

LE SECRET  
DERRIÈRE  
LA PORTE

F R I T Z   L A N G

MARC CERISUELO



CANOPÉ  
ÉDITIONS

MAÎTRISER

## BIOGRAPHIE

Marc Cerisuelo est professeur d'études cinématographiques et d'esthétique à l'université Gustave-Eiffel, où il dirige l'UFR des Lettres et des Arts. Au cours de sa carrière, il a successivement enseigné aux universités Sorbonne Nouvelle, Paris-Diderot et Aix-Marseille, et a été professeur invité aux universités de Genève et de Chicago. Parmi ses nombreuses publications : *Hollywood à l'écran. Les métafilms américains* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000), *Preston Sturges ou le Génie de l'Amérique* (PUF, 2002), *Fondus enchaînés. Essais de poésie du cinéma* (Seuil, 2012). Dernier ouvrage publié : *Comédie(s) américaine(s). D'Ernst Lubitsch à Blake Edwards* (Capricci, 2021).

## EN COMPLÉMENT

Découvrez deux analyses vidéo de séquences par Marc Cerisuelo sur [reseau-canope.fr](http://reseau-canope.fr)

- [Celia et Mark : première rencontre](#)
- [Le rêve de Mark : au tribunal de sa conscience](#)

Comme ils apparaissent ci-dessus, les termes soulignés en pointillés dans le texte indiquent un lien cliquable vers une vidéo.

### Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

### Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

### Déléguée aux arts et à la culture

Anne Gérard

### Chargé de mission arts visuels

Samuel Baluret

### Coordination éditoriale

Tania Lécuyer

### Suivi éditorial

Nathalie Bidart

### Iconographie

Adeline Riou

### Mise en pages

Michaël Barbay

### Conception graphique

DES SIGNES

studio Muchir et Desclouds

### Sous la conduite de l'Inspection générale de l'Éducation, du Sport et de la Recherche

Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit, inspecteurs généraux de l'Éducation, du Sport et de la Recherche en charge des lettres et du cinéma-audiovisuel

### Photographie de couverture

© 1996 TV Matters BV © La Rabbia

ISSN : 2416-6448

ISBN : 978-2-240-05513-2

© Réseau Canopé, 2021

(établissement public à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

# AVANT - PROPOS

Le film *Le Secret derrière la porte* (*Secret Beyond the Door*, 1948) de Fritz Lang trouve sa place dans le programme limitatif de l'enseignement de spécialité en terminale à partir de la session 2022. Dans l'outil qu'il a conçu, avec les équipes de Réseau Canopé, pour nourrir la réflexion des professeurs sur ce film, Marc Cerisuelo, notamment spécialiste des transferts culturels au cinéma, nous invite à entreprendre un voyage – autant historique que géographique – entre l'Europe et les États-Unis en traitant la question de l'implantation germanique dans le cinéma américain : celle de tous ceux qui ont fui dès 1933 l'Allemagne d'Hitler, puis celle de Fritz Lang, dont il met en évidence les caractéristiques spécifiques ; un voyage cinématographique alors, fait de tours et de détours, de stations – en France parfois –, de multiples allers-retours entre les œuvres qui ont inspiré *Le Secret derrière la porte* et les genres auxquels il se rattache. Il y a, bien sûr, les films qui relèvent du « cinéma criminel » et ceux qui appartiennent au « film noir ». Mais Marc Cerisuelo nous emmène également du côté d'un genre alors contemporain du cinéaste, le *female gothic*, que l'on connaît souvent moins bien. C'est la raison pour laquelle il lui consacre tout un chapitre qui nous permet de plonger dans les profondeurs de son histoire, d'en saisir les enjeux, d'en comprendre les principales caractéristiques et d'en découvrir les œuvres les plus représentatives. La première d'entre elles, *Rebecca* d'Alfred Hitchcock, adaptation du célèbre roman de Daphné Du Maurier, devra être pour nos élèves de terminale une référence incontournable, notamment quand il s'agira de travailler avec eux les différents fils qui ont tissé *Le Secret derrière la porte* et d'envisager le dialogue constant que Lang et Hitchcock entretiennent durant cette période. Mais ce que l'auteur de ce livret pédagogique montre avec beaucoup de finesse et de clarté, c'est la complexité à délimiter tous ces genres qui, en réalité, se croisent, se répondent, se font écho, se complètent les uns les autres. Ainsi nous apprend-il le sens de la nuance en nous invitant à nous garder des classifications, parfois sauvages, des cases et des catégories dans lesquelles il nous arrive d'insérer de façon maladroite, voire illusoire, telle œuvre. Si *Le Secret derrière la porte* reprend une partie du matériel générique du *female gothic*, c'est en donnant une place insoupçonnée à son héroïne : d'une part, parce qu'elle est une héritière, peu dépendante de son époux donc ; d'autre part, parce qu'elle assume une large part de la narration : ce qu'elle dévoile se fait sur fond de ce qu'elle scelle au spectateur. Entre Celia (« clé-il-y-a », comme le disait le philosophe Gilbert Durand de la Clélia de *La Chartreuse de Parme*) et Mark, le rapport n'est certes pas de victime à bourreau, mais de deux *traumas* qui s'épousent, s'exacerbent et cherchent ensemble une forme de rédemption. Réputé pour sa misogynie, Lang offre pourtant ici à Joan Bennett un magnifique rôle de femme, sinon puissante, du moins active et maîtresse de son désir, comme de son destin. Il est vrai que la production singulière du film par Walter Wanger pour Diana Productions était dessinée pour offrir un écrin à l'actrice, Madame Wanger à la ville. Que le regard du mari sur sa Galatée, dans la « vraie vie », redouble celui du personnage de la diégèse n'était sans doute pas pour déplaire à Fritz Lang.

Puisque nous évoquons l'adaptation cinématographique avec *Rebecca*, les élèves pourront également avoir conscience de ce que doit *Le Secret derrière la porte* à la littérature, le roman noir et le roman gothique étant deux genres essentiels en Angleterre. Là encore, Marc Cerisuelo s'attarde sur ce sujet en nous offrant de nombreux exemples analysés avec précision. En outre, il consacre une partie de sa ressource à une analyse d'ensemble de l'œuvre, sa stylistique, ses formes, ses types de récit, ce qu'elle dit, ce qu'elle montre et, bien sûr, au travail de Lang, second questionnement qui accompagne l'étude du film. C'est dans cette

perspective qu'un élément central est mis en évidence : le film est une réflexion sur un art proche du cinéma, en qualité d'« art de la construction », l'architecture, qu'affectionnait particulièrement Fritz Lang et qui est comme sa signature. Comment reprendre la main en effet pour ce transfuge au passé de nabab gâté ? Que le cinéaste germanique ait connu à peu près toutes les Majors durant sa période américaine (MGM, United Artists, Paramount, Fox, RKO, Warner, Columbia... et Diana) n'est sans doute pas étranger à une stratégie d'auteur : utiliser les structures sans s'y enfermer.

Par ailleurs, cette lecture globale de l'œuvre est complétée par deux capsules vidéo proposant des analyses de séquences réalisées de vive voix – la ressource s'enrichit donc, cette année, d'une nouveauté appréciable !

On l'aura compris, c'est tout un univers cinématographique et littéraire qui est offert aux élèves de terminale avec ce film de Fritz Lang, une occasion absolument unique d'ouvrir leurs horizons, de leur donner accès au vaste dialogue des formes et des motifs, de part et d'autre de l'Atlantique, de leur permettre de réfléchir à la manière dont la culture se développe par interactions, échanges et métissages.

**Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit,**  
inspecteurs généraux de l'Éducation, du Sport et de la Recherche  
en charge des lettres et du cinéma-audiovisuel

# S O M M A I R E

6	<b>MIGRATIONS</b>
6	Le transfert culturel Allemagne-États-Unis dans le monde cinématographique
8	Le cas Fritz Lang
10	Mythes et réalités
13	<b>UN DRÔLE DE GENRE</b>
13	Le « film gothique de femme » dans les années 1940
15	Littérature et cinéma
18	Aux lisières du noir
22	<b>FRITZ LANG AU TRAVAIL</b>
22	L'emprise du film criminel
24	Stylistique: récit et formes
28	De la culpabilité
30	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>

# MIGRATIONS

## LE TRANSFERT CULTUREL ALLEMAGNE-ÉTATS-UNIS DANS LE MONDE CINÉMATOGRAPHIQUE

De sa création, en 1891, jusqu'en 1927, le cinéma était muet. L'une des conséquences restées inaperçues de cet aspect technique fondamental a été la dimension d'emblée internationale du septième art. Un film tourné à un endroit du monde pouvait être vu partout ailleurs, en traduisant ses intertitres. D'autre part, le tournant industriel du cinéma et l'importance prise par les sociétés de production américaines, à partir de la Première Guerre mondiale, ont favorisé les échanges et les migrations des œuvres comme des hommes. Vite devenue capitale mondiale du cinéma, Los Angeles – réduite par métonymie à « Hollywood » – attirait les professionnels de tous les horizons, qui réalisaient ainsi la version sur celluloid du *melting-pot* et du rêve américains. Les productions étaient incontestablement états-uniennes, mais ceux qui y participaient venaient souvent d'ailleurs, non pas tant comme des immigrants venus tenter leur chance dans le « Nouveau Monde » mais plutôt parce qu'ils avaient été « recrutés », selon les règles d'un marché où la puissance américaine s'exerçait en « achetant » les talents français, britanniques, italiens, suédois, danois, hongrois, polonais, tchécoslovaques, russes, autrichiens ou allemands – liste non exhaustive renvoyant aux principales cinématographies « nationales ». La Suédoise Greta Garbo, l'Allemande Marlene Dietrich, la Polonaise Pola Negri ou la Tchécoslovaque Hedy Lamarr furent ainsi certaines des stars les plus populaires du cinéma hollywoodien, après avoir fait leurs débuts dans leur pays d'origine. Les exemples abondent également chez les acteurs, les metteurs en scène, les musiciens, les techniciens, à commencer par les directeurs de la photographie. Dans les années 1920 et 1930, un mouvement d'émigration d'ampleur se dessine, du Vieux Continent vers la Californie. Il convient cependant de se méfier des généralisations trop hâtives et de certaines erreurs de perspective – et les deux sont particulièrement nombreuses dans le cas du cinéma germanique.

La première distorsion importante à cet égard consiste à privilégier l'exil politique. Il est incontestable que

l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler en Allemagne, en 1933, va provoquer un exil massif des professionnels du cinéma travaillant dans les studios berlinois – et Fritz Lang sera du nombre. Le plus souvent d'origine juive, pas nécessairement de nationalité allemande – le Berlin du cinéma attire tous les talents de la Mitteleuropa – et pas tous aussi célèbres que Fritz Lang à cette époque, ils seront en effet très nombreux à prendre le chemin de l'exil pour un voyage qui les mènera sous le soleil de Californie. Membres de l'industrie cinématographique mais aussi intellectuels et écrivains, ils formeront une communauté de 40 000 exilés pour la seule ville de Los Angeles : cette « autre Allemagne » aura pour épicerie la villa de Thomas Mann, sur Pacific Palisades (à partir de 1939), et pour emblème Marlene Dietrich, la plus célèbre opposante à Hitler de l'autre côté de l'Atlantique. Précisément, Marlene Dietrich vivait et travaillait à Hollywood depuis 1930. Et Ernst Lubitsch, pionnier de la comédie cinématographique, y avait été engagé dès 1922 ; futur responsable des studios Paramount – certes pour un intérim d'un an –, admirable rassembleur de talents, le futur auteur de *Ninotchka* (1939) et de *To Be or Not to Be* (1942) avait donné ses lettres de noblesse à la comédie muette, puis à l'opérette cinématographique et à la première comédie du cinéma parlant. Avec le recul de l'histoire, il fut certainement la personnalité allemande la plus importante du cinéma hollywoodien à cette époque. Et c'est aussi ce Berlinois d'origine qui mit le pied à l'étrier à ces deux héritiers viennois : Billy Wilder et Otto Preminger.

Il faut donc en un premier temps prendre la juste mesure de l'implantation germanique dans le cinéma américain : après Lubitsch en 1922, Friedrich Wilhelm Murnau arrive aux États-Unis dès 1926. Aussi célèbre que Fritz Lang, le réalisateur de *Nosferatu* (1922) ne connaîtra toutefois pas un succès aussi pérenne que Lubitsch, mais il aura le temps de signer *L'Aurore* (*Sunrise*, 1927), un chef-d'œuvre que François Truffaut considère comme « le plus beau film de l'histoire du cinéma ». Contrairement à Fritz Lang, qui n'arrivera qu'en 1935 sur le territoire américain, Lubitsch et Murnau ont ainsi pu faire valoir, dès la seconde moitié des années 1920, leur statut de grands artistes du cinéma muet. À cette époque, le cinéma américain



Le tournage de *Metropolis* réalisé par Fritz Lang aux UFA-Studios à Babelsberg, Allemagne, 1926.

© Horst von Harbou –  
Fondation Deutsche Kinemathek/Akg-Images

domine outrageusement la production internationale : on tourne jusqu'à 800 films par an dans les studios hollywoodiens, pour une centaine en Allemagne et un peu plus d'une cinquantaine en France. Les producteurs américains reconnaissent cependant – à tort ou à raison – une forme de supériorité artistique aux productions allemandes réalisées pour la plupart dans les studios de l'UFA (Universum-Film AG) à Babelsberg, près de Berlin. Étrange complexe, ou désir de se doter à tout prix des meilleures équipes, cette focalisation sur les talents opérant en Allemagne va demeurer une constante de l'âge classique hollywoodien.

Apparu pendant la Seconde Guerre mondiale et baptisé « film noir » par la critique française, un nouveau genre de film criminel s'impose dans les années 1940-1950, entraînant une importante mutation thématique et stylistique dans l'histoire du cinéma américain : le film de gangsters des années 1930 laisse alors la place au personnage de détective privé, la femme devient « fatale » ; le récit est souvent confié ou délégué à un personnage narrant l'histoire « à la première personne » et (donc) en flash-back ; la ville – indifférente ou hostile – conquiert le statut de personnage et l'image, jouant sur tous les contrastes du noir et blanc, impose une vision pessimiste du monde et un point de vue tragique de l'histoire. Comme certaines de ces œuvres les plus notables étaient signées Billy Wilder, Otto Preminger, Robert Siodmark ou... Fritz Lang, on eut tôt fait d'y voir une influence germanique – alors même que ces œuvres, typiquement

américaines, sont des adaptations de romans originaux de Raymond Chandler, Dashiell Hammett ou James M. Cain. Le fantasme de l'excellence cinématographique allemande passe alors de la production à la réception, des studios à la critique. Mais si cette « marque germanique » contient une part de réalité, celle-ci ne peut être pensée sous les seuls aspects d'influence et de comparaison, des notions bien trop statiques et exclusivement fondées sur la présence d'artistes germaniques à Hollywood. Il y manque un concept opératoire. Nous empruntons ici celui de « transfert culturel » élaboré dans le champ des études historiques par le germaniste Michel Espagne. Selon lui, « un transfert culturel n'est pas déterminé par un souci d'exportation. Au contraire, c'est la conjoncture du contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être importé ou encore ce qui, déjà présent dans une mémoire nationale latente, doit être réactivé pour servir dans les débats de l'heure » (*Les Transferts culturels franco-allemands*, PUF, 1998, p. 23). Bien plus dynamique que celui d'influence, le concept de transfert culturel intègre l'horizon d'attente du public et les effets de contexte. Dans le cas germano-américain au cinéma, le transfert culturel se présente selon deux modalités : la *naturalisation*, qui marque l'intégration souple au sein du système hollywoodien, et l'*hybridation*, à la fois plus riche et diverse, parfois spectaculaire, qui juxtapose des éléments hétérogènes : l'inspiration gothique et la relation de l'expressionnisme allemand au fantastique hollywoodien en constituent les exemples les plus caractéristiques.

## LE CAS FRITZ LANG

### Un maître allemand

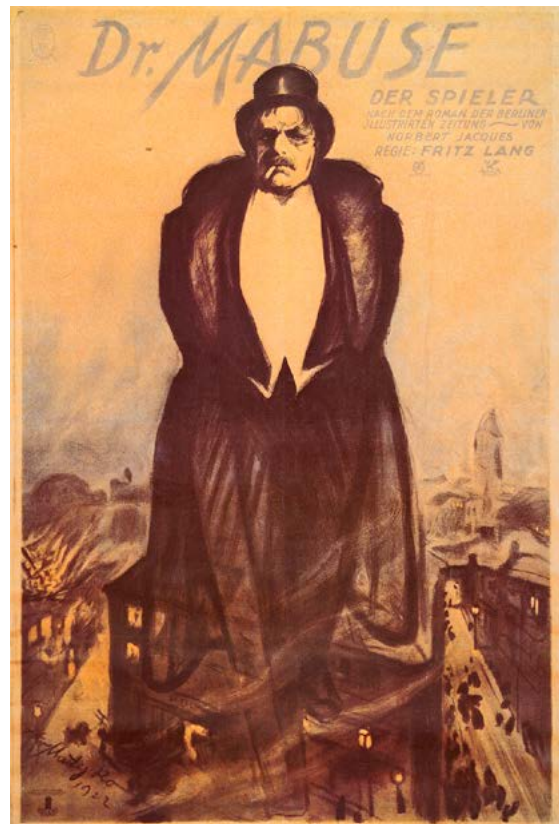
Fritz Lang est sans conteste l'un des grands artistes du cinéma. Né en 1890 à Vienne, au sein d'une famille bourgeoise autrichienne – un père catholique et une mère juive convertie au catholicisme –, il suit d'abord une formation d'architecte mais se passionne surtout pour les arts visuels. Après avoir été blessé pendant la Première Guerre mondiale, il s'intéresse plus activement au cinéma et s'installe à Berlin, où il épouse en 1919 la comédienne Elisabeth Rosenthal – il devient allemand par le mariage tout en conservant sa nationalité autrichienne. Il prend très vite sa part du magnifique essor du cinéma allemand de l'immédiat après-guerre. Collaborateur de la firme Decla-Bioscop, proche de son patron Erich Pommer – le plus remarquable des producteurs allemands –, il passe dès 1919 à la mise en scène et réalise à partir de 1921 une prestigieuse série de films co-écrits avec Thea von Harbou, où alternent le crime, le fantastique et la mythologie germanique : *Les Trois Lumières* (1921), le premier du diptyque qu'il forme avec *Docteur Mabuse* (1922), puis *Siegfried* (1923), *La Vengeance de Kriemhilde* (1924), *Metropolis* (1926) et *Les Espions* (1927). Non content d'être l'égal de Charlie Chaplin, Sergueï Eisenstein ou Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang négocie également mieux que ses rivaux le passage au parlant avec *M le Maudit* (1931) et *Le Testament du docteur Mabuse* (1932). Ses films ne relèvent en rien de l'expressionnisme, comme d'ailleurs la plupart des grands films réalisés sous la République de Weimar ; en la matière, *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920) illustre parfaitement l'exception à la règle. Les films de Fritz Lang témoignent de la mainmise d'un artiste tout-puissant, élaborant son œuvre du scénario au montage et disposant à Babelsberg d'un appareillage de studio unique en Europe. Ses thématiques – l'emprise criminelle avec Mabuse, la culpabilité, l'héroïsme, la faiblesse de l'homme face au monde –, ses brillantes idées de mise en scène – la flèche montrant Peter Lorre ou la poursuite filmée en plan général dans *M le Maudit* – et la parfaite maîtrise d'impératifs techniques et artistiques – jusque dans la démesure (*Metropolis*) – offrent l'image goethéenne d'un demiurge pleinement sûr de son art et d'un penseur qui a trouvé son langage pour dénoncer l'inhumanité d'un temps de détresse où règnent la mort et la misère.

La vision proprement politique de cette rude réalité se fait jour en 1933, avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Fritz Lang se trouve alors dans une position fort



Fritz Lang, vers 1927-1929.

© Prismatic Pictures/Bridgeman Images



L'affiche du film *Docteur Mabuse*, 1922.

© Akg-Images

délicate: Thea von Harbou, sa seconde épouse et collaboratrice privilégiée, est une militante nazie proche des hautes sphères du pouvoir; par son truchement, Hitler et Goebbels souhaiteraient voir le cinéaste prendre la direction du « nouveau » cinéma allemand. Fort éloigné de telles positions, Fritz Lang quitte l'Allemagne. À l'instar de bien des exilés, il fait d'abord étape à Paris où il réalise une adaptation de *Liliom* (1934-1935), une pièce de Ferenc Molnár dans laquelle un mauvais garçon trépassé obtient le droit de revenir sur terre pour découvrir sa fille. Puis il se rend précipitamment aux États-Unis. De 1936 à 1956, il réalisera plus de vingt films dans différents studios hollywoodiens. Il serait cependant fort trompeur de se représenter ce séjour professionnel américain comme un long fleuve tranquille. Les problèmes commencent dès son arrivée, en 1935.

### Les débuts américains

Comme la plupart des exilés du cinéma fuyant le nazisme, Fritz Lang arrive à Hollywood à un moment bien peu propice. En 1935, le pays n'est pas encore tout à fait sorti de la crise et les places sont chères dans des studios qui ont connu une profonde réorganisation avec l'arrivée du parlant: les investissements techniques, en particulier ceux du vaste parc des salles américaines, ont contraint les compagnies à réduire drastiquement les salaires, et principalement ceux des acteurs et des cinéastes. De fait, à Hollywood, l'heure n'est plus aux cinéastes vedettes et capricieux, fussent-ils géniaux, tel Erich von Stroheim; le scénario règne désormais en maître et Fritz Lang va devoir s'adapter à cette nouvelle donne. Il lui faudra également intégrer les règlements de travail des techniciens américains, syndiqués et déjeunant à heure fixe – ce dernier point étonna beaucoup le cinéaste allemand... Bien davantage que le barrage de la langue ou le « blues » de l'exilé, ces nombreuses contraintes entravent son adaptation professionnelle. Si son prestige est immense à son arrivée, il est aussi rapidement reconnu comme « difficile »; il ne s'entend pas avec Joseph L. Mankiewicz, futur cinéaste de renom et, pour l'heure (en 1936), producteur exécutif de son premier film américain, *Furie* (*Fury*), une histoire de lynchage et de tribunal avec Spencer Tracy. Ce film surprend toujours par l'audace du sujet et de son traitement, Fritz Lang reprenant la belle idée, déjà expérimentée dans *Liliom*, de la « projection-surprise », c'est-à-dire de l'image devenant une métaphore de la croyance au cinéma. Le film connaît un succès raisonnable, à l'inverse des deux suivants (*J'ai le droit de vivre* [1937] et *Casier judiciaire* [1938]), qui forment avec *Furie* la « trilogie réaliste » du « premier



L'affiche du film *Furie* (*Fury*), 1936.

© Everett Collection/Aurimages



L'affiche du film *The Return of Frank James*

(*Le Retour de Frank James*), 1940.

© Bridgeman Images

Lang américain ». L'insuccès conduit le cinéaste à revenir considérablement sur ses ambitions. Le grand maître réalise désormais des films de genre, westerns (*Le Retour de Frank James* et *Les Pionniers de la Western Union*, tournés en 1940), films d'espionnage (*Espions sur la Tamise*, 1943) et surtout un grand nombre de films policiers, criminels ou noirs, un genre dont il était déjà spécialiste en Allemagne.

### Des réceptions différentes d'un continent à l'autre

Ce parcours à travers les genres est au fondement du grand paradoxe qui caractérise la réception de l'œuvre américaine de Fritz Lang, notamment dans la critique française qui, la première, a compris la spécificité d'une inspiration pérenne masquée par les aléas de l'histoire. Pendant un certain temps, la *doxa* critique et historique pouvait se résumer en ces termes : Fritz Lang était un immense cinéaste... en Allemagne ; son arrivée sur le territoire américain constituait un épisode malheureux, typique du dépérissement des ambitions esthétiques du septième art de cette époque. Bien au-delà de la simple réhabilitation de la période américaine, les tenants de la « politique des auteurs » réunis aux *Cahiers du cinéma* dans les années 1950 ont tenu à souligner l'intégrité d'une œuvre et la permanence d'une inspiration à la fois artistique et morale. Les principaux futurs cinéastes de la Nouvelle Vague – Éric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol – ont tous écrit au moins un article sur un film de Fritz Lang. Luc Moullet lui a consacré une monographie publiée chez Seghers en 1963. Cette année est aussi celle de la réalisation du *Mépris* de Jean-Luc Godard, dans lequel, pour reprendre l'expression d'André Sylvain Labarthe, « Fritz Lang joue le rôle d'un cinéaste qui s'appelle Fritz Lang ». L'hommage apparaît dans l'émission de télévision *Le Dinosaur et le Bébé* (André S. Labarthe et Janine Bazin, ORTF, 1964-1967), grand moment d'histoire des arts où Lang et Godard, un classique et un moderne, donnent une passionnante leçon de cinéma en confrontant leurs pratiques.

En bien des points comparable à l'œuvre d'Alfred Hitchcock (voir page 14), celle de Fritz Lang l'est également sur le plan de sa réception dans les années 1950. De *Règlements de compte* (*The Big Heat*, 1953), à *L'Invraisemblable Vérité* (*Beyond a Reasonable Doubt*, 1956), en passant par *Désirs humains* (*Human Desire*, 1954), *Les Contrebandiers de Moonfleet* (*Moonfleet*, 1955) et *La Cinquième Victime* (*While the City Sleeps*, 1955), Fritz Lang offre un bouquet final hollywoodien de cinq chefs-d'œuvre seulement comparable à la grande période d'Hitchcock à la Paramount (de *Fenêtre sur cour* à *Vertigo*) ; emmenée par l'équipe des *Cahiers du cinéma*, la critique française a reconnu « à chaud », au moment de la sortie de chacun de ces films, l'importance artistique du travail de ces deux « purs » metteurs en scène.

### Une tentative de retour en Allemagne

À l'instar d'un Robert Siodmak ou d'un Douglas Sirk, Fritz Lang décide de rentrer en Allemagne en 1957. Il y réalisera ses trois derniers films, le diptyque « indien » (*Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou*) précédant l'ultime aventure de son inquiétant personnage récurrent (*Le Diabolique docteur Mabuse*, 1960). Cependant, comme la plupart de ceux qui firent l'expérience du retour, Fritz Lang ne renouera pas durablement avec son pays d'origine. En revanche, il est célébré en France où, grâce à Lotte Eisner, collaboratrice du cinéaste puis d'Henri Langlois à la Cinémathèque française, la majeure partie de ses archives est conservée. Mais, point commun avec Jean Renoir, autre célèbre exilé du cinéma, c'est à Beverly Hills qu'il s'éteint en 1976.

## MYTHES ET RÉALITÉS

### Les cinéastes allemands et le rêve américain

Le travail de Fritz Lang à Hollywood est probablement le plus caractéristique en matière de transfert culturel germano-américain. Car il n'est certes pas le seul cinéaste germanique dont l'intérêt pour la culture américaine se révélera déterminant. Douglas Sirk (né Hans Detlef Sierck), auteur de célèbres mélodrames pour la Universal (*Tout ce que le ciel permet* [*All That Heaven Allows*, 1955], *Écrit sur du vent* [*Written on the Wind*, 1956], *Mirage de la vie* [*Imitation of Life*, 1959]), était arrivé très tard sur le territoire américain et n'avait pas trouvé de travail dans les studios californiens avant l'entrée en guerre des États-Unis et l'antnazisme désormais (et enfin) de rigueur outre-Atlantique. Son premier film américain a d'ailleurs pour titre *Hitler's Madman* (1942) et fait directement allusion à Reinhard Heydrich, le « bourreau de Prague » (*Les bourreaux meurent aussi* [1942] de Fritz Lang a pour point de départ l'assassinat d'Heydrich). Mais Sirk, docteur en droit, ancien élève de l'historien d'art Erwin Panofsky – qui a traduit des *Sonnets* de Shakespeare en allemand –, est aussi un passionné de culture américaine. Grand lecteur de l'écrivain transcendantaliste Henry David Thoreau, il cite longuement un passage célèbre de son ouvrage *Walden ou la Vie dans les bois* (1854) dans *Tout ce que le ciel permet* (1955). Le cinéaste réalisera aussi plusieurs westerns. Dans la même veine, Billy Wilder, le fameux auteur de *Certains l'aiment chaud* (1959) – comme Fritz Lang, un Autrichien passé par Berlin avant d'atteindre Hollywood –, ne devait son prénom (« Billie » à l'origine) qu'à la prescience d'une mère nostalgique d'un séjour à New York. Des

détails plus ou moins signifiants du même genre foisonnent dans les biographies de maints exilés, ce qui démontre l'importance du «rêve américain» pour des générations d'Allemands et d'Autrichiens, déjà fort imprégnés du substrat américain par Karl May, le «Jules Verne allemand», qui créa le mythe de l'Ouest américain dans les consciences germaniques et dont Fritz Lang a toujours reconnu l'influence; comme Vladimir Nabokov (autre exilé fameux d'origine russe), il s'était pris de passion pour le territoire américain, en particulier le Sud-Ouest qu'il parcourait sans cesse en automobile – il passa ainsi huit semaines en territoire navajo au nord de l'Arizona. Il est impératif de connaître cette authentique passion pour les Indiens d'Amérique, initiée par le truchement de Karl May et comme vérifiée sur place, pour bien mesurer l'inanité de certains critiques se désolant de le voir tourner des westerns. Fritz Lang réalise en effet un rêve d'enfant en tournant coup sur coup *Le Retour de Frank James* (*The Return of Frank James*, 1940) et *Les Pionniers de la Western Union* (*Western Union*, 1941); il signera plus tard l'une de ses œuvres les plus personnelles dans son cher Arizona, avec *L'Ange des Maudits* (*Rancho Notorious*, 1952), unique collaboration du cinéaste avec Marlene Dietrich.

### Le film noir et son transfert culturel

Le film noir, on l'a vu, est apparu comme une invention allemande, en lien avec l'esthétique du cinéma expressionniste. Pourtant, en matière de transfert culturel, ce genre doit surtout à la France, en amont comme en aval. Pour ne citer qu'un exemple, fort

probat, *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939), avec son usage du retour en arrière, son pessimisme, sa femme fatale et sa fin tragique, se révèle être une inspiration d'autant plus incontestable que le film a été distribué aux États-Unis, où il a été apprécié par la critique. Tant sur le plan stylistique et formel que sur celui des valeurs, le réalisme sombre du cinéma français d'avant-guerre apparaît lui aussi comme un précurseur des œuvres américaines. Ce que vérifie sans conteste l'appellation même de «film noir» et son succès planétaire: ce sont les critiques français Nino Frank et Jean-Pierre Chartier qui, en 1946, en délivrent en même temps l'acte de baptême, en se fondant sur l'effet de corpus créé par le retour en masse des films américains sur les écrans français. Chartier note que «les Américains font aussi des films noirs» et s'attache ainsi à pointer une origine plus qu'un écho, une matrice plus qu'une coïncidence. Au demeurant, le plus étonnant reste le succès de la formule «en français dans le texte», y compris et surtout outre-Atlantique, où l'expression suplante rapidement celle de «crime melodrama» (mélodrame policier)... Rarement l'expression de «transfert» n'aura été aussi appropriée. Il faut se garder cependant de confondre l'amont ou l'aval avec la chose même, les conditions d'une production avec sa réalité. Remplacer la prétendue «germanité» du film noir par son éventuelle «francité» n'enlève rien à son incontestable «américanité». Des sources littéraires à leur incarnation à l'écran par un Humphrey Bogart, en passant par la survivance du genre (jusqu'aux nombreux pastiches, reprises ou parodies), il serait



Marcel Carné, *Le jour se lève*, 1939.  
© Everett Collection/Aurimages



Joan Bennett et Edward G. Robinson dans  
*La Femme au portrait* de Fritz Lang, 1944.  
© RKO/Everett/Aurimages

aussi vain de faire quitter son port d'attache au genre que de relativiser l'identité d'autres genres historiques et géographiques comme la tragédie grecque, l'élégie romaine ou le roman picaresque espagnol.

#### Emprunts hollywoodiens au cinéma allemand

Il existe en revanche d'authentiques emprunts hollywoodiens au cinéma allemand de la République de Weimar (1918-1933) : l'opérette filmée n'a pas été popularisée par hasard par Ernst Lubitsch au début du parlant, le travail sur les *silhouettes* a nourri le pictorialisme cinématographique d'un Clarence Brown ou d'un Maurice Tourneur. Hollywood hérita surtout en ligne directe du *Traumfilm* (le « film-rêve ») de la tradition germanique. Du romantisme aux récits de l'Autrichien Arthur Schnitzler – sa « Nouvelle rêvée » a inspiré *Eyes Wide Shut* à Stanley Kubrick –, cette forme fait partie intégrante de la culture cinématographique allemande dès *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920). Fritz Lang a utilisé cette esthétique dans *La Femme au portrait* (*The Woman in the Window*, 1944), dans lequel un homme ordinaire se laisse entraîner par une femme dans un cauchemar mystérieux et sanglant. À mi-chemin entre naturalisation et hybridation, le film ne séduit qu'à moitié mais il permet à Fritz Lang de former un couple de cinéma inédit composé par Edward G. Robinson et Joan Bennett, qui se trouvera sans doute plus convaincant encore dans *La Rue rouge* (*Scarlet Street*, 1945), un remake américain de *La Chienne* (Jean Renoir, 1931) et le premier

dialogue par films interposés entre les deux cinéastes – le second aura lieu avec *Désirs humains* (*Human Desire*, 1954), adaptation de *La Bête humaine* d'Émile Zola (1890), qui avait inspiré à Renoir une première version cinématographique en 1938. Le *remake* « transatlantique » et « auctorial » apparaît ainsi comme une forme privilégiée du transfert culturel au cinéma.

## UN DRÔLE DE GENRE

LE « FILM GOTHIQUE DE FEMME »  
DANS LES ANNÉES 1940**Un genre « de réception » : le *female gothic***

En dehors des genres « de production », historiques et aisément identifiables – tels le western, la comédie, le *musical*, le film criminel ou fantastique, le film de science-fiction ou d'aventures –, le cinéma américain classique a par ailleurs ouvert la voie à des sous-genres « de réception », où le rassemblement des œuvres dans un même genre est opéré par un interprète – tel est le cas de la « comédie du remariage » pour le philosophe américain Stanley Cavell – ou par un ensemble plus diffus d'amateurs, de cinéphiles et de critiques. Les œuvres composant ces sous-ensembles génériques sont par nature bien moins nombreuses que celles des genres traditionnels : Stanley Cavell réduit ainsi son enquête à sept comédies du remariage (voir son ouvrage *À la recherche du bonheur*, Vrin, 2017). Cependant, un genre de réception comme le *film noir*, s'il repose sur la découverte par la critique française de quinze à vingt films américains sortis en France dans l'immédiat après-guerre, est aussi parvenu à s'imposer à la production. En témoigne son déploiement historique, à commencer par sa période classique (1941-1955), qui va bien au-delà du moment où le genre est « fabriqué » par les critiques français. Si tous ces « drôles de genres » ne possèdent pas l'envergure du film noir, on se doit de noter à peu près à la même époque deux ensembles particulièrement remarquables. D'une part, les *films psychopompes*, qui relient les vivants et les morts dans des fantaisies métaphysiques plus ou moins graves, de *Liliom* (Fritz Lang, 1934) à *Orphée* (Jean Cocteau, 1950), en passant par *Le Défunt récalcitrant* (*Here Comes Mr Jordan*, Alexander Hall, 1941), *Une question de vie ou de mort* (*A Matter of Life and Death*, Michael Powell et Emeric Pressburger, 1946) et le célèbre *La vie est belle* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) ; il s'agit d'un genre international dans lequel le passage entre notre monde et l'outremonde s'articule autour de messagers célestes bien imparfaits. D'autre part, dans un contexte spécifiquement hollywoodien (mais non dénué d'apports européens), le genre qui a d'abord été désigné en anglais

par l'appellation *woman gothic film*, puis par celle de *female gothic film*. Les racines littéraires et anglaises de ce genre sont incontestables (voir page 15 et suiv.), mais il importe avant tout de spécifier son empreinte cinématographique car *Le Secret derrière la porte* se révèle bel et bien comme la contribution de Fritz Lang au « film gothique de femme ».



Henry Travers et James Stewart  
dans *La vie est belle* de Frank Capra, 1946.  
© RKO/Everett/Aurimages

### Rebecca et autres films caractéristiques du *female gothic*

La vogue du genre est contemporaine de celle du film noir. *Rebecca* (Hitchcock, 1940) lui donne un coup d'envoi mémorable : première œuvre américaine du cinéaste anglais adaptée d'un roman de Daphné du Maurier et produite par David O. Selznick, *Rebecca* introduit plusieurs traits thématiques et stylistiques qui seront développés au cours de la décennie. L'utilisation de la *voix over* (voix off) féminine, le statut de *seconde femme* dévolu à l'héroïne, le dérangement psychologique du mari, la demeure familiale (de l'homme) – souvent ancestrale, peuplée de souvenirs et de portraits, et presque toujours vouée à la destruction, le plus souvent par le feu –, bref, tout un arsenal qualifié pour une fois à juste titre de « gothique », tant par son décor que par le mystère chargé d'effroi qui emplit la fiction. De la même façon que le genre du métafilm – centré sur le milieu du cinéma – avait attiré les meilleurs cinéastes (Billy Wilder avec *Sunset Boulevard* [1950], Stanley Donen et Gene Kelly pour *Singin' in the Rain* [*Chantons sous la pluie*, 1952], Vincente Minnelli pour *The Bad and the Beautiful* [*Les Ensorcelés*, 1952], etc.), le *female gothic* a lui aussi été illustré par les réalisateurs les plus innovants des années 1940 : Alfred Hitchcock récidive dès 1941 avec *Soupons* (*Suspicion*), subtile variation ironique sur le thème de *Rebecca*, George Cukor signe avec *Hantise* (1944) la version américaine du succès britannique *Gaslight* (Thorold Dickinson, 1940) ; avant *Le Secret derrière la porte* de Fritz Lang (1948), Jacques Tourneur donne toute son ampleur à la *voix over* de narration dans *Angoisse* (*Experiment Perilous*, 1944), Joseph L. Mankiewicz s'affirme comme réalisateur dans *Le Château du dragon* (*Dragonwyck*, 1946) ; Vincente Minnelli avec *Lame de fond* (*Undercurrent*, 1946) et Douglas Sirk avec *L'Homme aux lunettes d'écaïlle* (*Sleep, My Love*, 1948) complètent cet impressionnant palmarès, dans lequel apparaissent les plus grandes stars féminines : Joan Fontaine, Ingrid Bergman, Hedy Lamarr, Gene Tierney, Katharine Hepburn et Claudette Colbert – dans l'ordre respectif des films cités.

#### Traits et spécificités du *female gothic*

Le personnage principal de ces fictions mélodramatiques de l'effroi est l'héroïne, dans la mesure où spectatrices comme spectateurs partagent ses angoisses et craignent pour sa vie. Le mari est l'ennemi. Mais *Rebecca* s'éloigne sensiblement de ce modèle sur ce point : Maxim de Winter est certes « dérangé », et même responsable de la mort de sa première épouse, mais ce n'est pas lui qui exerce une



Joan Fontaine, Laurence Olivier et Judith Anderson dans *Rebecca* d'Alfred Hitchcock, 1940.

© Selznick/United Artists/Everett/Aurimages

pression sur sa seconde femme – il rejoint en cela le modèle de Rochester dans *Jane Eyre* (voir page 16). Tel n'est pas le cas – et c'est un euphémisme – du mari interprété par Charles Boyer dans la version de *Gaslight* de George Cukor : après avoir assassiné des années auparavant la tante de son épouse, il fait maintenant tout pour ruiner sa santé mentale, déployant une impitoyable emprise. La forme verbale « *to gaslight* » (« allumer le gaz » en français) fait partie du lexique féministe ; l'expression désigne l'outrance dramatique du pouvoir masculin et tire bien son origine du film de Cukor. Drogué dans *Le Château du dragon* (Mankiewicz, 1946), paranoïaque dans *Lame de fond* (Minnelli, 1946), empoisonneur dans *L'Homme aux lunettes d'écaïlle* (Sirk, 1948), la figure du mari toxique est amplement déclinée dans chacun de ces films. Cette caractéristique trouve souvent son origine dans la supériorité de classe du mari. Cousine éloignée, gouvernante ou dame de compagnie, la future épouse, plus jeune, appartient à un milieu convenable et a reçu une certaine éducation. Mais – à l'exception notable du *Secret derrière la porte* (avec *Hantise* et *Soupons*, qui se révèlent également moins spectaculaires à cet égard) où la jeune femme est une héritière – le personnage féminin dépend financièrement du mari. Timide et bien élevée, peu au fait des usages du monde, elle passe du rôle de spectatrice en position de personnage central d'une intrigue dont les ressorts la dépassent. Perdue dans une demeure inconnue – ou qui lui est rendue délibérément



Ingrid Bergman dans *Hantise* de George Cukor, 1944.  
© MGM/Everett/Aurimages

étrangère dans *Hantise* –, qui devient elle-même peu à peu une protagoniste inquiétante, l'héroïne est désormais le jouet des étranges manies et des redoutables caprices d'un mari à la dangerosité de plus en plus manifeste. Mélange de thriller et de mélodrame, le genre illustre également sans conteste la catégorie américaine des *women's films* qui s'adressent en priorité à un public féminin et dont le personnage central est une femme.

Fondés sur la personnalité mystérieuse du mari, ces films revêtent la particularité d'en appeler à une interprétation psychologique. Les années 1940, marquées à Hollywood par le renouveau de la narration, ont aussi été celles de l'irruption de la psychanalyse dans le cinéma américain, à la fois sur le plan du scénario, de la mise en scène et du jeu de l'acteur. La pulsion criminelle n'est plus montrée à l'état brut, elle est désormais rattachée à sa genèse analytique et au roman familial. *La Maison du docteur Edwardes* (*Spellbound*, Hitchcock, 1947) reste à cet égard l'exemple topique d'une fiction criminelle en forme de cure où le suspense est tout entier lié à la réactivation d'un souvenir censuré. Il annonce aussi, par le rôle dévolu à la femme, la résolution du conflit intérieur dans *Le Secret derrière la porte* de Fritz Lang.

Simone Simon dans *La Féline* de Jacques Tourneur, 1942.  
© RKO/Everett/Ernest Bachrach/Aurimages

## LITTÉRATURE ET CINÉMA

### Le roman gothique

Les « demeures sanglantes » du *female gothic* renvoient d'évidence au « roman gothique » ou « roman noir » popularisé en Angleterre à partir de la dernière partie du XVIII<sup>e</sup> siècle : *Le Château d'Otrante* (1764) d'Horace Walpole en est le précurseur, suivi par *Les Mystères d'Udophe* (1794) d'Ann Radcliffe, *Le Moine* (1796) de Matthew Gregory Lewis et, un peu plus tardif, *Melmoth ou l'Homme errant* (1824) de l'Irlandais Charles Robert Maturin. Cas sans doute unique dans l'histoire des formes et des idées, la théorie avait en la matière précédé la pratique : dès 1757, le philosophe irlandais Edmund Burke avait publié sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, dans lequel il articulait l'apparition de la peur sur la perte (le défaut de lumière engendrant la crainte de l'obscurité, par exemple) en théorisant les sensations de plaisir liées à l'apparition de l'horreur (*delightful horror*). Cependant, cette thématique horrifique ne rencontre qu'occasionnellement le film gothique de femme ; elle a plutôt pris une autre direction cinématographique, vers le cinéma d'horreur proprement dit, avec une monstration de plus en plus explicite de la violence sanguinolente. Dans les années 1940, on notera néanmoins une inclination plus marquée du *female gothic* vers un genre fantastique davantage centré sur la suggestion de l'horreur que sur sa monstration, notamment avec les films produits par Val Lewton à la RKO, tel *La Féline* (*Cat People*, 1942) de Jacques Tourneur.



### « Les filles de Jane »

Mais la dette littéraire s'honore bien davantage avec la littérature féminine anglaise du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier avec l'œuvre qui ouvre largement les vannes de la fiction de la « seconde femme », à savoir *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. Dédié à William Thackeray, l'auteur de *La Foire aux vanités* (1846-1847) et des *Mémoires de Barry Lyndon* (1844), le livre connaît un succès considérable qui permet à Emily Brontë, la sœur de Charlotte, de publier son chef-d'œuvre *Les Hauts de Hurlevent* (1847). Contrairement à la passion romantique qui réunit Heathcliff et Catherine dans ce dernier ouvrage, *Jane Eyre* offre une vision plus réaliste du monde et de la société. Les rudes épreuves subies par l'héroïne au cours de son enfance la préparent à une autonomie, sinon une totale indépendance, finalement plutôt rare dans la société occidentale contemporaine. Seule une veuve ou une femme exerçant une profession peuvent prétendre à une relative liberté : Jane sera tour à tour institutrice et gouvernante. Cette dernière fonction la conduit à s'occuper de la fille de Rochester, gentilhomme ombrageux et original habitant une vaste, lugubre et inhospitalière demeure de famille. Les nombreuses péripéties de l'action aboutiront à l'union finale de Jane et d'un Rochester devenu aveugle à la suite de l'incendie du château provoqué par sa femme, folle, qui vit recluse sur les lieux, à l'insu de Jane. Le mélange de réalisme et de spectaculaire, voire de rocambolesque, de mélodrame et de ferveur morale assura à la fois le succès du livre et sa pérennité dans les arts populaires. Plusieurs fois adapté au cinéma, dès l'époque muette, le roman servit surtout de matrice à un grand nombre de scénarios, à tel point que le genre du film gothique de femme pourrait très bien s'intituler « Les filles de Jane ».

*Jane Eyre* figure par ailleurs lui aussi dans la série des films réalisés dans les années 1940 : avec dans le rôle-titre Joan Fontaine, décidément irremplaçable pour ce type d'incarnation, et le grand Orson Welles en Rochester, le film réalisé par Robert Stevenson en 1944 pourrait apparaître comme un puissant révélateur de la matrice secrète – à tout le moins discrète – du genre. La réalisation sans relief de Robert Stevenson ne le fait toutefois pas sortir du rang des honnêtes adaptations. On peut le regretter car le roman de Charlotte Brontë est un exemple majeur de récit à la première personne parfaitement « adapté » aux exigences hollywoodiennes de l'heure. Il suffit d'évoquer, en citant un autre film avec Joan Fontaine, *Lettre d'une inconnue* (*Letter From an Unknown Woman*, 1948), une adaptation pleine de relief du roman court de Stefan Zweig (1922) par Max Ophüls, pour comprendre ce



Joan Fontaine et Orson Welles dans *Jane Eyre* de Robert Stevenson, 1944.

© Twentieth Century Fox Film Corporation/Everett Collection/Aurimages

qu'une première personne sonore – à savoir la voix d'une morte récitant une lettre – peut apporter au sens d'une œuvre, c'est-à-dire moins l'évoquer que le révéler. Le débat est important et ne se limite pas à l'appréciation esthétique. Il concerne la relation entre la littérature et le cinéma, souvent réduite à la fausse fenêtre de l'adaptation. Le film de fiction est le genre le plus proche du roman : c'est en cela que littérature et cinéma ont partie liée. Au début des années 1940, l'évolution majeure dans la conduite du récit cinématographique a conduit à délaisser une prétendue objectivité cinématographique (Antonin Artaud évoquait « l'œil buté de la caméra ») pour les nouveaux prestiges de la subjectivité explorés dans le récit filmique (et parfois dans les multiples récits) à la première personne – de *Citizen Kane* (Welles, 1940) à *La Comtesse aux pieds nus* (Mankiewicz, 1953) – mais aussi dans la perception, la monstration de la conscience (et celle de l'inconscient), à travers un nouvel idiome conjuguant un cinéma pleinement sonore et les prestiges du visuel parfois délaissés pendant la première décennie du parlant.

### Réseau d'échanges narratifs

La critique cinématographique française de l'après-guerre a parfaitement su accompagner ce mouvement. André Bazin (*Les Cahiers du cinéma*) a défendu l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires – qui n'étaient pas de l'« anti-cinéma » – mais il a pourfendu, suivi en cela par François Truffaut, le recours aux équivalences pour les parties du récit romanesque difficilement transposables à l'écran. Albert Laffay, grand angliciste et premier critique cinématographique des *Temps modernes*, a montré pour sa part que la relation entre littérature et cinéma n'était pas liée à la fidélité d'une adaptation mais bien plutôt à un réseau d'échanges narratifs qui transforme le cinéma en surdoué du récit, « alors que le monde lui colle aux pieds ». S'inspirant du Grand Horloger de Voltaire, Laffay évoque un « Grand Imagier », une sorte de maître de cérémonie virtuel, de structure sans images chargée de les distribuer, de les aiguiller, tel un train dans la nuit, de les montrer et de les légendier – comme on le fait en définitive en désignant une image à un enfant, lui apprenant le nom de ce qu'elle représente. Une telle excavation, un tel développement du principe du montage sont élaborés par Laffay à partir des exemples américains des années 1940 ; ce fut aussi le cas de

Claude-Edmonde Magny, autrice de *L'Âge du roman américain*, un ouvrage en partie consacré au cinéma et qui montre notamment ce que le roman doit au cinéma en matière de cadrage, de montage et de point de vue. À partir de *Qu'elle était verte ma vallée* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1940) et de *Citizen Kane* (Welles, 1941), jusqu'à *Boulevard du crépuscule* (Wilder, 1950) – dans lesquels le mort raconte l'histoire –, en passant notamment par *La Dame du lac* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947), film noir tourné en caméra subjective, c'est toute une odyssée narrative qui se met en place, centrée sur un spectateur cobaye prêt à toutes les expériences de monstration de la subjectivité à l'écran. Le *female gothic*, genre caractéristique de cet « âge de la narration », a tout à la fois profité de cet ample mouvement de mutation et contribué de façon notable à la transformation de l'idiome cinématographique.



Audrey Totter en train de filmer une scène en gros plan, façon « caméra subjective », dans *La Dame du lac* de Robert Montgomery, 1947.

© Everett Collection/Aurimages



Laird Cregar et Linda Darnell dans  
*Hangover Square* de John Brahm, 1945.  
© Akg-Images

## AUX LISIÈRES DU NOIR

### **Female gothic/film noir : ressemblances de famille ?**

En dehors de l'arrivée à Hollywood d'une individualité hors normes comme Orson Welles, le renouveau stylistique et narratif qui marque les années 1940 touche tous les grands genres du cinéma américain : la comédie avec Preston Sturges (*Les Voyages de Sullivan*, 1941), le musical avec Vincente Minnelli (*Le Chant du Missouri*, 1944), des pans entiers du mélodrame et du western, et bien évidemment le film criminel, que l'on a pris l'habitude de qualifier de *film noir* et parmi lequel figurent d'autres formes du cinéma, dont les films gothiques de femme. Car il n'est pas absurde de rattacher le *female gothic* au film noir. Les genres sont voisins, adjacents et complémentaires : ils relèvent l'un et l'autre du *mélodrame criminel*, participent de la même esthétique, sont souvent tournés – éclairés, interprétés, mis en musique et en décors – par les mêmes équipes, au sein des mêmes studios. Comme on l'a vu, appliqué à des fictions romanesques, le terme « noir » se distribue, d'une part, du côté du roman britannique du XVIII<sup>e</sup> siècle, et d'autre part, dans la littérature criminelle (*crime stories*) américaine de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle – fait attesté en français par la fameuse « Série noire » créée en 1945 par Marcel Duhamel pour les éditions Gallimard. Par-delà la référence aux premiers romans gothiques et à *Jane Eyre*, le *female gothic* traîne après lui de forts relents

d'atmosphère victorienne. Au sein de ce genre, *Hantise* apparaît comme le film le plus tributaire de cette tradition londonienne où le crime a lieu dans un square, tandis qu'un *bobby* patrouille sans s'apercevoir du drame qui se joue dans le *fog*... La pièce originale anglaise (*Gas Light*, 1938) est l'œuvre du romancier et dramaturge britannique Patrick Hamilton, par ailleurs auteur de *Hangover Square* (1941), une comédie noire adaptée à Hollywood en 1945 par le cinéaste allemand exilé John Brahm, avec l'imposant acteur Laird Cregar. L'année précédente, le cinéaste et son interprète avaient donné une exaltante version de *Jack l'Éventreur* (*The Lodger*, 1944, déjà adaptée par Alfred Hitchcock dans sa période anglaise, en 1927, puis par le Britannique Maurice Elvey en 1932). Venu d'Angleterre par un truchement germanique, le « noir gothique » se révèle un parfait exemple de transfert culturel, la forme hybride (et parfois déjà acclimatée par une version théâtrale américaine) devenant un pur produit hollywoodien. Dans ces films, les femmes sont également des proies, mais elles sont le plus souvent réifiées et réduites au statut de victimes (au mieux) potentielles. Le personnage principal est le meurtrier, thématique classiquement langienne qui sera en quelque façon subvertie dans *Le Secret derrière la porte* mais qui, depuis les premiers *Mabuse*, *M le Maudit* et d'autres nombreux films tournés aux États-Unis, est à placer au centre de l'inspiration du cinéaste (voir page 22 et suiv.).



Gene Tierney et Dana Andrews  
dans *Laura* d'Otto Preminger, 1944.

© Twentieth Century Fox Film Corporation/Diltz/  
Bridgeman Images

### **Laura, œuvre à la lisière du film gothique de femme**

Ces riches années 1940 hollywoodiennes restent toutefois dominées par la forme du film noir, y compris dans le cas d'une œuvre à la lisière du film gothique de femme comme *Laura* (1944), signée par le Viennois Otto Preminger. Le film doit beaucoup au roman de Vera Caspary, brillante écrivaine et scénariste américaine, spécialiste des récits à points de vue multiples – *Chaînes conjugales* (*A Letter to Three Wives*, Mankiewicz, 1949), *Les Girls* (Cukor, 1957) – mais difficilement classable parmi les auteurs de la tradition des « durs à cuire » (*hard-boiled*) représentés par Raymond Chandler. Son héros est d'ailleurs un policier, et non un détective privé, et l'histoire criminelle n'est pas dénuée d'un romantisme macabre car l'officier de police tombe amoureux d'une morte, ou plutôt de son portrait. Lorsque Laura, la « femme au portrait », réapparaît bien vivante (interprétée par Gene Tierney), une romance plus réaliste peut commencer entre les protagonistes. Cependant, l'enquête criminelle doit aller à son terme : si Laura est vivante, quelle est donc cette femme dont on a retrouvé le cadavre ? Le mélange concocté par Preminger ne manque pas de subtilité et a permis aux jeunes critiques de la Nouvelle Vague (en particulier Jacques Rivette) et à leurs confrères du groupe Mac-Mahon (du nom d'une salle de cinéma parisienne qui se spécialise dans la diffusion de films américains à la Libération, et notamment Michel Mourlet) de mettre au point la notion de « mise en scène » au cinéma, corollaire indispensable de la politique des auteurs – puisque

l'auteur, ce n'est ni le scénariste, ni le producteur mais le cinéaste, en tant qu'il met en scène. Un exemple saisissant d'un tel art de la mise en scène apparaît dans la première partie du film *Laura*, très précisément dans un passage où les genres noirs se chevauchent. L'inspecteur Mac Pherson (Dana Andrews) rôde dans l'appartement de Laura, seulement accompagné par le thème musical de David Raksin – devenu un standard célèbre – et la caméra de Preminger ne cesse de loger le portrait peint de la supposée morte dans les plans. Tout est silence (et musique), crispation de l'enquêteur amoureux endeuillé, un manque se fait sentir, Mac Pherson s'endort et... Laura apparaît – et ce n'est pas un rêve ! Le romantisme échevelé atteint rarement un tel degré d'incandescence dans le genre noir – il ne faudrait pas oublier que ces fictions du destin ont partie liée avec la souffrance amoureuse masculine. Si la « femme fatale » n'est souvent qu'un cliché, les personnages du Suédois dans *Les Tueurs* (*The Killers*, Siodmak, 1946) ou de Jeff dans *La Griffure du passé* (*Out of the Past*, Tourneur, 1947), pour citer deux interprétations remarquables de Burt Lancaster et Robert Mitchum, montrent la prégnance du thème de l'amour fatal : le premier se laisse assassiner par les personnages qui donnent leur titre au film – et originellement, à la brève nouvelle d'Ernest Hemingway –, cette passivité mystérieuse déclenchant l'enquête policière ; le second se trouve piégé à plusieurs reprises, le destin se révélant moins linéaire qu'on aurait pu le penser.



La bataille au couteau.

© 1996 TV Matters BV © La Rabbia

### Destin et culpabilité

Le destin, thème cher à Fritz Lang, structure autant formellement qu'existentiellement le film noir. La fatalité (« cela devait arriver ») est une croyance banale, proche du non-sens, dans la vie courante ; elle se situe en revanche au cœur des mythes et des grandes fictions théâtrales, littéraires et cinématographiques. Son registre est la gravité (il convient bien à Fritz Lang, qui ne se hasarda qu'une fois dans la comédie avec *Casier judiciaire* [You and Me], en 1938), mais la structure même des récits de fatalité peut se révéler tout aussi importante que leur tonalité. Le récit en flashback est omniprésent dans le film noir, soit comme forme (quasi) englobante, lorsque l'histoire est confiée à un narrateur, soit par sa distribution à plusieurs « récitants ». La perception de la récurrence a été l'un des caractères retenus par les premiers critiques pour définir le genre, une intuition qui a été confirmée par les œuvres ultérieures. Comme l'écrit à juste titre le philosophe Stanley Cavell, le cinéma n'est pas, comme on le croit souvent, un « art du présent » – il est juste le dernier des grands arts – mais bien un « art du passé » car, à l'inverse du théâtre, nous ne sommes présents qu'à du déjà-fait lors de la projection d'un film. Le récit en flashback redouble cette dimension ontologique du cinéma : comme procédé du « deux fois passé », il limite de fait la liberté des personnages – c'est peut-être tout simplement cela que Jean-Paul Sartre, seul contre tous, n'aimait pas dans *Citizen Kane*... De fait, *Le Secret derrière la porte* montre un personnage

masculin enfermé – mentalement, visuellement, narrativement – dans une destinée morbide fondée sur la culpabilité : « Nous sommes tous des enfants de Caïn », énonce le personnage de Mark Lamphere lors de son procès imaginaire. Onirique et surprenant dès ses premières secondes, le film est lui aussi porté par la voix de la narratrice Celia (Joan Bennett) – héroïne qui s'apprête à épouser un homme qu'elle connaît à peine. L'incompréhensibilité des décisions, le suspense qui en découle, le mystère, la logique du rêve mâtiné de cauchemar, les prédictions de la domestique mexicaine, tout concourt dès l'entame du film à créer une atmosphère baroque, tout à la fois typique du *female gothic*, proche du film noir et pourtant unique en son propre genre. Le mythe de Cendrillon, omniprésent dans le genre depuis *Rebecca*, cède ici la place à celui de la Belle au bois dormant, à laquelle Celia est explicitement identifiée par Mark. Le feu couverait sous la glace, et l'intensité érotique de la bataille au couteau, à l'ouverture du film, semble donner quelque vraisemblance à un tel rapprochement. Reste une autre identification à un personnage de conte, celle de Mark à Barbe-Bleue et à son château sanglant. Le titre même du film renvoie à la situation-type à laquelle est confrontée l'héroïne du conte de Perrault (1697).

Voir l'analyse vidéo de la séquence :  
« Celia et Mark : première rencontre ».



Celia (Joan Bennett) devant la porte de la chambre numéro 7.

© 1996 TV Matters BV © La Rabbia

Apprenant par surprise son statut de seconde épouse et l'existence du fils de Mark, Celia se retrouve dans une position potentiellement dangereuse ; mais c'est d'abord métaphoriquement – par la collection des chambres évoquant le trépas des épouses – que la figure de Barbe-Bleue s'impose. Jusqu'à ce que Celia s'aperçoive que la chambre numéro 7, dont l'accès est interdit, est absolument identique à la sienne... Ce ne sont donc pas les chambres spectaculairement macabres – que l'on découvre de façon « mondaine », en groupe, lors d'une « visite du château » – qui recèlent un véritable mystère ; celles-ci ne sont que la trace d'un dérangement. Le travail vraiment mystérieux s'élabore par la découverte d'une chambre vide, sans occupant(e) – une situation qu'Alfred Hitchcock explorera à trois reprises dans son œuvre : dans

*Rebecca* (1940), lorsque la jeune épouse découvre la chambre de l'ancienne maîtresse de maison ; dans *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*, 1959), quand Roger Thornhill et sa mère explorent la chambre inoccupée (et pour cause) de George Kaplan, à l'Hôtel Plaza ; enfin dans *Psychose* (1960), avec la découverte de la chambre de Mrs Bates... Toujours conçue comme une transgression, appelant un déchaînement de la violence ou un épaississement du mystère, ces explorations de chambres vides possèdent le statut de scènes clés chez les deux grands maîtres européens du mystère hollywoodien. D'autres dialogues (voir page 23) ne cesseront de se nouer entre les cinéastes, mais il n'est pas indifférent de pointer l'importance conférée à cet espace intime par ces deux architectes du crime à l'écran.

## FRITZ LANG AU TRAVAIL

## L'EMPRISE DU FILM CRIMINEL

**L'exemple de *Règlement de comptes* (1953)**

«Tuer ne peut jamais être une solution.» Bien des phrases – à vrai dire, des *sentences* – prononcées par Fritz Lang dans *Le Mépris* (1963) n'ont pas été écrites par Jean-Luc Godard; elles sont signées... Fritz Lang et proviennent pour l'essentiel d'un entretien accordé aux *Cahiers du cinéma* (n° 99, septembre 1959). En «rendant la parole» au cinéaste, Godard isole certaines grandes idées qui structurent son inspiration: Fritz Lang jugeait la violence indispensable sur le plan dramatique car, à une époque où l'Enfer ne provoque plus de tremblements, la souffrance physique, elle, fait toujours peur. En même temps, comme l'enseigne la phrase citée, le point de vue moral doit toujours l'emporter, non pas par pure convention mais parce que le personnage qui défend une position marquée sur la vie, le monde ou la société aura toujours gain de cause, en dépit de toutes les adversités. Atrocement ébouillantée et défigurée dans *Règlement de comptes* (*The Big Heat*, 1953), la fiancée d'un gangster (interprétée par Gloria Grahame) rejoint David Bannion (Glenn Ford) dans sa croisade contre le Mal et permet à l'ancien policier – dont la femme

a été tuée par le père – de triompher héroïquement du crime et de la corruption. Considéré comme son meilleur film américain – à bien des égards le plus noir –, *Règlement de comptes* conserve une forme d'optimisme en dépit de la réalité incontestable du crime organisé mise au jour par le film lui-même. La haute teneur morale de l'œuvre réside dans ce mouvement de balancier entre la prise de conscience de l'empire du crime, celle de la faiblesse de l'homme face aux forces du mal et la persévérance dans l'action de celui qui, du fait même de cet engagement, aura finalement gain de cause. Le parallèle s'impose entre le crime organisé et l'Allemagne hitlérienne, entre la résistance des incorruptibles et celle des opposants politiques, puis des combattants: l'adversaire paraît hors de portée, le combat inutile, la souffrance vaine... et pourtant. S'il faut garder en mémoire la vigueur morale de l'opposant, le cas de Fritz Lang se révèle particulièrement intéressant sur le plan de l'inspiration artistique – car l'intérêt du cinéaste pour le film criminel apparaît comme une constante depuis le tout début de sa carrière allemande.



Gloria Grahame dans *Règlement de comptes* de Fritz Lang, 1953.

© Mary Evans/Aurimages



Peter Lorre dans *M le Maudit*  
de Fritz Lang, 1931.

© Nero Films AG/Diltz/Bridgeman Images

### Les types de personnages originaux chez Fritz Lang

L'acteur allemand Rudolf Klein-Rogge a non seulement incarné le personnage du docteur Mabuse – dans les films muets de 1922 (*Le Joueur* et *Inferno*) jusqu'au début du parlant (*Le Testament du docteur Mabuse*, 1932) – mais il fut aussi le terrible Haggi des Espions (1928). Dans chacun de ces films, il apparaît comme un maître de l'action à distance et des sociétés secrètes, organisant la terreur par la violence, la dépravation, la luxure, la fausse monnaie, mais aussi par le déguisement et l'hypnose. Fritz Lang crée les codes du film criminel en empruntant certes au roman-feuilleton, mais en innovant aussi quand il invente, d'abord dans *Les Espions* puis dans le premier Mabuse parlant, la figure du jeune couple aventureux qui ose faire face au démon du crime. Il est ainsi admis que les plus brillantes réussites de la période anglaise d'Alfred Hitchcock (*Les Trente-neuf Marches* [1935], *Jeune et innocent* [1937]) restent largement redevables à ces innovations langiennes dans l'ordre du romanescque criminel à suspense; et, à près d'un siècle d'écart, la grande réussite de la série allemande *Babylon Berlin* (trois saisons depuis 2017) s'inscrit elle aussi dans cet héritage. Fritz Lang crée ainsi un paradigme audiovisuel pérenne que le chapitre américain de son œuvre va illustrer de façon très originale, tout en restant en partie tributaire de l'œuvre allemande dans ses implications formelles, morales mais aussi psychologiques. Le «dérangement» mental affecte de très nombreux personnages dans l'œuvre du cinéaste; il convient

cependant de faire la part entre la folie criminelle d'un Mabuse et la dimension proprement pathologique incarnée par Franz Becker, le tueur d'enfants inspiré du «vampire de Dusseldorf», auquel Peter Lorre a prêté ses traits dans *M le Maudit*. Lointain héritier de la figure tragique de l'innocent-coupable dont Œdipe est l'archétype, ce personnage est un monstre à visage humain, un pauvre malade exclu de toute société – à commencer par celle des truands – et cependant conscient de l'horreur de ses propres crimes.

### L'évolution des profils psychologiques des personnages

Au cours de sa période américaine, Fritz Lang va explorer ces deux pôles du dérangement psychique en leur donnant une dimension réduite, et donc plus réaliste. D'un côté, la figure du surhomme mégalomane disparaît, au profit de celles des espions, des tueurs, des sadiques, qui perdurent; de l'autre, toutes les variétés de la souffrance psychologique sont représentées. Dès 1944, dans *Espions sur la Tamise* (*Ministry of Fear*, d'après le roman de Graham Greene), la paranoïa induite par l'imperceptible présence de la «cinquième colonne» sur le territoire britannique est redoublée par l'état mental plutôt chancelant du personnage principal qui, à sa sortie d'un établissement psychiatrique, se trouve immédiatement confronté aux agissements criminels des espions. En 1955, l'avant-dernier film hollywoodien de Fritz Lang renoue avec *M le Maudit*: *La Cinquième Victime*

(*While the City Sleeps*). Le film montre en effet la traque du « tueur au rouge à lèvres », lui aussi dominé par ses pulsions, ces dernières désormais lues par le truchement de la psychanalyse et du complexe d'Œdipe. La critique sociale et politique reste virulente, le film dénonçant le cynisme du monde de la presse et des médias. Entre ces deux films, Fritz Lang n'aura cessé de relier l'acte criminel au désarroi psychologique passager ou permanent de ces personnages principaux – les autres, nazis ou gangsters, tuent sans trop se poser de questions... Dans *Le Secret derrière la porte*, si le crime n'est pas perpétré, il reste pour ainsi dire « à portée de main » et Mark appartient sans conteste à cette série d'êtres pour lesquels tuer pourrait « être une solution ». Il rejoint à ce titre toute une série de personnages langiens parmi lesquels les deux personnages incarnés par Edward G. Robinson (assassin « rêvé » dans *La Femme au portrait* [1944], et bien réel dans *La Rue rouge* [1945]), le meurtrier involontaire de *The House by the River* (1950), la fausse meurtrière de *La Femme au gardénia* (*The Blue Gardenia*, 1953) et le subtil stratagème imaginé par Dana Andrews pour *L'Invraisemblable Vérité* (1956) – mais il est difficile dans ce dernier cas d'évoquer une quelconque « fragilité psychologique » du personnage. Ces diverses occurrences montrent bien l'intérêt du cinéaste pour les plongeurs d'individus ordinaires dans des situations extraordinaires. La personne humaine n'est corollairement jamais réduite au seul type de l'assassin. Hitchcock donnera

sa propre version de ce mythe cinématographique en proposant à son spectateur de s'identifier à un faux coupable. Fritz Lang sera moins systématique, mais pour autant tout aussi expert qu'Hitchcock (et Lubitsch) dans la « direction de spectateur », cet art si singulier de la mise en scène où celui qui regarde « travaille » davantage que le cinéaste – devant une porte chez Lubitsch, avec un policier qui a le vertige chez Hitchcock, en postulant la présence d'une absente (cf. *Laura*) chez Preminger. Bien des scènes dans l'œuvre de Fritz Lang relèvent d'une telle épiphanie : lorsque Joan Fontaine découvre l'identité de l'assassin dans *L'Invraisemblable Vérité*, ou quand nous nous trouvons nous-mêmes, spectateurs, à ce point du dénouement dans *La Cinquième Victime*, tout surpris de voir apparaître, par un simple effet de contrechamp, le tueur regardant un poste de télévision.

## STYLISTIQUE : RÉCIT ET FORMES

### Un art original de la narration

*Le Secret derrière la porte* présente le mystère de façon tout à fait originale, à vrai dire unique – à Hollywood comme ailleurs. Une telle impression ne relève pas de la subjectivité ou de l'appréciation esthétique. La torsion baroque des codes hollywoodiens n'affecte pas uniquement le récit. À la différence de *Boulevard du crépuscule* (Wilder, 1950) – l'histoire s'adressant à



Dana Andrews et John Drew Barrymore dans  
*La Cinquième Victime* de Fritz Lang, 1956.  
© Album/Akg-Images



Le mariage de Celia (Joan Bennett) et de Mark (Michael Redgrave).  
© 1996 TV Matters BV © La Rabbia

un spectateur qui *aura compris* qu'elle est racontée par un mort (ce qui subvertit en effet la narration, mais sans laisser trop de traces) –, le film de Fritz Lang est beaucoup plus indécis. Rythmé à la fois par le récit de Celia et par les brusques sautes d'humeur de son mari, le mystère s'épaissit plutôt qu'il ne s'éclaire, au fil d'une narration où ce qui est dit n'est pas nécessairement corrélé à ce qui est montré. Dans un film «à la première personne», l'instance narratrice pose un cadre factuel par ce que nous entendons et qui est très rapidement visualisé. Il existe une forme de régulation formelle entre le «dire» et le «montrer», entre le *telling* et le *showing* pour reprendre les termes anglais souvent employés en esthétique cinématographique (termes qui sont en définitive de tardives traductions de *diègesis* et *mimèsis* chez Platon et Aristote). C'est ce processus d'alternance qui est subverti par Fritz Lang. Celia ne raconte pas, en tout cas pas toujours. Souvent, elle évoque – superbement – ses états d'âme, ses désirs, la nature, les

arbres, les parfums, puis son mari mystérieux, qu'elle est précisément en train d'épouser – cette scène, au tout début du film, est la seule où le raccord se fait entre le dire et le montrer. Cette narration particulière fut ressentie comme étrange par les spectateurs de l'époque et le film ne rencontra pas le succès en 1948; elle restera singulière pendant plusieurs décennies. La beauté du texte confié à Celia peut être taxée d'inutile esthétisme, idée que renforce le travail du directeur de la photographie Stanley Cortez (l'autre «auteur» de *La Nuit du chasseur* [1955] de Charles Laughton) avec ses cadrages obliques, ses plans contrastés de corridors, de clés, de chambres, de portes... Le film intéresse aussi à cet égard car les spectateurs contemporains peuvent tout à fait reproduire les jugements de la tradition critique française, qu'ils soient négatifs pour un Luc Moullet (pourtant ardent défenseur de la période américaine) ou dithyrambiques chez un Jacques Lourcelles (qui fait survivre dans son *Dictionnaire* l'esprit du groupe Mac-Mahon).

### Un art magistral de la mise en scène

*Le Secret derrière la porte* résiste cependant à ses interprétations, si brillantes soient-elles. Le film permet à Fritz Lang de se livrer à une subtile méditation sur un art voisin du cinéma qu'il connaît bien, pour d'évidentes raisons familiales : l'architecture. Fils d'un architecte viennois, Fritz Lang a brièvement étudié la discipline avant de se consacrer à la peinture. L'extraordinaire travail de ses décorateurs à l'UFA (ne mentionnons que *Metropolis*) lui a permis de donner une forme à tous ses rêves. Si le travail hollywoodien de Fritz Lang s'éloignera de cette fastueuse conception de la mise en scène – appartenant de fait à un âge révolu –, son souci architectural restera vivace. Toujours très attentif à la construction des décors et à la mobilité de la caméra sur le plateau, Fritz Lang est un orfèvre de la mise en scène, un horloger de la précision. Rétif à l'improvisation, il pouvait déclarer à Jean-Luc Godard : « Quand j'arrive le matin au studio, je sais exactement ce que je vais faire. » Il s'affirme ainsi comme un « classique » face à un « moderne » : l'essentiel d'un film doit être *modélisé* et si, parfois, une réplique peut être modifiée afin qu'un acteur se sente plus à l'aise, rien n'échappe vraiment à la construction langienne de l'œuvre cinématographique. Auteur jusqu'au bout des ongles – y compris par le soin accordé au scénario –, Fritz Lang ne laisse rien au hasard, ce qui permet de prélever dans ses films des exemples typiques de l'art classique : l'ouverture de *Espions sur la Tamise* (1944) est remarquable à cet égard, des plans sur l'horloge indiquant l'heure de la libération pour le héros à ceux de la fête foraine, où les espions sont déjà parmi nous ; tout tient à de subtils recadrages, à un art consommé des raccords, à un soin infini accordé à un mouvement de grue lié à un volet pour nous faire sortir de la chambre d'hôpital, à un bruit de fanfare qui sera l'instrument du destin...

### Architecture et méandres des esprits

Un tel art de la construction est comme redoublé dans *Le Secret derrière la porte* : Mark Lamphere est un authentique architecte mais nous ne voyons que la partie la plus morbide, voire macabre, en rapport avec son travail, celle qui consiste à recréer (et collectionner) des chambres dans lesquelles un crime a été commis. Ce travail obsessionnel est encore plus singulier qu'on ne pourrait l'imaginer car Mark reconstitue les pièces avec leur mobilier original. Ce qui est alors donné à voir n'est pas à proprement parler l'activité d'un architecte mais plutôt celle d'un décorateur d'intérieur mâtiné d'antiquaire un peu étrange. Ici, Fritz Lang ne relie pas l'architecture et le cinéma de façon vague et métaphorique ; il pointe au contraire



Un long couloir, entre lumière et ombre : un parallèle à l'exploration intime de Celia (Joan Bennett) ?

© 1996 TV Matters BV © La Rabbia



Celia (Joan Bennett) dans le grand escalier du manoir des Lamphere.

© 1996 TV Matters BV © La Rabbia



L'art du surcadrage d'un décor extérieur au Mexique.

© 1996 TV Matters BV © La Rabbia



Mark (Michael Redgrave) sauve Celia (Joan Bennett) des flammes.  
© 1996 TV Matters BV © La Rabbia

ce que l'on pourrait appeler un *lieu commun*, ouvrant l'espace de la fiction criminelle à partir du décor. Et si, comme nous l'avons vu, Fritz Lang récuse le recours au meurtre (qui ne saurait être « une solution »), le moraliste sait aussi se montrer bien pessimiste sur la nature humaine. Le crime le fascine car, selon ses propres dires, « tout homme est un criminel en puissance ». Il ne faut pas avoir peur de chercher « l'enfant de Caïn » en chacun de nous, et Fritz Lang a lui-même traversé un épisode tragique, lors du suicide de sa première femme, un drame aux mobiles connus (infidélité de Fritz Lang et fragilité psychologique d'Elisabeth) et au mode opératoire trouble (suicide par balle avec l'arme du cinéaste). À l'exception de *La Femme au gardénia*, ce sont toujours les femmes qui sont assassinées dans l'œuvre langienne, telles qu'on les retrouve dans les chambres de Mark Lamphere. Dans *Le Secret derrière la porte*, Fritz Lang apporte de fait une contribution très personnelle au *female gothic* : non content d'en parcourir avec aisance les « figures imposées », il se livre à une réflexion sur le genre en isolant la seule chambre « intéressante » (la n°7), qui redouble elle-même celle de sa propre femme. Très fréquent chez Fritz Lang, ce travail sur le double – ici lié à l'architecture – apparaît comme un sûr indice de baroque :

les apparences, troubles et trompeuses, forment un voile qu'il importe de lever ; si elles dissimulent la vérité, elles indiquent aussi le plus sûr chemin pour y mener. Le travail proprement psychanalytique auquel Celia engage Mark représente un vrai risque : en associant la porte fermée à clé et la brassée de lilas, elle permet à son mari de retrouver la source de son traumatisme (la mère de Mark adorait les lilas et enfermait son fils pour aller danser) mais elle doit faire le pari du succès car la réactivation du trauma met sa vie en danger. Cet épisode n'est cependant que la « porte de sortie » proprement psychologique au problème de Mark, et le film apparaîtrait bien plat s'il s'en tenait à cette seule résolution. Mark doit également trouver en lui assez de ressources pour sauver sa femme des flammes. Et l'architecte ne peut espérer se retrouver qu'en acceptant la destruction de la demeure familiale et de ses propres créations malades. De fait, la fin du film ne correspond qu'en partie aux attentes d'un *happy ending* : le couple reformé est sain et sauf, il a certes mérité une seconde lune de miel, mais ce n'est que le début du chemin de la guérison pour Mark. Le pessimisme de Fritz Lang perce une nouvelle fois et il serait vain de croire à une forme d'absolution en fin de parcours.

## DE LA CULPABILITÉ

### Le film de procès: critique de l'institution judiciaire

Fritz Lang s'est distingué à plusieurs reprises par ses mises en scène de procès. La plus célèbre est assurément celle de *M le Maudit* (1931), où la comparution de Franz Becker n'a pas lieu devant un authentique tribunal mais face à un aréopage des bas-fonds: plus efficaces que la police, les truands sont parvenus à s'emparer de l'assassin d'enfants et ils se substituent désormais à l'institution judiciaire. La force de la séquence tient à sa dramaturgie sans faille mais aussi à son ambivalence morale: ce tribunal de la pègre est-il réellement moins légitime qu'un tribunal correctionnel? Les motivations des truands sont impures: le déploiement policier suscité par la présence de Becker gêne considérablement leurs activités criminelles. Mais la nature horrible des meurtres engendre au sein du «prétoire» des réactions qui ne dépareraient dans aucun tribunal «populaire». *M le Maudit*, première œuvre importante du cinéma parlant, place le spectateur dans un double réseau de contraintes, formel et moral, qui le pousse à dépasser les préjugés comme les conventions. Il en va de même pour *Furie* (1936). Le premier film hollywoodien de Fritz Lang renouvelle, voire invente, le film de procès en transformant la salle d'audience en espace mental: il ne s'agit plus de suivre le déroulé (souvent irrésistible) d'un procès mais de comprendre son avers, à savoir le lynchage. Et cette fois, ce n'est plus la pègre mais bien «la populace» (le scénario initial s'intitulait *Mob Rule*, à savoir «la loi de la populace») qui porte en elle la justice des hommes au détriment, plutôt qu'en lieu et place, de l'institution judiciaire. Mais Joe Wilson (interprété par Spencer Tracy), la victime survivante du lynchage, se fait passer pour mort et charge ses frères d'intenter un «vrai» procès à ses bourreaux identifiés sur un film. L'exécution des seize condamnés à mort est finalement évitée lorsque Joe, pressé par sa fiancée, intervient en ce sens en se rendant au tribunal.

Dans ces deux cas, la justice des hommes est mise à mal. Plutôt que de s'en tenir au schéma classique du destin accablant un faux coupable – en fuite ou condamné par erreur –, Fritz Lang critique le fonctionnement même de l'institution, parodiée dans *M le Maudit* ou subvertie dans le cas de *Furie*. Le cinéaste va cependant évoluer tout au long de sa carrière américaine: il abandonnera le symbolisme et le fantastique – nous avons ainsi échappé aux fantômes des condamnés à mort dans *Furie* –, et la question de la culpabilité interrogera bientôt plutôt



Peter Lorre, Gustaf Gründgens, Theo Lingens et autres dans *M le Maudit* de Fritz Lang, 1931.

© Horst von Harbou – Stiftung Deutsche Kinemathek/Akg-Images

l'individu que l'institution judiciaire. L'empreinte résolument psychologique, morale et métaphysique de ses œuvres ne signifie cependant pas l'abandon d'une certaine critique sociale; parfaitement «naturalisé» en la matière, Fritz Lang ne mettra plus en péril l'équilibre exigé par les producteurs et donnera une vision sombre de la réalité américaine en restant résolument dans les rets du genre criminel.

*Le Secret derrière la porte* semble faire à nouveau exception au sein de l'œuvre américaine, en matière de mise en scène. La lumière contrastée et les cadrages expressifs de Stanley Cortez, la musique très dramatique de Miklos Rozsa et l'étrangeté du discours de Celia apparaissent comme autant de facteurs «hybrides» qui semblent converger vers... un procès. Mais le traitement de celui-ci détonne d'autant plus dans la production américaine de l'époque – pourtant très ouverte aux prestiges de l'inconscient – qu'il est purement imaginaire: Mark comparait en rêve au tribunal de sa conscience. Cette «tempête sous un crâne» ne va pourtant pas dans le sens de l'aveu et de la fuite, comme chez Victor Hugo; cet autre grand procès langien, mis en scène de manière délibérément irréaliste, sorte de soliloque sur fond obscur, pourrait sembler surnuméraire. Il accrédirait presque l'idée que, dès qu'il a les coudées franches (le film est produit pour Universal par la firme Diana fondée par Fritz Lang, Joan Bennett, son mari Walter Wanger et le scénariste Dudley Nichols), Fritz Lang renoue avec ses racines «germaniques». L'insuccès du film, la disparition de la firme Diana et le retour à des formes



Mark (Michael Redgrave) lors de son procès rêvé.

© 1996 TV Matters BV © La Rabbia



Celia (Joan Bennett) sauvée par Mark (Michael Redgrave) devant les yeux de Miss Robey (Barbara O'Neil).

© 1996 TV Matters BV © La Rabbia

plus *démotiques* que *hiératiques* – pour reprendre l'opposition du chercheur français Jean-Loup Bourget – paraissent conduire à l'idée d'un retour à une forme classique, après un ultime errement transgressif. À notre sens, cette conclusion ressort d'une grave erreur d'interprétation. Fritz Lang a réellement besoin de *poser le problème* de la culpabilité devant ce tribunal réflexif d'une conscience, fût-elle malade, fût-ce en rêve. À mi-chemin entre le cas pathologique exemplifié par Franz Becker et de froids criminels dissimulateurs, Mark Lamphere apparaît comme un cas *borderline*, angoissé, à l'humeur changeante et susceptible de passer à l'acte, à la frontière de la névrose et de la psychose. Au cours de ce procès onirique, il apparaît tour à tour sous les traits du procureur et de l'accusé. Il s'accuse d'être responsable de la mort de sa première femme. Cette culpabilité ne repose pas sur des faits (ou sur leur présentation trompeuse, comme c'est le cas pour Maxime De Winter dans *Rebecca*), mais sur le sentiment plus diffus d'une incapacité à aimer. Si Miss Robey apparaît comme un décalque de Miss Denver dans le film d'Hitchcock (et l'incendie final parachève l'hommage), le personnage de la secrétaire faussement défigurée, moins important sur le plan dramatique que son modèle hitchcockien, offre en revanche une possibilité de rachat. Le sauvetage de Celia est à la fois une périπέtie remarquable sur le plan du récit et une réponse à la question posée dans le procès en rêve : l'enfant de Caïn peut aussi sauver une vie. Fritz Lang parvient ainsi à renouer le fil d'une histoire complexe où le théorique et le symbolique appellent des réponses concrètes. La sourde culpabilité de Mark s'efface peu

à peu par la cure – telle est la mission de Celia – mais seule l'action lui permet d'en saisir les ressorts. Le cinéma a évolué, il s'est intériorisé, non seulement par l'emploi du récit à la première personne ou la référence à la psychanalyse, mais par une exigence nouvelle. Le salut ne peut plus provenir de l'extérieur, comme le prouvaient encore *Les Espions* et *Les Trente-neuf Marches* (autre idée d'Hitchcock volée à Lang), quand une Bible placée dans la poche de veste arrêta opportunément la balle destinée au héros. Fils d'Adam ou enfant de Caïn, l'homme rongé par la culpabilité doit pouvoir retrouver la femme, tétanisée par la peur, qui erre dans un couloir. Ces images très fortes sont la traduction visuelle d'une histoire de double salut. En un transfert culturel fécond, Fritz Lang fait rimer ses audaces allemandes avec le cadre générique du *female gothic*. Au mitan de son œuvre hollywoodienne, il exploite un bref moment de plus grande liberté pour donner un véritable art poétique et poursuivre une réflexion lucide sur la nature humaine.

Voir l'analyse vidéo de la séquence :

« Le rêve de Mark : au tribunal de sa conscience ».

## BIBLIOGRAPHIE

## SUR FRITZ LANG

**Bogdanovich Peter**, trad. (américain) par Serge Grüneberg et Claire Blatchley, *Fritz Lang en Amérique*, Paris, Cahiers du cinéma, 1990.

**Bourget Jean-Loup**, *Fritz Lang, Ladykiller*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2009.

**Ciment Michel**, *Fritz Lang. Le meurtre et la loi*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes. Arts », 2003.

**Eisenschitz Bernard**, *Fritz Lang au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Albums », 2012.

**Eisner Lotte H.**, *Fritz Lang*, trad. (allemand) par Bernard Eisenschitz, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Contre-champs », 1988 (2<sup>e</sup> éd. Cahiers du cinéma, 2005).

**Lourcelles Jacques**, « Le Secret derrière la porte », *Dictionnaire du cinéma*, Tome III : Les Films, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 1338-1339.

**Marmin Michel**, *Lang*, Fontainebleau, Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 2004.

**Moulet Luc**, *Fritz Lang*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », 1962.

## SUR LES TRANSFERTS CULTURELS

**Bourget Jean-Loup**, *Hollywood, un rêve européen*, Malakoff, Armand Colin, 2006.

**Cerisuelo Marc** (dir.), *Vienne et Berlin à Hollywood. Nouvelles approches*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2006.

**Espagne Michel**, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, coll. « Perspectives germaniques », 1999.

## SUR LE FILM GOTHIQUE DE FEMME

**Bourget Jean-Loup**, *Rebecca*, Paris, Vendémiaire, coll. « Contrechamp », 2017.

**Cerisuelo Marc**, « Drôles de genres : la descendance cinématographiques d'Erwin Panofsky », *Archives de philosophie*, n° 81, 2018, p. 287-304.

**Chauvin Serge**, « Bluebeard's Castles: The Marital Cage in Hollywood "Female Gothic" Films », in Gilles Menegaldo (dir.), *Gothic N.E.W.S.*, vol. 2 : *Studies in Classic and Contemporary Gothic Cinema*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2011.

## THÉORIE DU CINÉMA (PÉRIODE 1940-1950)

**Cerisuelo Marc**, *Fondus enchaînés. Essais de poétique du cinéma*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012.

**Laffay Albert**, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson, 1964.



## Livret « Lycéens et apprentis au cinéma »

Chaque année, le film inscrit au baccalauréat rejoint le dispositif « Lycéens et apprentis au cinéma » et fait l'objet d'un livret pédagogique édité par le CNC et les éditions Capricci.

Le livret *Le Secret derrière la porte* de Fritz Lang rédigé par Amélie Dubois propose également une analyse du film et des pistes de travail dont l'enseignant pourra se saisir avec ses élèves.

Retrouvez le livret et ses compléments en ligne (vidéos et outils) sur [Transmettre le cinéma](#).

*transmettre*  
**LE CINÉMA**