, mais sans pour autant oublier que les Chrétiens et le monde occidental agissent peu pour contrer le projet nazi tant que celui-ci ne concerne que les Juifs. Deux acteurs seulement jouent leurs propres rôles, se risquant à visage découvert : Maria et Greenberg. Elle est une femme, lui est juif. Tous deux font partie d'une population qui a eu historiquement moins de droits que les autres citoyens. Lubitsch nous montre, par leur courage, qu'ils valent au moins autant que leurs camarades. Les Vénitiens et Portia semblent plus doués que Shylock au jeu de la vilénie, car la dissimulation est pour eux une seconde nature. Lors du procès, ils se montrent insidieusement aussi cruels que l'usurier. Leur cruauté revêt le masque de la grâce : Shylock ne sera pas exécuté. Ses ennemis font preuve de clémence. Ils lui confisquent tout et le condamnent à endurer sa peine dans la plus grande solitude. Est-ce bien de la clémence ? Est-ce cela faire preuve de pitié ? Avec Félix Bressart – Greenberg –, Lubitsch, à la manière de Shakespeare, rappelle ce que peut être le théâtre : un art qui dit l'humanité et qu'en cela, c'est aussi un art de la résistance.

RÉFÉRENCES

SOURCES PRIMAIRES

HILSENDRATH, Edgar. *Fuck America. Les aveux de Bronsky*. Jörg Stickan (trad.). Paris : Points, 2009.

LUBITSCH, Ernst. *To Be or Not to Be*. Studio Canal, 2001.

ROTH, Philip. *Le complot contre l'Amérique*. Josée Kamoun (trad.). Paris : Gallimard, coll. NRF, 2004.

SHAKESPEARE, William. *La Tragique histoire d'Hamlet Prince de Danemark* in *Œuvres complètes*. Tome 1. Jean-Michel Déprats (trad.). Paris : Gallimard, coll. la Pléiade, 2002.

—. *Le Marchand de Venise* in *Œuvres complètes Édition bilingue Comédies II*. Pierre Spriet (trad.). Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 2000.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

EISENSCHITZ, Bernard et NARBONI, Jean (dir.). *Ernst Lubitsch*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Le gouvernement de soi et des autres*. Paris : Gallimard Le Seuil, coll. Hautes études, 2008.

ISRAËL, Natacha. « La référence à Shakespeare en temps de résistance au nazisme dans *To Be or Not to Be* (Lubitsch, 1942) » in *Les Cahiers de Prospero. Faire langage image I : Shakespeare et le droit, Shakespeare en images*. Centre Prospero Université Saint-Louis-Bruxelles, 2010-2011, 4-27.

<<http://www.fusl.ac.be/fr/pdf/Publications/SIRL/cahiers-prospero1.pdf>> (vu le 14-01-2015).

KASPI, André. *Les Juifs américains ont-ils vraiment le pouvoir qu'on leur prête ?* Paris : Plon, 2008.

LANE, Frederic C. *Venise, une république maritime*. Yannick Bourdoiseau et Marie Ymonet (trad.). Paris : Flammarion, 1985.

LEVITT, Corinne. « Affaires communautaires et culturelles ». *Les Juifs de New-York à l'aube du XXI^e siècle : communauté juive ou identités juives ?*. Paris : Éditions Connaissance et Savoirs, 2006, 126-139.

LUBITSCH, Ernst. « Lettre à la critique Mildred Martin », *Philadelphia Enquirer* 25/08/43.

<<http://cine-passion.voila.net/f2/tobeornot.htm>> (vu le 29.10.2014).

NACACHE, Jacqueline. *Lubitsch*. Paris : Edilig, collection « Cinématographiques », 1987.

—. « Lubitsch et Shakespeare : être ou ne pas être à Varsovie » in BEYLOT, Pierre. *Emprunts et citations dans le champ artistique*. Paris : L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2004, 125-150.

OST, François. « *Le Marchand de Venise* : le pari et la dette, le jeu et la loi », in *Les Cahiers de Prospero. Faire langage image I : Shakespeare et le droit, Shakespeare en images*. Centre Prospero Université Saint-Louis-Bruxelles, 2010-2011, 28-80.

<<http://www.fusl.ac.be/fr/pdf/Publications/SIRL/cahiers-prospero1.pdf>> (vu le 14-01-2015).

POLIAKOV, Léon *Histoire de l'antisémitisme 3 : De Voltaire à Wagner*. Paris : Calmann Lévy, 1968.

THUAL, François. « Le terminal des Amériques » in *Le fait juif dans le monde. Géopolitique et démographie*. Paris : Odile Jacob, 2010, 51-60.

¹ 29 janvier 1892, Berlin, Allemagne – 30 novembre 1947, Hollywood, Los Angeles, États-Unis.

² « Génération(s) Chéreau », organisé par l'Institut d'Études Théâtrales (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3) sous la direction de Sylvie Chalaye et Joseph Danan en partenariat avec l'Odéon – Théâtre de l'Europe et le théâtre Musical du Châtelet, Paris, mars 2014.

³ Moins répandu qu'en Europe, l'antisémitisme a toujours existé aux États-Unis, connaissant même une recrudescence entre 1918 et 1939, avec, notamment, les mouvements antisémites menés par les pasteurs Charles Coughlin et Gerald B. Winrod, l'homme politique Huey Long, l'industriel Henry Ford ou le militant William Pelley. L'Amérique antisémite est décrite précisément dans le roman de Philip Roth, *Le complot contre l'Amérique* (2004).

⁴ Le 1er septembre 1939.

⁵ Ost s'appuie sur l'ouvrage de Frederic C. Lane, *Venise, une république maritime*. Voir références.

⁶ Ernst Lubitsch, *To Be or Not to be*, 02'36-07'14.

⁷ Jacqueline Nacache note que le type comique juif créé par Lubitsch revêt tous les clichés antisémites autant sur le plan physique que moral dans son ouvrage *Lubitsch*, notamment p. 14.

⁸ Ernst Lubitsch, *To Be or Not to be*, 07'40-08'12.

⁹ Ernst Lubitsch, *To Be or Not to be*, 22'09-22'34.

¹⁰ Ernst Lubitsch, *To Be or Not to be*, 01'25'00-01'26'13.