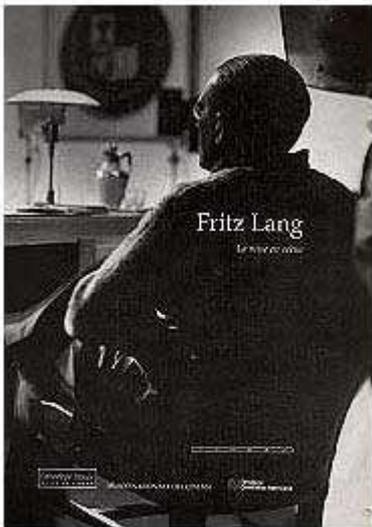


REGARDS SUR LES COLLECTIONS

Furie de Fritz Lang : les traces de l'image et de l'archive.

Par Christian Delage

Christian Delage apporte un nouveau regard sur le premier film américain du cinéaste.



Couverture du livre *Fritz Lang la mise en scène*. Cinémathèque française, 1993

Parmi les archives les plus précieuses conservées à la BiFi figure l'ensemble des papiers et des photographies remis par Fritz Lang à Lotte Eisner. C'est à partir de ce fonds, relatif aux films de la période américaine du cinéaste, que la Cinémathèque française a édité naguère un album qui en présente un inventaire détaillé¹. Cette démarche est suffisamment rare en France pour être saluée comme une heureuse initiative, en particulier pour ceux qui ne voient pas de contradiction entre la confrontation directe avec un film et l'étude de la documentation qui l'accompagne. Le titre même de l'inventaire Lang, « La mise en scène », semble plaider dans ce sens : pour apprécier le travail d'un réalisateur, il n'est pas inutile de connaître la genèse du scénario et les étapes de la mise en scène. Il est courant, en particulier aux Etats-Unis, de disposer simultanément des trois types d'outils de travail indispensables à toute recherche historique : des filmographies, des historiographies et des recueils de sources. A titre

d'exemple, quiconque travaille sur Lang ne peut ignorer le *Guide to references and resources* qui lui a été consacré en 1981. Or, en France, ces réflexes de chercheurs - fonder l'analyse sur des bases documentaires solides - commencent seulement à se généraliser.

Prenons donc le premier film américain de Fritz Lang, *Fury* (*Furie*, 1936), et voyons ce qu'apportent les archives laissées par le réalisateur. A la centaine de photographies de plateau s'ajoute une trentaine de photographies de tournage, disponibles à l'iconothèque de la BiFi. Il y a également, sous la cote 01B1-2, quatre états différents du scénario, des notes établies par le studio, la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), donnant des exemples de faits divers - meurtres, lynchages - et de procédures judiciaires concernant ces crimes. Pour l'historiographie, il



Photographie de tournage

D.R.

n'est pas bien difficile de trouver l'article de référence écrit sur *Fury* - il s'agit d'un texte de Jean Douchet, publié en 1980 dans un ouvrage collectif dirigé par Raymond Bellour² - et de se reporter au chapitre que lui consacre Lotte Eisner dans son livre sur Lang³. La collection de tous ces documents peut-elle s'effectuer sans l'existence d'une question préalable, d'un intérêt déjà manifesté pour le film, d'un axe particulier de recherche ? Se lancer dans la consultation d'un fonds d'archives sans connaître l'œuvre d'un cinéaste ou le film auquel est consacré le premier carton mis à notre disposition n'a pas de sens. Pour autant, il serait très réducteur d'instrumentaliser ces documents au profit d'une seule piste de recherche, autrement dit de ne retenir d'eux que ce qui peut servir une analyse déjà cadrée. Il faut prendre le temps de regarder, de lire, et suivre ainsi le mouvement chronologique de l'évolution de l'écriture et de la préparation du tournage. Lang lui-même,

arrivant à Hollywood, « absorbait tout ce qui était neuf et intéressant pour lui. Il lisait tout ce qui lui tombait sous la main, surtout les journaux, pour apprendre l'anglais et aussi pour comprendre la mentalité du pays⁴».



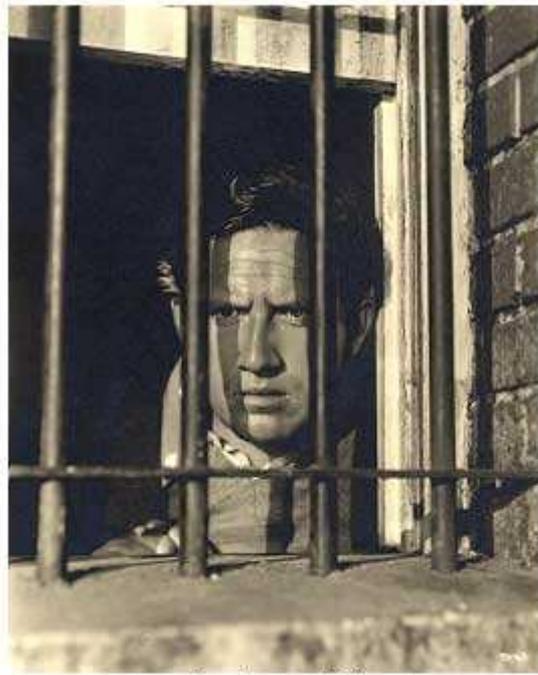
Le tribunal regarde l'installation de l'écran avant la projection du film d'actualité

D.R.

Il est vraisemblable que Jean Douchet n'a pas travaillé sur le fonds Lang, puisqu'il cite lui-même le découpage de *l'Avant-scène* comme étant sa référence principale. Il n'est pas impossible, en revanche, que des traces de la composition de son article s'y trouvent désormais. En effet, les photogrammes présents dans les enveloppes de la BiFi, forcément postérieurs au legs de Fritz Lang, sont issus de la même séquence que celle analysée par Douchet. Une seule photographie de plateau se trouve à la fois dans le fonds Lang et dans l'article de Douchet, où elle est placée en exergue : on

y voit l'installation de l'écran dans la salle du tribunal où vont être jugés les accusés. Cette photographie symbolise à elle seule l'enjeu principal du film. Rappelons que *Fury* raconte l'histoire du lynchage d'un innocent qui, donné pour mort, réussit finalement à s'en sortir et, ivre de vengeance, laisse ses bourreaux comparaître pour meurtre devant un tribunal. Alors que les accusés nient toute responsabilité, le président du tribunal autorise la projection d'images d'actualités, saisies lors du lynchage, qui les accablent.

Ce sont les dix-sept plans de cette séquence qu'analyse Douchet⁵ avec brio, en montrant que les axes de prise de vues de la plupart des scènes sont ceux du champ de vision du condamné, depuis la fenêtre de sa prison : « Qui à ce moment voit la scène sous cet angle ? Joe, dans sa cellule. L'évidence éclate. Ces huit plans d'actualités ne sont que la projection des traces mémorisées du vécu émotionnel de Joe pendant son lynchage. Ce sont des éclairs de vision d'autant mieux gravés qu'ils ont été saisis dans un état d'extrême tension. »



Joe dans sa cellule

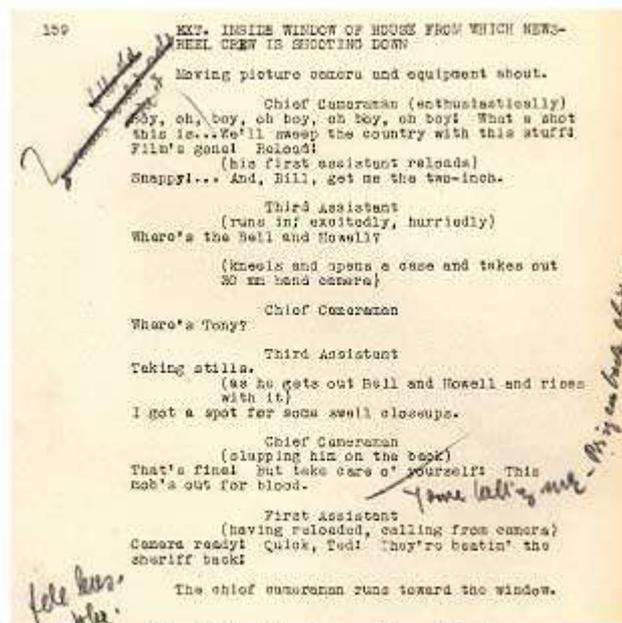
D.R.



D.R.

Scène du film d'actualité

La démonstration, très convaincante, laisse néanmoins ouvertes d'autres interrogations, en partie élucidées par les archives Lang. Sur le tournage des actualités pendant le lynchage, les modifications apportées au scénario n'interviennent qu'au dernier moment (dossiers 2752, 2751, 91). Lang pensait d'abord faire allusion à l'existence de trois reporters : le chef opérateur, situé sur le balcon qui fait face à la prison et censé tourner des plans fixes saisis dans un axe frontal ; un premier assistant, muni d'une caméra légère Bell & Howell, chargé de faire des gros plans au milieu de la foule ; un second assistant, prenant des photographies. Dans le film, il ne reste que la caméra principale. Lang était bien conscient qu'un seul axe et une seule distance focale ne peuvent suffire à la captation d'un événement, même prévisible, préparé, prémédité comme l'était ce lynchage. Cependant, la véracité de ce qui est filmé n'exige pas seulement des choix techniques offrant la meilleure souplesse de tournage. Elle ne se manifeste que par l'adoption d'un point de vue, la médiation d'une mise en scène. Lang aurait-il délégué et partagé ce privilège entre la presse et l'accusé ? S'il hésite entre les deux, c'est aussi qu'il a tenu à inscrire son histoire dans le sillage de sa propre expérience et de sa découverte de la société américaine⁶.



Extrait du scénario annoté par Fritz Lang

419. In the meantime the News-Breeze' photographer was taking pictures. He got views of the crowd just as they seized the Negro; as they started the march, as the "man in the red coat" addressed them; and as they went on the march out of town. The reporter, with a number of others, got in a car and rode out to the schoolhouse. The roadway was filled with cars, all headed that way. When he got to the schoolhouse a big crowd had gathered, and the whole countryside was pouring in, men, women and children. "They've got him and are on the way!" was the word that went over the 'phone wires then. Many came from ten and fifteen miles away to witness the burning after the march had begun.

Arrival at the Schoolhouse, the News-Breeze reporter went back and sat the northern about a mile from the schoolhouse. They moved

Extrait du document intitulé *Tragedy of lynching*,
fourni par la MGM à Fritz Lang

C'est ici que les notes d'information fournies par le studio prennent toute leur importance. Lang s'était renseigné sur la manière dont la presse rendait compte des faits divers relatant des expéditions meurtrières ou des lynchages. Il s'était d'autre part longuement intéressé aux spécificités de la procédure judiciaire américaine. Il

a trouvé le principal développement de son scénario dans le document intitulé « *The Tragedy of lynching* » (six feuillets dactylographiés), une des multiples notes fournies par la MGM lui permettant ainsi d'avoir à sa disposition une documentation de première main. Il dut également, bon gré mal gré, tenir compte des observations du producteur du film, Joseph L. Mankiewicz. Les tensions ainsi exercées sur l'écriture et la réalisation du film

supposent une négociation constante dont on voit bien qu'elle ne s'exerce pas seulement en interne, dans le microcosme du studio, mais aussi en externe, dans un rapport de connaissance à l'Amérique des années 1930.

L'une des idées les plus étonnantes du scénario de *Fury* est certainement d'avoir imaginé que des images puissent être montrées lors du déroulement d'un procès. Malgré la volonté spectaculaire de la presse, malgré l'émotion légitime de la victime, c'est bien le juge qui, après s'être senti pendant un temps concurrencé par la projection des images, et après avoir demandé à l'assistance de se taire, laisse la projection suivre son cours. Que les images soient vraies ou fausses n'est pas la question. Elles sont d'abord et avant tout un témoignage et une pièce à conviction. Les accusés seront



Manchette du journal annonçant :
Movies identify defendants in Wilson lynching

condamnés parce qu'ils ont menti, niant avoir été sur les lieux du lynchage alors que les images prouvent le contraire. Quant à Wilson, réapparaissant chez ses frères qui le croyaient mort, il leur dit : « Savez-vous où j'ai passé la journée ? Au cinéma. A regarder les actualités pour savoir comment on m'a brûlé vif. Je l'ai revu dix fois, peut-être vingt, encore et encore, je ne sais pas combien de fois. La salle était comble. Ils adoraient. Quel bonheur de voir un homme se faire incendier ! »



A l'assaut de la prison

En même temps qu'il nous met en garde contre la fausse évidence des images, Lang révèle la complexité de leur rôle social. Il ne s'agit pas de tenir à leur sujet le discours paresseux de la manipulation, mais bien d'apprendre à s'en servir et à les montrer. Dans ces « dix-sept plans », Douchet⁷ croit déceler une « dénonciation du cinéma, [qui] ne survient pas innocemment en cette année 1936 », quelques années après que Lang a refusé le poste que lui proposait Goebbels : « Mais le fait demeurait : les nazis se reconnaissaient en lui, non

seulement dans sa thématique, mais surtout dans son style. [...] Maintenant il fait passer le triomphe de la mise en scène après l'humble exactitude de ce qu'il décrit. » Lang ne cède en rien sur la mise en scène dans la mesure où s'offre à lui un terrain d'observation qui lui permet de renouveler sa vision du rôle du spectacle cinématographique. Dans une société marquée par la violence des rapports sociaux et raciaux, la démocratie américaine est portée par une foi incomparable en la puissance de l'image. « La projection des actualités dans la salle du tribunal est une idée typiquement langienne, souligne Lotte Eisner⁸. A l'époque, elle fut critiquée comme invraisemblable. » Dix ans plus tard, ce sont les Américains qui prendront l'initiative de préparer des films pour les présenter lors du procès de Nuremberg, confiants dans la valeur éthique et pédagogique d'une telle démarche⁹.

Bernard Eisenschitz et Paolo Bertetto, dir., *Fritz Lang la mise en scène*, Turin, Cinémathèque française, Museo Nazionale del Cinema, 1993.

2

Jean Douchet, " Dix-sept plans ", in Raymond Bellour, dir., *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 200-232.

³ Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Paris, Cahiers du cinéma et Cinémathèque française, 1984 (1re éd., 1976, Londres).

4

Ibidem, p. 208.

5

Jean Douchet, " Dix-sept plans ", in Raymond Bellour, dir., *Le cinéma américain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, 1980, pp. 228-229.

6

Lang avait trouvé le synopsis de *Fury (The Mob Rule)*, quatre feuillets écrits par Norman Krasna, dans les cartons de la MGM. Il écrivit le scénario avec Bartlett Cormack.

⁷ *Ibidem*, p. 231-232.

8

Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, op. cit., pp. 209-210.

⁹ Lire Christian Delage, " L'image comme preuve ", à paraître dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Presses de Sciences Po.