

« Montez, montez ! Venez à San José, il y a lynchage à dix heures ! »

Fritz Lang

citant un article de journal

rapportant les paroles de chauffeurs de bus *Greyhound* californiens.

**FURIE** (1936) de Fritz Lang.

Etats-Unis – 94 mn – format 1.33 – noir et blanc – MGM (J.L. Mankiewicz) – Scénario de Fritz Lang et Bartlett Cormack d’après l’histoire « Mob Rule » de Norman Krasna – Photographie de Joseph Ruttenberg – Musique de Franz Waxman – Avec Spencer Tracy (Joe Wilson), Sylvia Sydney (Katherine Grant), Walter Abel (le district attorney), Bruce Cabot (Kirby Dawson), Walter Brennan (Bugs Meyers)...

C’est David O. Selznick (responsable de la production à la MGM) qui vient à Paris pour proposer à Lang un contrat qui le laisse libre de choisir un sujet de film. Lang vient de terminer « *Liliom* » (remake de Borzage) et s’embarque au Havre le 6 juin 1934.

La MGM le laisse près d’un an sans travailler. Selznick quitte le studio en juin 1935 pour fonder sa propre compagnie.

Joseph Leo Mankiewicz – producteur de 26 ans – libéral, cinéphile et admirateur de Lang, lui propose alors « *Furie* ».

Comme le rappelle Michel Ciment dans son ouvrage « *Fritz Lang – le meurtre et la loi* » (éditions Gallimard, collection Gallimard Découverte, Paris, 2003, p. 51) : « L’idée du film vient au scénariste Norman Krasna à la suite d’un fait divers où une foule avait lynché deux suspects, auteurs présumés d’un kidnapping, dans une prison de San José en Californie. Les habitants de la ville refusèrent ensuite d’identifier les suspects. »

### L’amérique de William Lynch.

**Le lynchage tient son nom de celui du juge de paix William Lynch (1736-1796 – Virginie)** qui faisait allègrement un sort aux déviants à l’aide de goudron et de plumes chers à Goscinnny (cf. Lucky Luke) mais également de cordes aux cous... Il instaura des **procès expéditifs** menant parfois à des exécutions sommaires à l’encontre des défenseurs de la couronne britannique. Il réunissait la cour, recrutait les jurés et présidait à l’exécution. Quand la cour devait ajourner, le prisonnier était exécuté. La « loi de Lynch » se répandit dans les territoires de l’Ouest américain et s’y développa jusqu’à l’établissement et la consolidation de l’état de droit. Jusqu’en 1911, en Caroline du Nord pour ne citer que cet état, on considérait ces méthodes comme bénéfiques. **Entre 1880 et 1940, cette loi se perpétua à l’instar d’une tradition : 4789 personnes ont été officiellement lynchés jusqu’en 1952**, c’est à dire qu’au moins trois personnes ont participé à leurs assassinats – car il faut qu’il y ait mort d’homme pour qu’il y ait lynchage ! –, à propos desquels le Coroner (légiste) dresse alors le certificat portant la mention « mort entre les mains de personnes inconnues » (« *dead at the hands of persons unknown* »). Une réelle bestialité est à l’œuvre : castration, mutilation, immolation, pendaison, exposition des reste à titre d’exemple mais aussi à des fins commerciales (les dents, les phalanges sont souvent vendus par les enfants...). **Pour parler de lynchage, « il doit y avoir une preuve légale qu’une personne a été tuée, et qu’elle l’a été de façon illégale, par un groupe constitué de trois personnes ou plus, qui ont agi en mettant en avant la justice, la race ou la tradition »**. Telle est la définition à la fois évasive et précise adoptée tardivement par les organisations anti-lynchage en vue d’en faire un outil statistique...

La « loi de Lynch » est donc à la base du mot *lynchage*, qui apparaît vers 1837, et qui désigne un déferlement de haine raciale à l'encontre des Indiens, particulièrement en Nouvelle-Angleterre en dépit des lois qui les protégeaient, comme à l'endroit des noirs poursuivis par des *Comités de vigilance*, qui donneront naissance au Ku Klux Klan. Dans le Sud des États-Unis, le mépris des règles, des procédures considérées comme favorables aux criminels est renforcé par l'hostilité au gouvernement fédéral. Quelque part entre la bête et le citoyen, il y a le lyncheur. La photo-souvenir s'impose rapidement lors de cette véritable cérémonie. Elle se caractérise par l'exposition de dépouilles portant la marque de nombreuses tortures, l'absence de remords dans les notes ou remarques qui lui sont parfois ajoutées. La bonne foi satisfaite des spectateurs « ouvre un abîme », comme l'écrit Joël Michel. **« En effet, ce ne sont pas des photos de guerre, prises par des correspondants dans des conditions dangereuses, des photos de l'univers concentrationnaire mises en scène par les libérateurs, des photos faites par des témoins indignés soucieux de témoigner pour les victimes, mais des photos prises par les bourreaux pour les bourreaux, des souvenirs à partager. »**<sup>1</sup> On retrouve bien souvent ces souvenirs accolés aux photos de familles dans les albums de nombre de foyers du Sud des États-Unis. Le lynchage se présente dès lors comme une barbarie acceptée, revendiquée, dans une société pourtant évoluée. **« Le lynchage – écrit Dora Appel – est une pratique qui conduit des gens ordinaires à commettre des atrocités extraordinaires au nom du maintien des valeurs de la civilisation. »**<sup>2</sup>

Pendaisons, mutilations, immolation deviennent de rigueur. **On lynche des Blancs**, des Indiens, des Mexicains, des bandits mais peu de Noirs... Car ce sont aux propriétaires de faire justice et ils hésitent souvent à dilapider leurs biens. On ne tue pas sa mule. Par ailleurs, si Lynchage et racisme ne sont pas toujours allés de pairs, ils finiront néanmoins par se confondre car ils se nourriront l'un l'autre : les préjugés contre les Noirs rejaillissant sur tous les esclaves et les préjugés contre les esclaves se concentrant sur les Noirs.

La guerre de sécession va également être un facteur de généralisation de la violence expéditive dans le Sud. La guerre civile s'y poursuivra longtemps après la fin officielle du conflit. C'est là que va se créer le KKK contre les Républicains.

Après l'esclavage, l'homme noir n'est plus un capital : sa vie a bien moins de valeur que durant l'esclavage, la liberté l'a, paradoxalement, privé de toute valeur aux yeux des Blancs. Le nord s'en va et laisse seuls les bourreaux et les victimes (le chiffre de 4000 est bien entendu ridicule). **A partir de 1850 les lois ségrégationnistes se mettent en place : les nouvelles générations de noirs sont considérés comme des bêtes dangereuses, sauvages à défaut d'être des bêtes de somme... La pratique du lynchage prend des proportions folles à partir de 1880.** Il s'agit pour les Blancs de réaffirmer leur emprise sur les Noirs. C'est une lutte politique, idéologique visant à « remettre à sa place » une partie de la population. On a coutume de dire que dans le sud des États-Unis la jeune fille – en charge de veiller à la reproduction et à la pureté de la supposée race blanche – est la personne la plus puissante de la société dans la mesure où, d'un mot, elle a droit de vie ou de mort sur un autre être humain : l'accusation de viol est une épée de Damoclès qui pèse au-dessus de tout homme noir quel que soit son âge pratiquement...

Un an avant la réalisation de « *Fury* », lors de l'émeute de Vicksburg du 6 juillet 1935, on lynche encore cinq hommes, membres d'un gang. La pratique est instituée, elle s'est répandue au niveau national, elle est presque systématiquement mortelle.

**Ce Sud disparaîtra dans les années 1940 lors de ce que l'on appelle « la révolution du bulldozer »**, grâce aux dépenses militaires occasionnées par la seconde guerre mondiale, au programme de reconstruction des autoroutes, à la mécanisation du ramassage du coton.

---

<sup>1</sup> Cf. Joël Michel *Le lynchage aux États-Unis*, 2008, Editions de la Table Ronde, Paris, p.11.

<sup>2</sup> Dora Appel, *Imagery of Lynching. Black men, white women and the mob*, Editions Rutgers UP, 2004.

**Le lynchage est encore, à l'époque où Lang filme « *Furie* », un rituel social, une cérémonie, un carnaval rural, une festivité annoncée et pérennisée par des cartes postales que l'on peut envoyer comme invitation – on vient à un lynchage en famille, en train...- ou que l'on peut envoyer aux malheureux qui n'auraient pu se déplacer : c'est une spécialisation photographique (le service postal qui fait suite au Poney Express dessert les fermes à partir de 1895). Cette cérémonie permet à l'ensemble d'une société de rappeler à l'ordre une de ses composantes jugée trop agitée... Ce que Lang montre admirablement : c'est un moment d'abolissement des choses, des hiérarchies, des classes sociale – c'est l'égalité<sup>3</sup>**

Ainsi le film de Lang est-il à la fois à côté, au-dessous et en phase avec la réalité de son temps. A côté, parce qu'en 1939 le lynchage est effectivement devenu une manifestation d'ordre presque exclusivement raciste et que le personnage de son film est blanc. Au-dessous, parce que la réalité de ces crimes collectifs est encore bien plus atroce et sadique que ce que Lang en montre (sa foule agit de manière impulsive alors que nombreux sont les lynchages parmi les plus violents qui furent prévus et organisés à l'avance comme de simples kermesses). **En phase, parce que tout ce qui est décrit par le film est rigoureusement exact et se rapporte au lynchage, survenu six ans plus tôt à San José, Californie, de deux hommes – Jack Holmes et Thomas Thurmond – qui périrent dans les flammes de la prison où la foule (comme ce fût le cas pour un lynchage sur trois) était venu les chercher...**

L'utilisation de l'écrit par le récit et plus particulièrement des unes et autres manchettes de journaux est particulièrement significative de la volonté de Lang – au-delà d'une très efficace économie narrative (voir la scène près du feu de camp où Tracy lit le journal) – de **faire de son premier film un état des lieux aux consonances journalistiques de son pays d'adoption**. D'une manière générale les médias sont au centre du récit langien (presse, caméra, radio : il serait intéressant de comparer l'usage que fait ici Joe Wilson de ce dernier média avec celui qu'en fait trois ans plus tard le John Doe de Frank Capra dans son film « *L'homme de la rue* » (« *Meet John Doe* ») : réception servant à vérifier le mensonge chez Lang contre émission visant à répandre la vérité chez Capra, oppression contre libération, pessimisme contre optimisme)

Extrait de l'entretien avec Peter Bogdanovich « Fritz Lang en Amérique » :

« Est-ce que les journaux contribuent aussi au réalisme de vos films ?

Oui. Je ne parle pas des contes de fées comme *Der mürder Tod*, mais lorsque je fais un film d'aujourd'hui – surtout s'il s'agit de ce qu'on nomme un « policier » – je dis toujours à mon caméraman : « Je ne veux pas de jolie photo – rien d'artistique – je veux de la photo d'actualités. » Car je pense que les films sérieux qui décrivent les gens d'aujourd'hui devraient être des documentaires de leur temps. C'est la seule façon, me semble-t-il, d'atteindre une certaine qualité de vérité au cinéma. En ce sens, « *Fury* » est un documentaire. « *M* » est un documentaire. J'aime penser que tous mes films prétendument « policiers » sont des documentaires – *The big heat* ou *While the city sleeps* – qui est d'ailleurs un film que j'aime énormément.

---

<sup>3</sup> Le thème du lynchage parcourt le cinéma américain, il est traité frontalement dans deux westerns – *The Ox-Bow incident* (1943) de William A. Wellman et *Hang'em high* (1968) de Ted Post –, dans une poignée de thrillers – dont *The Klansman* (1974) de Terence Young sur un scénario de Samuel Fuller, *Betrayed* (1988) de Costa-Gavras ou encore *Mississippi burning* (1988) d'Alan Parker – et intervient en filigrane dans *Jusge Priest* (1934) et *Sergent Rutledge* (1960) de John Ford, *The tin star* (1957) et *Cimarron* (1960) d'Anthony Mann, *The night of the hunter* (1955) de Charles Laughton, etc.

Par ailleurs ces mêmes lyncheurs, s'émeuvent sincèrement du sort des Arméniens face à l'armée Turque en 1916 ou manifestent pour beaucoup d'entre eux contre les exactions de l'armée Allemande en Belgique la même année... De cet aspect ambivalent de la nature humaine, le film de Lang rend fort bien compte en prenant soin de faire se déplacer l'empathie du spectateur dans la deuxième partie de son film en direction des lyncheurs, démasqués par un reportage filmé et bientôt victimes eux-mêmes de la peine capitale.

**Tous potentiellement criminels, donc. Tous potentiellement victimes.**

*« Mais avant de continuer, mettons les choses au point. Si l'on faisait un film sur le lynchage, il faudrait qu'une femme blanche se fasse violer par un homme de couleur et, sur cette base, prouver quand même que le lynchage est une ignominie. Faire un film sur un kidnapping qui n'a jamais eu lieu, sur un homme innocent – quel intérêt ? Mais je suis allé en bibliothèque où j'ai tenté de recueillir des informations, et finalement j'ai entrevu la possibilité de dire quelque chose contre le lynchage – même si ce n'est pas ce que j'aurai voulu. »*

Ces propos de Lang, extraits du livre d'entretien avec Peter Bogdanovich « Fritz Lang en Amérique », montre à quel point le sujet du lynchage est sensible – jusque dans les années 1990 il restera tabou dans de nombreux états du sud. Lang affirmera avoir tourné de nombreuses scènes avec des Noirs visant à baigner le film de leur présence et de leur histoire à défaut de pouvoir traiter frontalement l'aspect raciste du lynchage

Louis B. Mayer aurait à l'époque déclaré : *« On ne doit utiliser les gens de couleur que comme cireurs de chaussures ou porteurs de bagages »*.

Onze ans plus tard, en 1950, alors qu'il réalise l'un de ses plus beaux films – *House by the river* – on sait que Lang aurait souhaité que la servante assassinée par l'écrivain soit noire, ce qui lui sera immédiatement refusé par Howard Welsh, le patron de Republic Pictures, compagnie indépendante pour le compte de laquelle il réalise le film et qui n'est en aucun cas une « major » comme pouvait l'être la Metro Goldwyn Mayer.

On pourrait donc dire que Lang n'a pas pu faire à Hollywood le cinéma qu'il voulait. C'est probablement vrai – surtout si l'on se fie aux dires du cinéaste qui n'a cessé de se plaindre de ses conditions de travail et de création en Amérique. C'est également parfaitement faux tant il est aisé de constater que **nombre de ses films américains reprennent et approfondissent de nombreux thèmes de la période allemande.**

**Mais une chose va changer à jamais pour Lang à Hollywood : il va découvrir sur le tournage de « Fury » qu'il n'est plus le patron du film** (Cf. l'anecdote où Spencer Tracy – alors immense star – décide après un trop grand nombre de prises à son goût d'arrêter le tournage pour aller déjeuner...) comme c'était le cas en Allemagne où il était considéré comme un génie. Comme le rappelle Michel Ciment lorsque Lang arrive à Hollywood avec une aura certes mais uniquement du point de vue de l'intelligentsia locale, essentiellement d'origine allemande comme lui, ayant émigré comme lui (les écrivains Franz Werfel, Thomas Mann, des cinéastes comme Ernst Lubitsch, Georg Willem Pabst, Erich von Stroheim, Billy Wilder, Otto Preminger, Curt et Robert Siodmak, des acteurs comme Peter Lorre, des directeurs photo comme Karl Freund, des scientifiques comme Albert Einstein...). Du point de vue des Studio, du système de production hollywoodien Lang est un immigré comme il y en a tant. **De demiurge tout puissant du cinéma allemand il est rétrogradé contremaître** sur un plateau où chacun s'avère être un rouage dans la mécanique de fabrication du film. Le cinéma hollywoodien est un cinéma de la conjonction dans lequel le

scénariste et le producteur joue également un rôle déterminant. Pour le pire mais aussi pour le meilleur.

### L'Hollywood de John Doe.

A défaut de pouvoir insister sur la véritable nature des bourreaux et des victimes confrontés dans la plupart des cas de lynchage, Lang va donc renverser les perspectives et s'attacher à brouiller la frontière entre les uns et les autres : si la première partie du film s'attache à nous montrer des individus se transformer en foule puis cette foule en populace « *qui n'a plus de conscience individuelle* » pour brûler vif un innocent dans sa cellule, toute la deuxième partie du film va minutieusement décrire la vengeance méticuleuse de l'innocent miraculé en question. Wilson va jouer sur le fait qu'on le croit mort : cacher sa survie fait de l'incendie de la prison un lynchage, donc un meurtre, donc un crime puni de mort. Ainsi en orientant secrètement les débats par l'entremise de ses deux frères, Wilson, l'oreille collée à son poste de radio, va se muer insensiblement en une sorte de Mabuse, malfaisant et manipulateur. **Spencer Tracy semble d'ailleurs créer une première ébauche de son interprétation de « *Dr Jekyll et Mr Hyde* » dans la version de Victor Fleming qu'il tournera trois ans plus tard en 1942<sup>4</sup>**

Lang voulait que le personnage de Joe Wilson soit avocat. Il pensait qu'un homme cultivé et connaissant la loi serait plus à même de manifester ses sentiments. **Mankiewicz lui conseille d'en faire un américain moyen, un « John Doe »** c'est-à-dire un monsieur tout le monde. « *En Europe, le héros d'un film devait être un surhomme ; ici, dans une démocratie, ce doit être Joe Doe. C'est ici que je l'ai appris, et je trouve cela tout à fait juste* ». Le héros allemand est un héros plus grand que nature, un *Kadaver gehorsam*, c'est à dire quelqu'un dont même le cadavre a encore un devoir d'absolue obéissance... La marque de l'Etat totalitaire et du culte de la personnalité qui l'accompagne est l'image d'un surhomme (elle-même issue d'une interprétation plus que douteuse des théories de F. Nietzsche) avec laquelle le Lang américain prend donc d'emblée ses distances.

Par réaction envers le nazisme Lang se refusera longtemps à parler l'allemand et se montrera dès lors très curieux de cette nouvelle culture qui l'accueille, dévorant romans, articles de journaux et, tout particulièrement comics. Ces bandes-dessinées populaires, Lang les considéraient comme précieuses dans la mesure où il estimait que, si un aussi vaste public les lisait quotidiennement c'est qu'elles devaient bien contenir quelque chose de spécifiquement américain. Elles aidèrent en tous cas Lang à se familiariser avec le slang américain, les formes d'élocution et les expressions locales qui compose l'atmosphère américaine. Ces comics parlaient ainsi toujours d'un John Doe. Les américains semblent s'intéresser à ce qui provient du même milieu qu'eux. Joe Wilson sera donc un homme sans histoire. **Joe Wilson sera John Doe et inversement, un personnage aspirant à un bonheur simple, qui ne se pose aucun problème excepté celui de l'argent nécessaire à son mariage, dans l'esprit duquel « il n'existe ni crise, ni chômage. (...) Travailleur honnête, il avance dans la vie : après un an, il possède la station-service dont il rêvait. Il peut même prendre avec lui ses deux frères, dont celui qui s'était écarté du droit chemin. Enfin assuré de son compte en banque, Joe part en voiture vers l'Ouest pour aller chercher sa fiancée, dans la pleine sécurité du citoyen qui paie ses impôts »<sup>5</sup>**

---

<sup>4</sup> Notons que Lang, à la même époque, avait écrit une version modernisée du livre de Stevenson – *The man behind you* – qu'il ne présenta jamais à la MGM.

<sup>5</sup> Cf. Lotte Eisner *Fritz Lang*, collection Champ contre-champ, éditions Flammarion, Paris, 1988, p.201

John Doe c'est en quelque sorte la démocratisation du mal. C'est la foule – elle-même composée de John et Jane Doe – qui le personnifie dans la première partie du film (Cf. le travelling arrière montrant la « populace » avancer vers la prison puis le travelling avant – probablement subjectif – nous offrant le point de vue de cette foule devenue folle qui semble, grâce à une forte plongée, s'être muée en une entité plus haute qu'un homme, en un monstre qui écrase les badauds par sa taille – et qui inspire visiblement le réalisateur de « *Die Nibelungen* » quelques années auparavant en Allemagne). Puis Joe Wilson se fera Mabuse du pauvre, abdiquant de manière tout à fait pulsionnelle son humanité (qu'est-ce qui survie dans la survie – semble demander Lang ?), exultant devant son poste de radio à l'idée de la condamnation à mort de plusieurs de ses semblables, fomentant par l'instrumentalisation du système judiciaire, la mise à mort par l'état de vingt deux personnes – composants à nouveau individualisés par leur procès de la foule enragée des lyncheurs.

**Entre Mabuse – criminel génial, mégalomane et pré-hitlérien –, Attila – le roi barbare des « *Nibelungen* » (ou Kriemhild la vengeresse) – Rotwang, le savant fou de « *Metropolis* » – ou Haghi – le manipulateur des « *Espions* » (*Spione*) – (tous quatre interprétés par Rudolf Klein-Rogge) et Joe Wilson – justicier extrait de la foule par la colère de cette dernière – il y eu Beckert – tueur maudit de petites filles : « *M* » est indiscutablement une étape décisive chez Lang dans sa réflexion sur le crime. En effet, la figure de Mabuse était d'une certaine manière rassurante : le mal était le fait d'un surhomme, figure grandiloquente, intelligente ô combien mais probablement malade, atteinte de délire mégalomane. Sa monstruosité ne pouvait se confondre avec celle de tout un chacun. Beckert, quant à lui, est plus troublant car plus banal : d'une apparence peu effrayante, commune, il n'est qu'un être à l'intelligence limitée, peu encline aux projets d'envergures, il subit ses pulsions comme autant de malédictions. Le caractère psychiatrique de son profil rendait toutefois le cas de M là encore presque rassurant au sens où la maladie mentale semblait le séparer du reste de ses semblables. **M n'était pas encore tout à fait Monsieur tout le monde bien qu'en rupture avec toute une série de personnages plus grands que nature.****

Joe Wilson est, à la suite de ces figures emblématiques de la carrière allemande du cinéaste, **l'incarnation d'un mal susceptible de s'emparer de n'importe qui à partir du moment où certaines conditions se trouvent réunies.** Il préfigure en quelque sorte cette « **banalité du mal** » qui sera pointée après-guerre comme étant la marque du totalitarisme nazi bien plus que le folklore généralement attaché à quelques grandes figures particulièrement dérangées du 3<sup>ème</sup> Reich. Ainsi donc l'américain moyen imposé à Lang par Hollywood, **à priori éloigné des Maîtres-Criminels allemands**, vient, au delà de la contrainte, faire accéder le réalisateur à une étape charnière dans sa réflexion sur le crime, et, plus généralement le mal<sup>6</sup> : Lang ne racontera pratiquement plus que les histoires des gens simples dont la vie quotidienne bascule et c'est précisément ce basculement qui va passionner le cinéaste.

**« Je suis arrivé à la conclusion – dira-t-il plus tard – que l'esprit de chaque homme cache une impulsion latente pour le crime. » C'est le barbier, dans « *Fury* », trancheur de gorges en puissance, qui se fait le porte-parole de l'évolution de la théorie langienne sur le crime.**

---

<sup>6</sup> La figure du professeur en criminologie Wanley incarnée par Edward G. Robinson et entraîné, dans « *La femme au portrait* » (*Woman in the window*) en 1944, dans une sombre affaire de meurtre, pourra à cet égard être vue comme « le dernier bastion des honnêtes gens qui perd ses certitudes » comme le rappelle Michel Mesnil, *Fritz Lang – Le jugement*, collection Le bien commun, éditions Michalon, Paris, 1996, p. 80. Rappelons qu'un homme exquis, charmeur et cultivé comme Joseph Goebbels était également un monstre criminel au même titre qu'un Hermann Goering, d'apparence plus fruste et brutale...

Tout le problème des John Doe qui vont venir peupler l'univers langien (et très souvent incarnés par des acteurs au physique ordinaire : Ray Milland, Edward G. Robinson, Walter Pidgeon, Louis Hayward...) et qui mènent le plus souvent une vie tranquille à l'image de celle que mène Joe Wilson, c'est le destin, le moment, ténu, où tout bascule. Différents mondes peuvent cohabiter chez Lang à condition qu'ils ne communiquent pas ! S'ils communiquent la tragédie guette (cf. L'enfant et le trou dans le cimetière dans « *Moonfleet* » ; la tuyauterie de la salle de bain dans « *House by the river* » ; le portrait dans « *Woman in the window* » ; La jeune femme dans « *Scarlet street* »). Ainsi dans « *Fury* », le point de jonction entre le monde lumineux des futurs époux et celui, sombre et fermé, du crime machiavélique se fait par l'incendie d'une prion à laquelle toute une foule de petits éléments (cacahuètes par exemple) semble ne pouvoir que mener de par la maestria des enchaînement de plans et de séquences qui transforme chez Lang le hasard en destin. De la même manière Wilson est trahit par son problème de dyslexie à la toute fin du film : ce sont à chaque fois des obstacles internes – auxquels il ne peut rien – qui font basculer son existence. **L'individu est mû par des forces qui le dépasse et dont il ne contrôle rien ce que souligne admirablement le caractère inexorable de la mise en scène de Lang.**

Dès lors, Monsieur tout le monde s'avère être un Mr Hyde potentiel, vindicatif et cruelle, mû par une colère froide, comme insensibilisé à toutes formes d'empathie, alors que le film présenté au tribunal comme pièce à conviction contre les lyncheurs figent à plusieurs reprises les visages déformés par la haine d'autres John ou Jane Doe qui, un instant plus tôt prétendait être à des kilomètres de là, et qui se retrouve dans la bande hystérique, enflammant le torchon qui fera éclater l'incendie<sup>7</sup>. **Le feu comme symbole de la « furie » première du film qui s'enclenche viscéralement, comme l'inéluctable fruit d'une théorie des dominos psychologique qui verra un à un les habitants de Strand basculer dans une folie quasi-cathartique où l'homme comme la femme de la rue se révélera avide d'assouvir frustrations et rancœurs issues d'existences insatisfaisantes dans la grande fête païenne (et aussi spontanée que la combustion) d'un sacrifice humain !**

Pour un premier film dans un pays d'adoption qui l'accueille alors que son propre pays cède totalement à la folie meurtrière, Lang ne se montre pas particulièrement tendre envers ses nouveaux concitoyens.

### **L'œuvre de Fritz Lang.**

Cette vision pour le moins pessimiste du monde est due à un homme très préoccupé par les notions corollaires de crime, de jugement et de justice. C'est donc Fritz Lang qui va orchestrer la rencontre de « John Doe » – ce Monsieur-tout-le-monde souvent encensé, ailleurs<sup>8</sup> – et de William Lynch. Deux états d'esprit qui trouvent dans l'idée de justice, dans son désir devrait-on dire, un point de convergence d'une effrayante simplicité.

« *Quant au pessimisme, en est-ce vraiment ? « Furie », (...), est au contraire un merveilleux acte de confiance en l'homme, l'expression sans détours d'une certitude chevillée au cœur et à l'esprit, que le plus endurci des justiciers faiblira à l'instant de porter le coup décisif.*<sup>9</sup> » Ces mots de Claude Beylie sont probablement exacts au vue du happy-end qui clôt

<sup>7</sup> Le cinéma comme preuve – ce piège que peut parfois constituer la caméra lorsqu'elle se contente d'enregistrer, mais aussi la brutale contradiction que peut imposer le montage lorsqu'un plan vient montrer le contraire de ce que vient de déclarer un personnage – est encore aujourd'hui défendu (et admirablement utilisé) par le cinéaste éminemment langien qu'est Barbet Schroeder, et ce, notamment dans ses documentaires : « *Général Idi Amin Dada* » (1974) et « *L'avocat de la terreur* » (2007).

<sup>8</sup> Cf. *Meet John Doe – L'homme de la rue* – (1941).

<sup>9</sup> Extrait du texte de Claude Beylie préfaçant le numéro 78 de l'Avant-Scène– février 1968 – consacré à « *Furie* », p.6.

le film de Lang et qui voit le système judiciaire américain fonctionner correctement *in fine*. Pourtant, force est de constater que le sens politique du film (qui, rappelons-le encore, dans la filmographie du réalisateur n'est pas très éloigné de « *M* ») nuance considérablement l'adhésion de Lang à la démocratie américaine. Comme le rappelle Michel Mesnil : « ***On ne peut manquer d'être frappé aujourd'hui, en revisitant « Furie », par l'âpreté de la critique que cet étranger à peine acclimaté (et sans doute à peine accepté) porte d'emblée contre les institutions d'Outre-Atlantique, en particulier contre la mollesse avec laquelle les autorités d'une petite ville de l'Illinois (Strand) s'opposent à la foule des lyncheurs venus se faire justice eux-mêmes après l'arrestation d'un innocent (le héros, Spencer Tracy, accusé comme M, mais à tort, du rapt et du meurtre d'une fillette) . Et que dire de cette foule, elle-même beaucoup plus abjecte dans sa férocité naturelle (la « furie » est d'abord la sienne) que la pègre allemande, qui éprouvait le besoin, étrange après tout, d'offrir un procès à Beckert, et de lui fournir un avocat commis d'office, même si celui-ci ne faisait pas le poids devant le procureur Schränker ?*** »<sup>10</sup>.

Passionné par la morale, Lang avait été le cinéaste allemand qui avait le plus mis le doigt sur ce qui se passait dans la république de Weimar durant les années 20 et 30. **Ses films y rendirent compte d'un monde hanté par des sociétés secrètes, des complots, des manipulations, des êtres malfaisants et mégalomanes : c'est à dire d'un monde malade, d'une société capable – comme à la fin de « *M* » – de faire sa propre loi en marge de la justice, de la police (les Nazis ne sont pas très loin).** Lorsque Lang parle de l'Allemagne des années 20, il confie à Lotte Eisner : « Le crime était prospère (...). Un matin apparut dans tout Berlin une affiche qui montrait une femme voluptueuse à demi-nue dans les bras d'un squelette, avec pour légende : « Berlin, ton partenaire est la Mort ». Mais qui s'en souciait ? Après quatre ans de guerre, la mort avait perdu ses pouvoirs de terreur. La religion ? Dieu ? On l'avait chassé, envoyé vendre ailleurs ses marchandises célestes. Dans cette atmosphère, où « le Diable reconnaîtrait les siens, régnait un penchant toujours présent pour le fantastique, le mysticisme, le macabre, pour la terreur angoissante de l'obscurité. Pendant la première moitié des années 20, le cinéma allemand refléta cette époque et cette atmosphère sombres et sans espoir dans des films également sombres et menaçants. Les pensionnaires de l'étrange asile d'aliénés et son sinistre directeur, dans « *Le cabinet du Docteur Caligari* » de Wiene, le vampire porteur de mort « *Nosferatu* », de Murnau, ou « *Le Golem* » de Wegener, ne pouvaient être inventés que dans ces années. Moi-même, j'ai rejoint ce groupe de réalisateurs avec deux personnages : le super-criminel Mabuse et le super-espion Haggi, dans « *Spione* ». »

Aux Etats-Unis, où Lang était déjà venu en 1924 et où New-York lui avait inspiré « *Metropolis* », il va poursuivre pleinement son œuvre allemande qui va trouver, à l'épreuve de la démocratie, de nouvelles orientations. **D'un point de vue thématique et d'un point de vue esthétique une réelle continuité existe à l'époque entre les Etats-Unis et l'Allemagne (de Freud aux problèmes sociaux en passant par le recours aux mythes et par l'influence de l'expressionnisme comme source du Film noir qui devient à la mode dans les années 40 et dans lequel Lang va principalement s'épanouir).** Ainsi, et en dépit du fait qu'il sera à Hollywood un cinéaste nomade (allant de studio en studio, probablement à la recherche du plus grand contrôle possible sur les films), sa carrière américaine présente une remarquable unité (exception faite, en 1950, de « *Guérilla aux Philippines* ») alors que la plupart des films qu'il réalise à Hollywood sont des commandes... **Lang ne rencontre en fait pas de problème pour retrouver ses thèmes et les manières de les aborder** (excepté sur le plan de l'ego !). Les thèmes du crime, de la criminalité potentielle de tout un chacun, de la vengeance, de l'impossibilité de toute forme de jugement reviennent dans la plupart de ses films (preuve

---

<sup>10</sup> Cf. Michel Mesnil, *Op., Cit.*, p.54-55.

d'une politique des producteurs en plus de celles des auteurs – exemple frappant de cela : Minnelli dont l'œuvre présente également une grande cohérence – à l'exception de deux films – à toujours déclaré n'avoir jamais refusé un film de toute sa carrière). « Furie » va inaugurer une sorte de trilogie sociale (avec « *You only live once* » (« *J'ai le droit de vivre* ») et « *You and me* » (« *Casier judiciaire* ») après laquelle **Lang fera des films de plus en plus fantasmatiques – des films cerveaux – tels que « *Le ministère de la peur* », « *La rue rouge* », « *La femme au portrait* », « *Le secret derrière la porte* », « *House by the river* » – où le récit se structura de plus en plus autour de l'imaginaire de l'esprit criminel de l'homme ordinaire.**

En dépit du fait que le héros langien s'est mué en homme de la rue, ce cinéaste du mythe qu'est Lang transforme sa foule en hydre gigantesque (voir le travelling en plongée et « subjectif » de la foule avançant vers la prison) et monstrueux (les visages déformés par la haine des principaux personnages qui compose la furieuse entité). Ainsi le déchaînement des ouvriers contre la fausse Maria dans « *Metropolis* » est-il distinctement à l'origine de la chorégraphie de la foule lyncheuse « jusque dans le geste giratoire de la femme qui lance son brûlot » - comme le note Jean Douchet<sup>11</sup>. Véhémente présentation également du justicier cachant sa survie dans une pièce sombre (la première chose que réclame Wilson lorsqu'il réapparaît est que l'on fasse l'obscurité parce que la lumière blesse ses yeux brûlés par la fumée, parce qu'il ne veut être, également, reconnu par le monde extérieur – moment de basculement du film, charnière entre ses deux parties) et dont les traits et l'apparence générale semblent, au fil du procès, prendre un aspect démoniaque en se doublant d'un ricanement non moins maléfique. La commisération passe alors du côté des lyncheurs, menacés de mort par la société, à leur tour victimes potentielles de la rigueur des lois.

La contagion du mal semble être en définitive au cœur du film : l'expérience du totalitarisme nazi subie trois auparavant par Lang est probablement à l'origine d'un film<sup>12</sup> qui se présente comme un avertissement d'un rescapé de la folie totalitaire à une jeune démocratie encore en mutation et dont certains traits terrifiants tels que les lynchages semble être dépositaires des germes de la même folie qui fait alors rage en Europe<sup>13</sup>.

De plus, et Fritz Lang le sait bien pour être familier des théories de Freud qui étaient déjà fort connues dans l'Allemagne qu'il vient de quitter et qu'il retrouve en Amérique, popularisées par Hollywood où elles sont « à la mode », tant qu'il n'a pas affronté le piège du désir nul homme ne sait qui il est. **Ce n'est qu'après une telle épreuve, et s'il lui reste suffisamment de courage pour ne pas se mentir, qu'il pourra s'envisager, à l'instar de n'importe qui d'autre, comme un criminel en puissance.** De fait, « *Furie* » est

---

<sup>11</sup> Jean Douchet, *La DVDéothèque de Jean Douchet*, collection Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2006, p.182.

<sup>12</sup> Ajoutons que Lang a été le témoin d'une scène de pillage collectif d'une boutique parisienne lors du tournage de *Liliom*, deux ans auparavant : « *Un soir, il devait être six heures, je revenais du studio, quelque part à Paris – je ne me souviens plus exactement. Devant moi, une immense foule marchait très paisiblement. Ma voiture s'est arrêtée. Bien entendu, personne n'a dit un mot ; j'étais assis à côté du chauffeur ; j'observais. Il y avait une grande palissade en tôle ondulée – comme on en voit beaucoup en France – et un homme se promenait en frottant sa canne le long de la palissade, ce qui faisait un drôle de bruit : « rataratarata ». C'était très amusant. Ratarataratarata... c'était drôle et les gens ont ri ; et plus les gens riaient, plus il insistait. Puis, quand vint la fin de la palissade, il se trouva devant une vitrine. Il commença à faire la même chose mais, après deux ou trois coups répétés, la vitrine se brisa. Ce fut le début de l'émeute. La foule se transforma en populace. La plaisanterie tourna à l'émeute que la police vint réprimer. Tout avait commencé par un simple « Amusons-nous un peu ! ». Cf. *Fritz Lang en Amérique – Entretien par Peter Bogdanovich*, collection Cahiers du Cinéma, éditions de l'étoile, p.26, Paris, 1990.*

<sup>13</sup> La séquence se déroulant chez le barbier est à cet égard fondamentale – Lang y livre littéralement sa vision politique et métaphysique du monde – et tout particulièrement la discussion entre l'américain bon teint et le professeur immigré autour de la constitution américaine que le premier remet en question mais ne connaît pas alors que le second la défend et la connaît puisqu'il a été obligé de la lire pour pouvoir devenir américain !

probablement le premier film à énoncer aussi clairement cette théorie fondamentale de la pensée langienne sur le crime, la culpabilité et la justice. Ces trois thèmes ayant ici, une nouvelle fois dans l'œuvre du cinéaste un catalyseur idéal : la vengeance<sup>14</sup>. Thème lui aussi récurrent dans la filmographie du cinéaste (*The return of Frank James*, *Scarlett street*, *The big heat* entre autres...) qui « apparaît ici – écrit Luc Moullet – comme le thème permettant de mieux démontrer l'hésitation entre le Bien et le Mal chez l'homme(...) »<sup>15</sup>. A une toute autre échelle, c'est ce désir de revanche qui fait de l'Allemagne en 1936 le creuset occasionnelle de la barbarie...

**Conséquemment, dans le monde langien tout homme est potentiellement un criminel, tout désir potentiellement criminogène et, de fait, aucun homme ne possède le droit de s'élever au-dessus de la condition des autres pour émettre un jugement sous le prétexte d'appliquer rigoureusement la loi sociale.**

A la question : « *Pourquoi, selon vous, Tracy se constitue-t-il prisonnier ?* » que lui pose Peter Bogdanovich, Fritz Lang répond : « *On m'a souvent demandé si Tracy se constituait prisonnier par conscience sociale ou quelque chose comme ça. Je ne crois pas. Je crois qu'il le fait parce qu'il lui est impossible de continuer à vivre avec un éternel mensonge – il ne pourrait survivre de cette façon. C'est une explication trop simple que de dire que la conscience sociale forcerait quelqu'un à faire quelque chose. On agit à cause d'émotions. D'émotions personnelles.* »<sup>16</sup>

François Truffaut au moment des derniers films américains de Lang (« *La cinquième victime* » (1955) et « *L'in vraisemblable vérité* » (1956) qui mettent en scène directement des journalistes et où la presse devient l'un des motifs centraux : « **Fritz Lang est obsédé par le lynchage, la justice sommaire, la bonne conscience et, son pessimisme gagnant à chaque film du terrain, son œuvre est devenue ces dernières années la plus amère de l'histoire du cinéma. (...) Il y eut le héros-victime, puis le héros vengeur, il n'y plus à présent que l'homme marqué par le péché. Il n'y a plus de personnages sympathiques dans les derniers Fritz Lang.** »<sup>17</sup>

**Héros-victime et héros-vengeur, homme marqué par le péché, « Furie » nous présente déjà les trois, annonce un programme que Lang va s'évertuer à développer ensuite au fil des ses films.** Au fond, Lang est un individualiste qui affirme dans « *Furie* » que dans une démocratie, rien ne garantit la justice, et surtout pas l'application mécanique de la loi et des traditions. **A travers deux terrifiants crescendos (qui mènent à l'incendie de la prison et à la condamnation des lyncheurs), le caractère âpre et violent de la critique social et politique, l'accusation accablante, tant elle semble faire peux de concession à son pays d'accueil, de toute forme de jugement, Fritz Lang dans son premier film américain semble plaider, à l'inverse de ce qu'exacerbe « Furie », pour une modestie salulaire des juges, des cours et de leurs instructions.**

Gilles Berger

---

<sup>14</sup> Après, notamment « *Die Nibelungen* » où il était traitée sur un mode à la fois plus poétique et superficiel dans la deuxième partie du film « *La vengeance de Kriemhilde* ».

<sup>15</sup> Luc Moullet, *Fritz Lang*, collection Cinéma d'Aujourd'hui, éditions Seghers, Paris, 1963.

<sup>16</sup> Fritz Lang en Amérique, Op. Cit., p. 25-26.

<sup>17</sup> François Truffaut, « *Les films de ma vie* », Editions Champs-Flammarion, Paris, 1975, p.91.