

DIRECTED BY FRITZ « FURY » LANG :
LE CINÉASTE ET SON DOUBLE

par Thierry Méranger

Pourquoi évoquer, dès le titre, le terme « double » à propos de l'œuvre de Fritz Lang et de *Fury* en particulier ? Et comment exploiter cette notion en travaillant sur le film ? Plusieurs raisons nous conduisent presque naturellement à évoquer cette thématique et ses virtualités sémantiques. Le double renvoie aux figures de la duplication, de reflet mais aussi de la duplicité. Le héros, chez Fritz Lang, se fait *doubler*. D'abord, il nous faut remarquer la place tout fait particulière de *Fury* dans la filmographie langienne. Celle-ci, comme chacun sait, se divise schématiquement en deux périodes, les années allemandes (1919-1933) et les années américaines (1934-1956) – on mettra ici entre parenthèses l'expérience française de *Liliom* (1934) et le retour tardif, pour 3 films, en Allemagne en fin de carrière. Or, *Fury* est bien un film charnière pour Lang, car le tout premier qu'il tourne aux Etats-Unis, entre février et avril 1936, pour une sortie le 5 juin de la même année. Moment difficile pour un artiste déplanté qui doit, sans se renier, faire preuve de ses facultés d'adaptation – à un nouveau pays, un nouveau système qui rétribue un réalisateur à l'année et non au film - mais doit en même temps affronter une situation psychologiquement et artistiquement précaire. Un rappel essentiel, à cet égard. Lorsqu'il commence le tournage de *Fury*, à l'âge de 45 ans, Lang l'exilé n'a pas tourné depuis 2 années entières (février 1934, exactement). Ce film sera sa carte de visite aux Etats-Unis (on annoncera son deuxième comme « *directed by Fritz Fury Lang* ») et sera un succès malgré la défiance de la M.G.M. (n'oublions pas que Mankiewicz, jeune producteur, aura fait réécrire le dialogue en cours de tournage et aura supprimé des scènes, faisant passer le film des 2 h 45 du *preview* aux 1 h 34 officielles. Lang n'a pas eu le final cut, certaines séquences aux résonances fantastiques ont d'ailleurs complètement disparu). Comment se déroule ce passage d'un Lang à l'autre, celui du réalisateur célèbre de *Metropolis*, du *Dr Mabuse* et de *M* (M, lettre fétiche de la période allemande, symétrique et réversible, située pile au milieu de l'alphabet, qui est tout autant celle de Mensch que de Mörder, comme le signale Jacques Lefèbvre) à l'« american director » ? Nous-nous attacherons donc essentiellement, pour évoquer l'ascendance et la descendance de *Fury*, au corpus des films parlants de Lang, de *M*, en 1931, à la fin de sa carrière américaine (*L'Invraisemblable Vérité – Beyond A Reasonable Doubt*, 1956). Jetons un regard sur les titres en projet et qui n'aboutirent jamais durant ce temps d'attente qui précéda *Fury*. *The Journey*, puis *Passport to Hell*, dont on ne sait pas grand chose. *Hell Afloat* qui devait raconter un naufrage. Emerge, si l'on peut dire, l'idée d'une transition, d'une opposition implicite entre deux lieux dont l'un, deux fois sur trois, est significativement l'enfer. Mais l'autre projet est plus explicite encore. Son titre : *The Man Behind You*.

JEKYLL ET HYDE

Que se cache-t-il derrière ce “behind” ? Le projet - avorté - du réalisateur de *M* est une nouvelle adaptation du *Dr Jekyll et Mr Hyde* de Stevenson, dont la version la plus célèbre à l'écran a été réalisée par Rouben Mamoulian en 1931, 5 ans auparavant seulement.

Autocensure : Lang ne présentera même pas son projet à la M.G.M. Ainsi se fonde le présumé de base de notre lecture : et si, sous le titre *Fury*, Lang avait bel et bien réalisé son *Man Behind You* ? Ou, en tout cas, réinvesti certaines idées de son projet d'adaptation dans l'argument fourni par Norman Krasna et corédigé par Bartlett Cormack ? Un élément, troublant : la M.G.M. finira bien par réaliser, 5 ans après *Fury*, son remake de *Dr Jekyll*. Et le réalisateur Victor Fleming attribuera le rôle à... Spencer Tracy. Tout en confiant à Joseph Ruttenberg le poste de chef opérateur, à Franz Waxman celui de compositeur, à Cédric Gibbons celui de décorateur (art director)... 3 des maîtres d'œuvre de *Fury*...

Quels sont les enjeux de l'étrange histoire de Jekyll et Hyde ? Pour les saisir, deux courts extraits du film de 1941.

Dr Jekyll et Mr Hyde, extraits 1 et 2. Discussion autour de la dualité de l'âme humaine et épisode de transformation.

Dans quelle mesure, donc, le film de 1936 est-il conforme au projet de *The Man Behind You* ? Et dans quelle mesure *Fury* peut-il, pour cette même raison et à cause de cette situation centrale déjà évoquée, être considéré comme l'emblème de tout le cinéma de Fritz Lang ? Mettons en exergue un constat de Lang, en 1947, fréquemment rappelé dans divers textes et entretiens, aujourd'hui republiés dans le recueil *Trois Lumières* (Ramsay, 2007) :

« Peu à peu je me suis persuadé que chaque cerveau possédait en lui-même une inclination au meurtre. Oui, chacun d'entre nous est un tueur en puissance et qui n'aurait besoin que d'un déclic mental pour être envoyé devant un jury. Parfois cela me torture mais parfois cela m'amuse de penser que je suis un tueur en puissance. Il est possible que chacun de mes films où le crime est représenté avec le plus d'horreur représente, de ma part, un meurtre virtuel. »

Il nous faudra, pour cela, dépasser certaines des analyses les plus évidentes (et néanmoins pertinentes) du film. Il convient surtout de ne pas oublier que ce qui fonde la profonde originalité de *Fury* tient peut-être d'abord à une réflexion sur l'ambivalence fondamentale sur la nature humaine. Chaque individu est potentiellement double, incarnant alternativement le bien et le mal. Et plus précisément, chacun étant virtuellement une victime et un tueur. On peut donc dire que chaque film de Lang, sur le modèle du roman de Stevenson, conte l'histoire d'une transformation (en tueur, plus rarement d'un rachat) ou l'histoire d'une résistance à des pulsions de mort. Résistance vaine, d'ailleurs, car tout le monde ou presque tue (ou est sur le point de tuer) chez Lang. Les héros ne révèlent pas tant une autre facette de leur personnage que ce qu'ils sont fondamentalement, profondément. Le « behind » mériterait ainsi commentaire : on n'est pas loin ici de la psychanalyse, ce qui pour un réalisateur viennois ne saurait guère surprendre.

Le modèle filmique, en la matière, est bien évidemment le *M* de 1931. Pourquoi *M*, le tueur pédophile, est-il un monstre ? Bien évidemment parce qu'il est double. Importance de la tirade de *M* devant ses juges qui témoigne précisément d'un retournement, comme dans *Fury*, mais inversé. Et si le coupable du mal absolu n'était pas avant tout un innocent, en tout cas plus innocent que ceux qui prétendent le juger ?

M, extrait 3 : schizophrénie et innocence

M dit : « Toujours il faut que j'aïlle dans les rues et toujours je sens qu'il y a quelqu'un derrière moi. C'est moi-même... et il me suit. » Cf. un autre texte de 1947 (ibidem) : « En transgressant avec brutalité les lois que la société a établies, le meurtrier engage nos émotions aussi bien que notre raison. Nous sommes tout d'abord horrifiés et écœurés par la violence du crime et par l'invraisemblable prétention d'un individu qui s'est attribué le droit de supprimer un de ses semblables (...). Mais alors que l'état se resserre autour du meurtrier, nous ressentons à son égard un sentiment croissant de pitié, voire de sympathie. C'est un sentiment complexe que j'ai essayé d'exprimer dans mon film *M*. Il ne s'agit plus de cette pitié qu'inspire n'importe quel fugitif mais de quelque chose de plus profond. Y a-t-il quelque chose en nous qui puisse nous faire abandonner les normes de la civilisation et devenir un monstre ayant encore une apparence humaine ? N'existe-t-il pas, profondément enracinée en nous, l'angoisse que, dans certaines circonstances, chacun d'entre nous pourrait devenir un meurtrier ? »

Les autres films sont dans la même veine. Prenons l'exemple de *Liliom*, film essentiel mais trop mal connu - inclassable, il est le seul film français de Lang, 2 ans avant *Fury*. En voici le personnage principal, sorte d'histriion de foire, aussi incapable de travailler que d'avouer son amour à la Julie qui va partager ses jours.

Liliom, extrait 1 : un personnage inconstant, capable du meilleur comme du pire (scène de la gifle).

Même travail langien dans son 2^e film américain, celui qui avec *Fury* forme une sorte de diptyque de l'innocence accusée : *You only live once* (*J'ai le droit de vivre*, 1937), où l'on retrouve Sylvia Sidney). Même leitmotiv : oui, le héros est innocent de ce dont on l'accuse, mais il finira quand même meurtrier (et d'un prêtre), traqué par la société qui lui refuse le droit de vivre paisiblement avec la femme qui l'aime (on retrouve ici le thème de la séparation du couple entrevu dans *Fury*). Relativité du bien et du mal, basculement vers une forme d'amoralité quasiment satanique. C'est ce que montre le personnage interprété par Henry Fonda, dans un monde où les policiers eux-mêmes abusent de leur pouvoir en volant des pommes.

You only live once, extraits 1 et 2.

Le premier film directement anti-nazi de Lang, *Man Hunt*, en 1941, va poser les mêmes questions avec beaucoup d'acuité. Qu'est-ce qui fait d'un homme un assassin ? Qu'est-ce qui motive le capitaine Thorndike qui met Hitler en joue ? Sur quoi repose son refus de tirer ? D'ailleurs, n'aurait-il pas tiré s'il n'avait été interrompu ? Et n'aurait-il pas dû tirer ? Le nazi qui l'interroge et va le poursuivre durant tout le film n'a qu'un souhait, lui faire avouer qu'il a souhaité tuer Hitler, ce que le héros se refuse à affirmer, tant pour des raisons diplomatiques (l'Angleterre, pas encore en guerre, serait accusée de ce complot anti-Führer) qu'éthiques : il ne peut se voir en tueur, mais uniquement en... sportif.

Man Hunt, extraits 1 et 4.

Réflexion, donc, sur la pulsion de mort que le héros refuse de dévoiler. Paradoxalement, il donne raison au nazi qu'il tue. A la fin du film, il saute en parachute au dessus de l'Allemagne, bien décidé à tuer Hitler. Remarquons aussi l'aspect diptyque du film : l'Allemagne puis l'Angleterre, ainsi que l'ambivalence du film : qui est traqué ?

On pourra enfin citer, pour aller directement à la fin de la carrière américaine de Lang, l'incroyable et retors *Incroyable Vérité* de 1956. Un romancier souhaite faire la démonstration

de la relativité de la justice et de l'inanité de la peine de mort. Il va donc, avec la complicité de son futur beau-père qui est son garant et son témoin, chercher à se faire inculper et condamner dans une affaire de meurtre sordide pour apparaître au dernier moment, à la fin du procès (d'ailleurs filmé et télédiffusé), comme innocent (et discréditer les thèses du procureur). Problème : le complice de la mise en scène meurt dans un accident de voiture et les preuves disparaissent avec lui. Le héros, Tom Garrett, est condamné à mort quand un témoignage écrit du défunt, miraculeusement retrouvé, l'innocente. Sauf que, 2^e retournement, Garrett laisse échapper devant sa fiancée le véritable prénom de la victime, connue de seuls enquêteurs. C'était donc bien lui le coupable. Mais le film ne s'arrête pas là : la responsabilité repose désormais sur les épaules de la fiancée qui peut révéler la culpabilité de son (ex)futur mari et, de fait, le condamner à mort, devenant responsable de son exécution.

Fury, extraits 1 à 9 : Analyse de l'errance de Joe. Montage de ses moments « Hyde ».

Qu'analyser dans ces extraits ? La prédominance de 2 verbes ici mis en scène. Kill and hide. Or, pour le bilingue Stevenson, l'onomatopée était déterminante, entre le docteur *Je-tue* (je-kill) et son monsieur (*je-me*) *cache* (hide). Wilson, l'innocent injustement accusé, est bien lui aussi un tueur en puissance. C'est bien un meurtre virtuel qu'il commettrait en orchestrant le procès des lyncheurs. En cela, il devient réellement hors la loi..., s'attribuant le droit de décider de la vie et de la mort de ses semblables ; il devient ainsi une sorte de monstre. A son égard, Lang parlera de « tension infernale ». On peut aussi dire qu'il est devenu un fantôme, un mort vivant (il dira qu'il s'est vu mourir).

Fury illustre à double titre ces remarques. Car il faudrait leur ajouter le cas de la foule. Cette « mob » est une autre illustration de la soif de meurtre qui s'empare de l'individu en certaines circonstances. Il y a bien transgression des lois établies (celles que le shérif doit faire respecter). Ce qui frappe entre autres dans *Fury*, c'est que tous les protagonistes sont des américains moyens (des John Doe) et que chacun peut devenir coupable. La fascination-répulsion langienne pour les phénomènes de foule tient surtout, conformément à ses théories, à l'opportunité qu'ils offrent à chacun de devenir criminel : faire partie d'une foule, c'est échapper à la censure de la loi des êtres civilisés et se laisser aller à ses pulsions homicides (avec, de surcroît, un sentiment d'impunité dû à une apparente dilution de la responsabilité).

M extrait 1, You Only Live Once extrait 5

Mais le plus étonnant est le retournement puisque chaque coupable semble se muer en innocent. C'est le cas dans *M*, mais c'est aussi le cas des 22 de Strand qui sont de fait innocents du crime dont on les accuse puisqu'il n'y a pas eu de crime... Du coup, une nouvelle lecture du personnage de Joseph Wilson s'impose, puisque face à ces 22 coupables-innocents il endosse bel et bien le costume de l'innocent-coupable. Clairement, pour Lang, l'innocence n'existe pas, puisque comme la culpabilité elle ne dépend que des circonstances. La structure du film et le basculement des responsabilités a aussi pour effet de mettre en parallèle le lynchage et la peine de mort, qui apparaissent tous 2 comme des meurtres, même si l'un a un caractère légal. Qu'est-ce que l'application de la peine de mort, sinon la possibilité légale de disposer d'une vie ?

On voit ainsi très nettement d'un film, et en particulier dans *Fury*, à l'autre l'influence de Stevenson, que l'on retrouvera un peu partout dans l'œuvre. (cf. Michel Mesnil, *Fritz Lang Le Jugement*, Le Bien commun, qui évoque les recherches linguistiques de Maurice Mourier sur Stevenson dont je viens de faire état). On remarquera néanmoins que cette thématique stevensonienne est parfaitement en accord avec 2 univers artistiques en lesquels Lang se reconnaît :

- les mythes romantiques germaniques : le *Doppelgänger* (le double), héritage du romantisme allemand ; citons les 2 âmes de *Faust*, par exemple, ou le *Peter Schlemihl* de Chamisso, voire les *Contes* d'Hoffmann.
- l'expressionnisme (notamment cinématographique) dont l'esthétique, qui fait bon ménage avec les thèmes fantastiques, est propice à l'évocation du fantasme.

Impossible enfin de ne pas évoquer, enfin, pour analyser cette dualité, un moment de la vie personnelle de Lang : on peut considérer comme un élément fondateur dans la vie de Lang l'épisode de la mort de sa première femme, Elisabeth. Lang tombe amoureux de sa collaboratrice, la scénariste et romancière Thea von Harbou – qui par ailleurs est à la ville l'épouse du grand acteur Rudolph Klein-Rogge, le futur Mabuse et le futur Rotwang de Lang. Episode scabreux et aujourd'hui encore mal élucidé. La femme de Lang aurait surpris Fritz dans les bras de Thea. Elle se serait emparée d'un revolver et le coup serait parti. Suicide ? Mise en scène ? Le fait est que Lang est sérieusement inquiété par la police, amené à reconstituer chaque seconde de son emploi du temps et durablement traumatisé. D'aucuns ont vu en ce fait divers du 25 septembre 1920 le trauma originel du cinéma de Lang et la source de la thématique du faux-coupable mais aussi de la non-innocence. L'insistance sur la nécessité de tout organiser et de garder des traces. L'idée très langienne aussi de l'instant qui fait tout basculer, l'instant d'inattention du « *once off guard* », comme il le théoriserait plus tard (en 1947, encore) :

« La civilisation peut bien nous avoir apprivoisés, avoir infléchi nos désirs destructeurs dans l'intérêt de la société, il reste encore en la plupart d'entre nous beaucoup de la créature sauvage et sans inhibition, bien assez pour nous identifier momentanément au hors-la-loi. Le désir de blesser, le désir de tuer sont étroitement liés au besoin sexuel, sous l'empire duquel aucun homme n'agit raisonnablement. Notre répugnance même est la preuve de l'angoisse sous-jacente que chacun peut se transformer en assassin, de la peur qu'un jour, une fois – sous l'empire des circonstances qui saperont la barrière édifiée par des siècles de civilisation – vous ou moi, nous pourrions être cette personne. »

STRUCTURE DU FILM

Un élément malgré tout différencie *Fury* du modèle de *Jekyll*. Il tient à la construction « adversative », en deux parties distinctes, du film, alors que le roman de Stevenson et les films qui en sont tirés font alterner les passages « sataniques » et les autres. Lang, quant à lui, préfère l'axe de symétrie et la réversibilité totale. Le modèle de cette construction stricte en deux parties est encore une fois *M* où à la traque du meurtrier succède (comme ici) un jugement, la 2^e partie du film étant occupée par le procès que la pègre fait à M, sorte d'anomalie qui trouble à la fois son travail et la représentation qu'elle se fait de la société.

De façon étonnante, la structure de *Liliom* (1934) rejoint celle de la plupart des scénarios langiens. Pourquoi « étonnante » ? Parce que Lang choisit une intrigue (c'est une adaptation de Franz Molnar et un remake de Frank Borzage) qui lui permet de faire mourir son héros en plein milieu du film. La 2^e partie se déroule donc en grande partie au purgatoire où les autorités vont statuer sur son cas. Strict parallélisme, car *Liliom* va revivre là-bas ce qu'il a vécu sur terre, en particulier au commissariat. Film en deux parties, lui-aussi, *You only live once* évoque d'abord l'injustice qui s'abat sur un couple avant de les suivre dans une cavale mortelle à travers les Etats-Unis.

Un indice, à cet égard : partons d'une réflexion sur le titre. *Fury* est le titre de *tout* le film, et non pas du seul segment qui s'arrête au triomphe de la « *Mob's rule* », la loi de la foule. La fureur du titre est bien évidemment *aussi* celle qui s'empare de Joe Wilson, le mort-vivant, au sortir de sa cellule. C'est à dire la fureur du John Doe devenu Mr Hyde, un tueur, donc (en tout cas, dans l'intention).

Utilisons le découpage séquentiel pour l'analyser. Chacun peut parfaitement remarquer que le premier ensemble court jusqu'à la fin du chapitre 11 du DVD (fin de la séquence 15 du découpage séquentiel), donc le quasi milieu du film. Il s'agit de l'histoire du martyr de Joseph Wilson, accusé à tort de meurtre et laissé pour mort dans après le lynchage et l'explosion de sa prison. Fausse fin, qui nous laisse, nous spectateurs dans la même incertitude que les autres personnages (que les frères de Joe en tout cas). Sauf qu'il est peu probable, si l'on y réfléchit, que la jeune star montante Spencer Tracy disparaisse à la moitié du film...

La deuxième partie, qui est celle de la résurrection, forme le second panneau du diptyque. Il est tentant d'y voir l'accomplissement de la dualité du couple crime/revanche, avec condamnation de l'idée de vengeance. C'est le cas, mais *Fury* dit bien autre chose. En fait, ce que Lang développe, plus que l'opposition, est le parallèle entre deux situations.

1^{ère} partie. Wilson est accusé sans preuve d'un meurtre qu'il n'a pas commis. D'ailleurs, réflexion langienne, s'il est impossible de faire la preuve de sa culpabilité il est tout aussi difficile de le disculper. Des citoyens décident d'exercer sauvagement la loi du Talion et de venger la société, face à une police et une justice qu'ils jugent défailante. Soyons cyniques, au passage : cette police et cette justice, incapables de protéger un prévenu sont bel et bien défailantes.

2^e partie. Les 22 de Strand, Illinois, sont accusés sans preuve du meurtre de Wilson. Manque l'élément principal, la preuve du décès de la victime. S'il y a, a priori, bien eu lynchage, il n'y a pas eu meurtre. Wilson, par son silence, par les indices qu'il choisit de révéler (l'anneau et la lettre anonyme) est bel et bien en train d'exercer lui aussi la loi du Talion (à cette différence près qu'il n'est quant à lui « même pas mort »). Il ne fait pas confiance à la justice, à laquelle, comme les lyncheurs, il substitue sa propre logique. Il déclare, in fine (séquence 29, chapitre 23) :

« Ce sont des meurtriers. Je sais que la loi dit qu'ils ne le sont pas, puisque je suis toujours vivant. Mais si je le suis ce n'est pas de leur faute. Et la loi ignore qu'un tas de choses qui sont très importantes pour moi... des choses stupides, par exemple, comme la foi en la justice, l'idée que les hommes sont civilisés et le sentiment de fierté parce que ce pays, le mien, était différent de tous les autres... la loi ne sait pas que toutes ces choses-là étaient en moi et ont brûlé avec moi cette nuit-là. Je ne suis venu ici que pour moi même. Je ne pouvais plus supporter tout cela. Je ne pouvais plus m'empêcher de penser à ces gens à chaque instant de ma vie. »

Tel quel, le passage est révélateur. Il dit tout simplement que la défiance à l'égard de la loi demeure. Que l'aveu de Wilson n'a lieu que « for my own sake ». Donc, la fin, en dépit du baiser conventionnel et impossible, studio oblige, à ne pas filmer est d'un pessimisme absolu. Encore a-t-il été édulcoré par rapport au scénario original, qui insistait davantage sur les

motivations égoïstes de Wilson (texte publié dans *L'Avant-scène*) : « Alors il serait stupide de dire que je vais pardonner et oublier. Je suis venu ici parce que je ne pouvais pas supporter d'être seul. (...) Je ne sais toujours pas si j'avais tort ou raison. Par contre ces gens ont eu tort. Ils ont eu tort maintenant et auront toujours tort. Je ne sais même pas si cette expérience leur aura fait du bien. Je ne sais pas ! ». En revanche, la fin de la tirade, avec son caractère contradictoire puisqu'elle semble in fini suggérer une pitié de Wilson à l'égard des 22 (« Je ne suis venu ici que pour moi même. Je ne pouvais plus supporter tout cela. Je ne pouvais plus m'empêcher de penser à ces gens à chaque instant de ma vie. ») semble bien avoir été ajoutée au scénario original.

On voit bien ici comment les 2 parties se répondent très exactement. Pas même besoin comme le suggèrent certains analystes d'évoquer une synthèse qui serait le procès. Le retour de Wilson dans le monde des vivants reste problématique, même après son apparition dans la salle d'audience. Seul le baiser final est une synthèse conclusive qui ne trompe personne. Rien n'est résolu, la justice est battue en brèche, l'individualisme triomphe.

Autre possibilité pour souligner la symétrie du film. Analyser les éléments que l'on retrouve d'une partie à l'autre et les éléments trompeurs ou cyniques (chien – le seul moment larmoyant est quand on découvre les petits du chien-chienne -, manchettes de journaux). Bague, cacahuètes, vitrine, barreaux de prison (images d'enfermement, souvent) mais aussi scènes revécues ou transposées (question de la représentation qui touche bien évidemment aussi à une réflexion sur la presse). C'est là la fonction d'une des scènes les plus célèbres du film : celle du procès-projection.

PROJECTIONS ET MANIPULATIONS

Impossible, donc, d'évoquer la question conjointe du double et de la duplicité sans parler du procès, l'un des plus célèbres de l'histoire du cinéma. Il anticipe d'ailleurs sur l'utilisation des images dans les tribunaux (pour mémoire, l'une des plus célèbres sera celle du procès de Nuremberg). Moment essentiel à analyser pour nous qui travaillons à l'éveil de l'esprit critique d'élèves noyés par tous les robinets à image de notre temps. Le discours de Lang sur l'image (et le son) est passionnant, dans la mesure où il se révèle d'une grande subtilité et échappe au manichéisme. D'autant, nous allons le voir, que cette séquence est en réalité récurrente dans son œuvre.

Mabuse, extrait 1

Liliom, extrait 2

Montrer par l'image ? Oui, selon toute apparence. Mais l'image, dans les deux cas, manipule. Dans *Mabuse*, elles préfigurent la sujétion de la foule et le pouvoir hypnotique de *Mabuse* qui utilise *Baum*. Dans *Liliom*, le film du purgatoire est une relecture en deux temps. Mais plus qu'une analyse d'image, c'est en fait une manipulation. Le « nous voyons clair en vous » est d'autant plus drôle que le portier est à deux doigts d'utiliser la force pour parvenir à ses fins...

Fury, extrait 11

Retour sur 17 plans qui ont fait l'histoire du cinéma (cf. analyse de Jean Douchet, l'une des plus pointues qui aient jamais été proposées). Ce sont les images qui condamnent les 22 citoyens ordinaires et qui semblent dire la vérité, trahissant la fausseté de leur témoignage.

Preuve par l'image ? Pas si simple, une fois encore. La séquence du procès pose en fait, comme toujours chez Lang, remettent en cause cette notion. En réalité toute image est représentation et représentation mentale. En réalité, « les films américains de Lang contournent, détournent et subvertissent l'idéologie sacro-sainte de l'*image juste*. » (Reynold Humphries).

Le film est spectacle, orchestré par un metteur en scène qui n'est autre que celui qui se cache, Joseph Wilson. Facile de repérer ce qui cloche dans la séquence :

- le montage qui accélère brutalement en donnant l'illusion d'une continuité temporelle
- l'idée du coup que tout est prévu d'avance
- les ruptures d'axe, les regards vers l'arrière (voir *the man behind you* ?)
- les plans qui sont tout sauf documentaires et impliquent plusieurs caméras.
- c'est en fait le point de vue de Joseph Wilson que nous avons ici

Jeu de mot implicite sur le *newsreel* : bande d'actualités. *Reel is not real* !

Remarquons par ailleurs que la représentation de l'incendie est elle aussi vue comme un spectacle. L'universitaire Daniel Serceau développe le parallèle entre l'arrivée de Katherine Grant et l'arrivée dans une salle de cinéma (nuit, ébahissement, situation de spectateur qui s'identifie à la victime, etc.) ; rappelons aussi l'imitation de Popeye (« *the sheriff man* ! ») devant la prison, à un moment où la foule, arrivée sur les lieux du spectacle qu'elle souhaite (la pendaison de Joe) est statique. Ces scènes de contemplation sont essentielles. Elles établissent une sorte de réversibilité entre la vie (qui n'est somme toute qu'un spectacle) et sa représentation (qui est, paradoxe du cinéma, la seule façon inadéquate et par nature incomplète, voire fallacieuse, de rendre compte des faits, mais ne peut être que l'objet d'un travail de manipulation). Autre moment étonnant : Wilson se décrit (ch. 12) comme spectateur de sa mort au cinéma. Or, si Wilson dit s'être vu brûler, ce n'est que partiellement vrai.

Ajoutons à cela le goût langien pour les devantures. Facile à relever (remarque faite par tous les commentateurs mais peu exploitée en fait), l'incroyable abondance des figures de vitrines chez Lang (*windows*, auxquelles on peut d'ailleurs ajouter les viseurs, les jumelles) peut être expliquée assez simplement : ce sont les fantômes qui sont en vitrine. Ce que l'on veut atteindre, la cible.

M, extrait 2

You only live once, extrait 3

Man Hunt, extrait 3

La Femme au portrait, extraits 1, 2, 3

Quelques remarques : la vitrine renvoie directement à l'idée d'une projection. Elle est cadre dans le cadre. Liée, donc, à la notion de *surcadrage* (facile à analyser dans presque tous les films), elle propose une mise en abyme plus ou moins explicite (exemple le plus flagrant : *La Femme au portrait* qui propose bien un nouveau cadre dans le cadre). Donc une réflexion du cinéma sur le cinéma. Il s'agit bien de le réfléchir à tous les sens du terme : refléter (on se voit dans une vitrine) et trahir la notion même de la représentation. Car le verre de la vitrine est à la fois la transparence et l'obstacle. Ce que l'on souhaite le plus profondément et qu'on ne peut atteindre qu'au prix d'une transgression. Briser la vitrine c'est briser le tabou.

Fury, extraits 12, 13, 14

Le début de *Fury* montre ainsi un désir inassouvi. La vie de couple, mais aussi, de façon transparente les relations sexuelles. La séquence initiale ne fait d'ailleurs que montrer la séparation, les dangers qui planent sur ce couple. Et la séquence des vitrines finales revoie directement à la solitude, à la mort (pompes funèbres). Renvoi au fantasme, une fois encore... mais c'est celui des 22, supposés morts, qui reviennent hanter Wilson. Une fois encore, il y a bien une dimension fantastique et expressionniste de l'utilisation de la fenêtre. Se projette toujours pour chaque personnage, sur la vitre qui révèle ses obsessions et ses pulsions, son cinéma personnel.

Dans une même perspective, on analysera la retransmission du procès. Défiance à l'égard des media (radio, presse écrite...).

You only live once, extrait 4

Présence insolente de la publicité (« *No making me fat* »). Mais surtout, le procès traduit la volonté de puissance de celui qui l'orchestre et est totalement en cet instant un Mr Hyde qui se dissimule pour tuer (« *nobody will see me because I'll be hiding* ») ; c'est presque ici un fantasme d'invisibilité qui se joue, d'ailleurs Joe devient seul dans un monde désert à la fin. Le parallèle est évident entre Wilson et Mabuse, LA grande figure manipulatrice parmi les personnages langiens.

Mabuse, extrait 2

Qui joue aussi sur son absence corporelle ET sur le son (remarque au passage : Lang n'oublie rien dans *Fury*, ni l'image, ni le son). Sauf que Mabuse était un surhomme... et que Wilson est un John Doe (ce qui en un sens est plus grave). Vertige du demiurge, qui se prend pour Dieu. Analyse figurale : le triangle du micro, image de domination divine (mais le triangle est aussi le symbole... du feu !). Joe est de fait, aussi, celui qui épie, qui traque les autres.

Mais le plus passionnant est sans doute le parallèle implicite entre ce avec la figure du metteur en scène, celui qui tire les ficelles qui se cache (il n'apparaît pas à l'écran), mais s'empare de l'esprit des autres.

Mabuse, extrait 3

Wilson metteur en scène. « *I had to be on the scene* » dit-il à ses frères.

Le désir des personnages de tout contrôler rejoint celui du cinéaste. Souvenons-nous du célèbre témoignage du chef opérateur (de *Fury*) Joseph Ruttenberg : « Je compare Lang à l'architecte qui contrôle chaque détail pour que celui-ci s'inscrive sans défaut dans un ensemble prévu ». Rappel du perfectionnisme tatillon de Lang, pour le meilleur et pour le pire... de nombreux témoignages sur le plateau témoignant d'une attitude dictatoriale mal comprise par l'équipe du film, Spencer Tracy compris.

CONCLUSION

Jamais de faux coupable chez Lang. Mais à y regarder de plus près, jamais de coupable non plus. Lang va aller plus loin encore avec *L'Invraisemblable vérité* ou, pour d'autres raisons, avec *Moonfleet*, où l'innocence d'un enfant va condamner son supposé père.

L'ambiguïté demeurera dans tous ses films, y compris avec ses films anti-nazis. Tuer Hitler ou Heydrich, c'est tuer un être humain... (cf *Man Hunt*, l'ambiguïté de son titre et de son début).

Reste à regarder toute sa carrière et à revoir sous cet angle la dualité de sa carrière double, allemande et américaine. L'Allemagne a surtout mis en scène les actes de surhommes.

L'Amérique a consacré l'apothéose des John Doe. Mais le pessimisme constat ne reste-t-il pas le même ?