

Les Contrebandiers de Moonfleet

Fritz Lang, États-Unis, 1955,
couleur, scope.



Sommaire

Générique	2
Résumé	2
Autour du film	3

Le point de vue d'Alain Bergala :

<i>Le Père, le Mal et l'Initiation</i>	4/10
Déroulant	11/14
Analyse d'une séquence	15/21
Une image-ricochet	22
Promenades pédagogiques	22/23
Glossaire et petite bibliographie	24

Ce Cahier de notes sur ... *Les Contrebandiers de Moonfleet*
a été réalisé par Alain Bergala.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Les Contrebandiers de Moonfleet

Fritz Lang.

États-Unis, 1955,

90 minutes, scope, couleur.

Titre original : Moonfleet. **Réalisation :** Fritz Lang.

Scénario : Jan Lustig et Margaret Fitts,

d'après *Moonfleet*, roman de John Meade Falkner

(éditions Phébus, 1989). **Image :** Robert Plank. **Procédé :**

CinémaScope, Eastmancolor. **Musique :** Miklos Rozsa.

Décor : Edwin B. Willis, R. Pefferle. **Montage :** Albert Akst.

Production : Metro-Goldwyn-Mayer Film Corporation.

Distribution : Ciné-Classic.

Interprètes : Stewart Granger (Jeremy Fox), Jon Whiteley

(John Mohune), George Sanders (Lord Ashwood),

Joan Greenwood (Lady Ashwood), Viveca Lindfors

(Mrs. Minton), Liliane Montevecchi (la danseuse gitane),

Sean McClory (Elvezir Block), Melville Cooper (Felix

Ratsey), Alan Napier (le pasteur Glennie), John Hoyt

(le juge Maskew), Donna Corcoran (Grace Maskew),

Jack Elam (Damer), Dan Seymour (Hill), Ian Wolfe

(Tewkesbury), Lester Matthew (Mgr Hennishaw),

Skelton Knaggs (Jacob), Richard Hale (Starkhill),

John Alderson (Greening), Ashley Cowan (Tonson), Frank

Ferguson (Cachen), Booth Colman (Capitaine Stanhope).

Le tournage a duré six semaines en septembre et octobre 1954. En 1960, Moonfleet a obtenu le prix de la Nouvelle critique française, accordé au meilleur film étranger.

Résumé

« Il allait rejoindre Jeremy Fox qu'il croyait être son ami. »

Une nuit de 1760 sur la côte anglaise du Dorset : le jeune John Mohune se rend à Moonfleet, dans l'ancien domaine des Mohune, pour y retrouver Jeremy Fox, un ami de sa mère. Celle-ci, en mourant, a décidé de lui confier le petit garçon. Malgré des débuts difficiles, car Fox, aventurier et séducteur, ne veut pas s'encombrer de sa présence, l'enfant s'obstine à rester à ses côtés et obtient gain de cause.

Tombé dans la crypte sous l'église, John trouve un médaillon de son cruel ancêtre Barberousse puis s'aperçoit que son ami n'est autre que le chef d'une redoutable bande de contrebandiers, dont la crypte est le repaire. Jeremy Fox est en affaires avec Lord et Lady Ashwood, des nobles versés dans la piraterie. Mais il va prendre la défense de l'enfant contre sa propre bande qui exige son sacrifice. Dans le médaillon, déception pour John, au lieu du trésor espéré, une feuille porte des versets religieux.

Une fois encore, Jeremy Fox s'apprête à se séparer du garçon et le fait embarquer de nuit, avec Mrs. Minton, sa maîtresse qu'il renvoie dans les îles. Mais la jeune femme a dénoncé son amant – espérant ainsi l'entraîner avec elle sur le « Bonaventure ». Les soldats, menés par Maskew, grand pourfendeur de contrebandiers, attaquent. Mrs. Minton et Maskew sont tués, Fox s'échappe avec John. Dans les versets de la Bible, il découvre l'énigme du trésor et, déguisé en soldat, entraîne l'enfant dans une citadelle pour récupérer le diamant de Barberousse au fond d'un puits, à la barbe des soldats.

Confiant, John s'endort, sachant que le trésor des Mohune les mettra à l'abri du besoin... Il ne se doute pas que son ami l'a abandonné et qu'il est parti, avec le diamant, dans le carrosse des Ashwood. Pris de regrets, Jeremy veut faire demi-tour. Mais Lord Ashwood l'attaque. Jeremy le tue. Blessé à mort, il revient réveiller John et l'envoie chez le pasteur de Moonfleet, avec le diamant. Sans rien laisser paraître de sa blessure mortelle, Jeremy s'éloigne en mer.

Plus tard, John ouvre grand le portail du domaine des Mohune, car il attend le retour de son ami. ■



Fritz Lang
BIFI/Coll.
Cinémathèque
française.

Autour du film

Un superbe film de studio
Un pur film d'auteur*

Lorsque Fritz Lang tourne *Moonfleet*, en 1954, il a soixante-quatre ans. Il vient d'achever *The Big Heat* (*Règlement de comptes*) et *Human Desire* (*Désirs humains*).

Le scénario est signé de Jan Lustig, ancien critique berlinois et scénariste-maison de la Metro-Goldwyn-Mayer. Margaret Fits, créditée également, a sans doute participé à un travail antérieur sur le scénario.

Le producteur John Houseman reconnaît que les droits du roman avaient été achetés pour un autre producteur, et qu'il s'agissait d'un scénario « orphelin » du studio, quand celui-ci fut confié au réalisateur, le « vieux mais toujours puissant Fritz Lang » qui avait été l'élément primordial du film.

Le film est parfaitement fidèle à l'esprit du roman, sans jamais en être une adaptation rigoureuse (cf. *Promenades pédagogiques*, page 23).

Le tournage dura quarante-cinq jours. Il semble que Lang ait eu quelques difficultés à diriger le petit Jon Whiteley qui n'avait que neuf ans au moment du tournage. « Stewart Granger ne connaissait pas son texte, déclare-t-il, et nous avions un acteur, un jeune garçon, qui faisait ce qu'il pouvait mais n'était pas assez bon. Le résultat a été que nous nous sommes

trouvés de plus en plus en retard sur le plan de travail ». Ce qui mit Fritz Lang de fort méchante humeur...

Le film a été entièrement tourné en studio, à Culver City, excepté la scène sur la grève où Maskew et Mrs. Minton sont tués.

Le petit village de Moonfleet, la lande qui l'entoure, la route où passe le carrosse des Ashwood et où Jeremy Fox sera mortellement blessé, sont construits en studio. L'escalier monumental utilisé dans *The Three Musketeers* de George Sydney, est réutilisé pour la forteresse de Hollisbrooke...

Si la MGM a semble-t-il eu l'intention d'accentuer au début le côté « de cape et d'épée » de ce film (le *storyboard* décrivait longuement la scène qui oppose Jeremy Fox armé de son épée à Elvezir Block, qui s'est emparé de la hallebarde), il semble que le scénario, au fur et à mesure des réécritures et sous la patte de Fritz Lang, est devenu de plus en plus troublant et dramatique.

« Selon une tradition bien établie à Hollywood, un film ne vaut que par son succès public critique. Il semble que *Moonfleet* n'ait pas obtenu les résultats des autres films de cape et d'épée [...]. La presse et les professionnels boudèrent le film.

De tous les films hollywoodiens de Fritz Lang, *Moonfleet* est l'un des plus beaux, une sublime confrontation entre les thèmes germaniques des premières œuvres de Lang et l'atmosphère des romans d'aventure anglo-saxons, entre la perfection plastique de la MGM et les obsessions du cinéaste ». **C.S.**

* Ces informations sont toutes extraites du très beau chapitre consacré à *Moonfleet* par Patrick Brion dans l'ouvrage *Fritz Lang, la mise en scène* (cf. *Bibliographie*, page 24).





Le Père, le Mal et l'Initiation

par Alain Bergala

Ce n'est évidemment pas un hasard si *Moonfleet* est l'un des films les plus revendiqués par une génération de cinéphiles, la mienne, comme étant à l'origine de leur attachement au cinéma. L'ombilic de leur ciné-passion. Pour un nombre impressionnant d'enfants des années cinquante, de Serge Daney à André Téchiné, c'est ce film, et pas un autre, qui leur a chevillé le cinéma au corps. Il fait partie de ces films dont Jean Louis Schefer a dit si justement qu'ils « ont regardé notre enfance » et dont nous avons l'intuition, plus que troublante, qu'ils savaient sur notre désir des choses que nous ne savions pas encore, mais dont nous avons l'intime conviction qu'elles nous importaient au plus haut point.

Pourquoi ce film-là ? Sans doute pour son sujet même : si le lien vital au cinéma a été si souvent le fait d'enfants qui avaient des démêlés avec la question de la paternité (pères morts, pères absents, pères faibles, pères défaillants), nul doute qu'ils n'aient trouvé dans *Moonfleet* un reflet vivant de la question qui les travaillait, une interrogation en acte sur « qu'est-ce qu'un père ? ». Sans doute aussi parce que ce film leur parlait, mieux que tout autre, de leur rapport au cinéma : un enfant, comme eux, voit des choses dont il sent bien qu'elles le concernent, qu'elles sont vitales pour lui, même s'il n'est pas encore tout à fait en mesure de les comprendre complètement, sinon par intuition, et qu'elles constituent la part d'énigme du monde des adultes dont il dépend.

C'est très précisément d'initiation que parle ce film aux enfants qui le regardent. Aujourd'hui, comme il y a trente ans. L'initiation, contrairement à ce qu'il y a toujours d'accompagnement et de préservation dans l'apprentissage pédagogique, c'est d'abord d'être confronté sans trop de ménagements au monde des adultes, et à tout ce qu'il peut y avoir de troublant et d'incompréhensible dans ce monde : le mal, en premier chef, la sexualité, la trahison, la violence, la mort, etc... John, petit orphelin, va être littéralement exposé à toutes ces choses dont on protège d'ordinaire les enfants sous prétexte qu'elles

ne les concernent pas encore. Comme le frère et la sœur de *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, comme le petit garçon inoubliable du très beau dernier film de Clint Eastwood : *Un monde parfait*. Ou encore le petit Edmund d'*Allemagne année zéro* de Rossellini. Comme par hasard il s'agit là des plus grands films sur l'enfance de l'histoire du cinéma, et qui tournent tous autour de figures inquiétantes de pères, réels ou adoptifs.

Grandir, pour tous ces enfants de cinéma, c'est faire l'expérience, un peu trop forte pour ne pas laisser de traces indélébiles, du mal. Edmund, lui, en mourra, tant il est vrai qu'il y a inévitablement du danger à une telle exposition dans ce qu'elle a de légèrement prématuré. Les autres en sortiront plus mûrs et plus forts, mieux armés sans doute pour leur vie future que des enfants plus protégés.



Le double point de vue

Le coup de génie de Fritz Lang dans *Moonfleet* est d'avoir construit son film entre deux points de vue radicalement autonomes : le point de vue de l'enfant, le point de vue d'un adulte. Il n'a pas eu une seconde la tentation (qui est souvent celle du film d'apprentissage, ou du film dit pour enfants) de réduire le monde des adultes à ce que pourrait en comprendre John. Ni la tentation inverse de produire de John une image d'enfant pour adulte.

Cette initiation s'inscrit scénographiquement dans ce film, de façon encore inégalée, par une double posture d'énonciation résolument tranchée. Elle passe pour le personnage de John par une posture du regard qui va revenir souvent : l'enfant voit, depuis un espace de réserve, une scène qui se déroule dans le monde des adultes, à laquelle il assiste sans participer, en retrait, mais qui pourtant concerne directement son destin le plus immédiat. La scène de réserve est séparée du monde des adultes par une rampe matérielle et protégée des regards et de la lumière. Je pense à la scène où John assiste à la danse de séduction de la gitane, à la scène de la crypte où il observe la reprise en main des contrebandiers par Fox, ou encore à celle où il assiste, incognito, à la revue d'inspection des soldats du Fort. Lorsque les enjeux concernent les relations de désirs, de



rapports de force, de violence, Lang les filme du point de vue du spectateur adulte, le seul qui soit à même d'en rendre compte sans édulcoration ni mièvrerie.

On aura compris que s'il est un film qui soit, sans le moindre compromis, à la fois un film pour enfants et un film pour adultes, c'est bien celui-là qui inscrit dans son filmage même les deux points de vue sans jamais les rabattre artificiellement l'un sur l'autre, ni les réduire à je ne sais quel point de vue intermédiaire de compromis.

Cette initiation de John Mohune passe, comme dans certaines sociétés à fonctionnement rituel, par un séjour souterrain et par un apprentissage des codes qui donneront accès à la lecture de certains messages cryptés. On retrouve là, sous la forme de rites de passage initiatiques, deux obsessions qui traversent toute l'œuvre de Fritz Lang. Le séjour souterrain, d'abord, où le héros langien doit passer, affronter les puissances du mal, l'obscurité, l'angoisse, le danger et la mort, pour pouvoir renaître à la vie. John, ici, doit séjourner à plusieurs reprises dans les entrailles de la terre (la crypte, le puits), au péril de sa vie, pour accéder à son devenir. Jeremy Fox va littéralement le faire renaître, comme son propre fils, de ce puits où il le plonge dans les ténèbres, à la recherche du fameux Y, tant il est vrai que cette renaissance doit passer aussi par l'ini-



tiation au déchiffrement des signes. Fox, sur la lande, dévoilant avec la plus grande facilité le code secret des numéros des versets, joue, à son corps défendant, un rôle de transmission où John est déjà son héritier, son initié privilégié.

Le scénario du passé

La fiction de *Moonfleet* s'origine, dès l'ouverture du film, dans le passé, dans une pré-fiction qui en est comme la scène primitive. Elle a évidemment partie liée avec l'inconscient et fait retour dans le film sous forme de rêves (le rêve de l'homme mordu par les chiens), d'écrits (lettre), de récits, de ruines, d'inscriptions et de traces. Cette pré-fiction mérite qu'on s'y arrête, elle a à voir avec une perte irrémédiable de l'objet d'amour, condensée dans une figure unique qui scelle l'un à





l'autre les deux destins de l'adulte et de l'enfant : celle de la mère de John, dont on sent bien qu'elle a été le grand amour de Jeremy Fox. Les ruines du manoir sont la trace actuelle manifeste de cette perte dont Jeremy Fox n'a jamais fait son deuil tandis que le projet de John est précisément de restaurer cette demeure. Pour Jeremy Fox, cette femme a visiblement été La Femme, socialement interdite, inaccessible, et il porte encore sur son corps les stigmates indélébiles de sa transgression amoureuse. Le retour de l'enfant lui permet de mesurer que cette perte, qu'il avait cru pouvoir compenser en papillonnant entre plusieurs femmes, est tout aussi irrémédiable pour lui que pour John.

Nul doute, après la scène libertine du baiser où une femme le reconnaît les yeux bandés rien qu'en l'embrassant, que Jeremy Fox ne soit devenu un Don Juan, un collectionneur de conquêtes après la disparition de la femme aimée.

Dans le présent du film, Jeremy Fox joue de son irrésistible pouvoir de séduction auprès de trois femmes : Lady Minton, sa maîtresse officielle sinon sa fiancée ; la danseuse gitane ; Lady Ashwood. Chacune incarne un objet partiel de son désir éparpillé depuis la disparition de L'Unique : l'attrance sexuelle (réciproque) pour la danseuse, l'altérité sociale radicale dans le cas de Lady Ashwood, dont la séduction fait partie du contrat pervers et tacite avec l'aristocratique Lord Ashwood, un certain désir de restauration et de réparation de la perte avec Lady Minton, la « fiancée » légitime . Cette dernière, qui lui voue visiblement un amour véritable, paiera de sa vie cette cassure irrémédiable dans le champ du désir de Jeremy Fox. Il a été son corrupteur, il est allé la séduire sur son île, il l'a enlevée à son milieu pour la ramener à Moonfleet et la mettre à la place intenable de La Disparue. C'est évidemment le retour du passé par

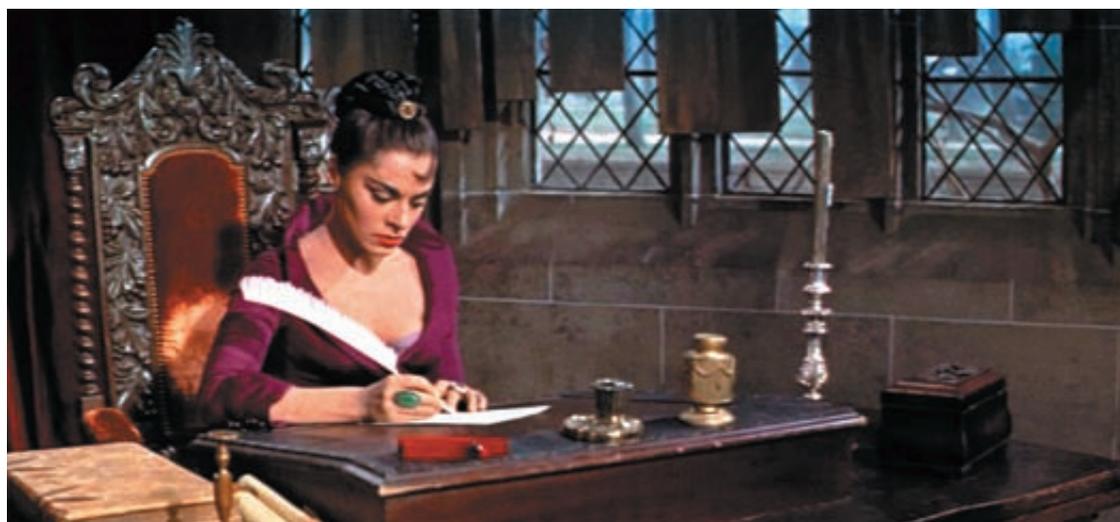
la figure de John Mohune qui lui révélera qu'il était en train de se tromper lui-même en voulant croire à une possible restauration de l'objet d'amour perdu. Il la renverra alors loyalement (quant à la vérité de ses sentiments) mais avec la plus grande cruauté (quant aux conséquences affectives pour elle) sur son île. Il entendra à peine la réponse terrible de la jeune femme corrompue et abandonnée (« Là-bas, je n'ai plus rien ») qui ne peut plus faire machine arrière et préférera la trahison à l'acceptation de cet abandon.

La question de la filiation

Dans le présent d'une telle fiction fondée sur le retour d'une figure du passé, l'inconscient, qui en est le véritable moteur, va travailler sous la forme de signes cryptés qui demanderont tous du temps pour devenir déchiffrables aux yeux mêmes des protagonistes. Il faudra une longue circulation du manuscrit du médaillon pour que les versets mal numérotés de la Bible livrent leur sens caché. Autant qu'il en fallait à la police pour décrypter les signes gravés sur la vitre dans *Le Testament du Docteur Mabuse*. Mais ce qui est à déchiffrer, en réalité, sous ces apparences romanesques, c'est l'indécidable même, c'est-à-dire la désignation de la Paternité dont on sait bien qu'elle ne peut être, dans tous les cas, qu'une question de croyance.

John est-il le fils de Jeremy ? Nul ne peut plus répondre à cette question depuis la mort de sa mère. Aussi l'enjeu du film n'a-t-il plus rien à voir avec la quête de cette vérité-là mais avec la seule qui importe : Jeremy deviendra-t-il le Père de John ? Tant il est vrai que dans ce film Fritz Lang reprend à son compte la formule : « Il n'est de père qu'adoptif », mais en l'inversant pour lui donner une forme plus moderne : « Il n'est de père qu'adopté ». Le cinéma contemporain a inscrit dans quelques beaux films cette adoption d'un père cinématographique par les ciné-fils orphelins (comme disait Daney) en mal de filiation élective : Godard et le Fritz Lang de *Mépris*, Wenders et le Nicholas Ray de *L'Ami américain* et de *Nick's Movie*.

Jeremy Fox va résister longtemps à entrer dans ce scénario de la filiation où c'est l'enfant qui exige de lui qu'il assume cette place du père. Sans doute devine-t-il confusément qu'en acceptant ce rôle du père, il accepte aussi d'incarner la Loi et d'en mourir. Au début du film, il se situe clairement hors la loi, dans un espace social (l'univers des contrebandiers) où il est contraint de faire régner par la force et l'intelligence la seule loi dont il s'autorise, la sienne. Son scénario conscient sera de refuser clairement et loyalement cette responsabilité paternelle (*Je ne veux pas de toi comme fils. Je ne veux pas de responsabilités. Ta mère a eu tort d'avoir eu confiance en moi.*) même si l'on





devine que l'obstination du petit John finira par être payante. La force de cette obstination, c'est de relever d'un acte de foi inébranlable : dès lors que sa mère l'a destiné à Jeremy Fox, rien (aucun comportement de celui-ci dans la réalité, aucune dénégation verbale) ne pourra le faire douter que cet homme finira par se conformer à cette désignation symbolique, et l'adopter. Il agira tout au long du film avec la foi du charbonnier, une fidélité de petit chiot qui a choisi son maître une fois pour toutes, et surtout quoi que l'autre fasse, sûr que la réciprocité des sentiments finira par triompher. John, malgré son jeune âge, entre dans la catégorie de ces beaux personnages langiens qui savent intuitivement qu'il ne faut jamais céder sur son propre désir. Fox – qui est le plus faible des deux du fait qu'il ne sait plus très bien où il en est de son propre désir depuis la dispa-

rition de la mère de John – finira par se rendre à cette vérité que le désir de l'homme (en l'occurrence le sien) est le désir de l'autre (celui de John à son égard, désigné par la femme commune à leurs deux vies), à savoir que le séduisant et léger hors-la-loi accepte d'incarner aux yeux du petit garçon le Père dont il a manqué jusque-là.

C'est une des plus belles trouvailles de ce scénario que, juste avant le revirement final, Fox, qui n'a cessé de refuser d'incarner la Loi, finisse, dans le Fort de Hollisbrooke, par se trouver forcé d'emprunter le costume et la fonction de Commandant et de passer les troupes en revue, incarnant malgré lui la loi la plus instituée, celle de l'Armée, sous le regard malicieux de John. Ce simulacre et ce déguisement sont déjà le signe de sa reddition. Le fils a eu symboliquement raison de ses résistances à devenir le Père, même s'il ne le sait pas encore. Le film peut se précipiter vers sa conclusion, et Jeremy Fox vers son inévitable et fatale rédemption. ■

Déroulant

1. Générique en surimpression sur des vagues qui se brisent sur une côte rocheuse. Un déroulant : « Il y a 200 ans la lande de Dorsetshire s'étendait, aride et sauvage jusqu'à la mer. Dans des grottes secrètes et des villages isolés des contrebandiers exerçaient leur dangereux métier. C'est ici qu'un soir d'octobre de l'an 1757, un jeune garçon vint à la recherche d'un homme qu'il croyait son ami. »

2. (1.54) John arrive de nuit, par la lande, à Moonfleet. Il s'arrête pour enlever un caillou de son soulier troué, sous le regard d'un ange de pierre au regard inquiétant. Une main décharnée surgit d'un muret. L'enfant s'évanouit.

3. (1.57) Il revient à lui entouré d'hommes aux mines patibulaires. Ils lisent la lettre par laquelle sa mère l'envoyait à Jeremy Fox : « Il sera ton ami en souvenir de moi. » Fox fait son entrée dans l'auberge avec une jeune femme à l'allure de gitane. Il punit du fouet un contrebandier qui a détourné à son profit une livraison de marchandise. Il se retire dans une autre pièce avec John.

4. (6. 24) Fox demande à John une preuve de son identité. John montre la chevalière de son aïeul, où est dessiné un Y. Fox, après avoir médité des Mohune, lui demande des nouvelles de sa mère après la ruine de sa famille. Après la mort de son père, dit John, elle a enseigné. Il s'endort.

5. (8.30) Fox rejoint la gitane. Un couteau se plante dans la porte. Il abat l'homme qui l'avait lancé – c'est celui qu'il avait fouetté – et sort avec la femme.

6. (9.23) Un cocher embarque John de force dans un carrosse. Arrivé dans la lande, John saute du carrosse et tombe au pied d'un pendu. Passe une jeune voisine, Grace, qui est la nièce du juge Maskew. Elle le reconduit devant le manoir en ruine des Mohune. Son oncle passe et fait la connaissance de John.

7. (12.33) John traverse le parc retourné à l'état sauvage, entend de la musique, s'approche d'une fenêtre et assiste à la danse de la gitane, qui cherche visiblement à séduire Fox. John essaie de forcer l'entrée. Fox lui explique qu'il n'a pas été enlevé mais que c'est lui-même qui a donné l'ordre qu'on l'envoie dans une école au nord du pays. John dit qu'il aimerait mieux rester. On lui demande de chanter. Il chante une chanson innocente. Il se révolte contre les allusions de Lord Ashwood qui renverse, à cause de lui, un verre sur son habit. Fox, agacé, envoie John au lit.

8. (14.05) Fox relit une lettre de la mère de John, Olivia, à seize ans, pendant que celui-ci fait un cauchemar. Fox le réveille. Il lui raconte son rêve, où une meute de chiens le poursuivait dans un pavillon d'été. Ce rêve provient d'un récit que lui a fait sa mère. Lady Minton, qui a tout entendu, dénude pour John l'épaule de Fox couverte de cicatrices.

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.

Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 12



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 18

9. (21.10) Lady Minton rejoint Fox et lui parle de leur retour des îles, où elle est née, pour cette demeure. Fox lui fait part de son intention de la renvoyer dans son île sur le « Bonaventure » qui part dans deux jours. La tempête ouvre la fenêtre de John.

10. (23.08) Le lendemain matin, John regarde les dégâts dans le parc. La jeune voisine, Grace, surgit et lui montre un passage secret, une brèche dans le mur. Ils découvrent ensemble le pavillon d'été. Elle lui raconte que le fantôme de Barberousse a enlevé un homme enterré dans le cimetière. Il lui fait part de son désir de restaurer la propriété avec le trésor de Barberousse, s'il parvient à le retrouver.

11. (25.30) À l'église, le pasteur fait un sermon contre la croyance impie des villageois dans le fantôme de Barberousse, ex-John Mohune. Il rappelle que celui-ci a trahi son nom et son honneur pour un diamant.

12. (27.50) Quand tout le monde est parti, John vient questionner le pasteur sur le fameux diamant introuvable. Le pasteur lui donne une lanterne pour repartir.

13. (29.10) John traverse le cimetière avec la lanterne. Sous la statue de l'ange, il dégringole dans un trou. Il atterrit dans une crypte où se trouve le cercueil de Barberousse. En essayant de l'atteindre, il tombe et entraîne le cercueil dans sa chute. Il prend un médaillon au squelette lorsqu'il entend parler et se cache. Il assiste à une réunion des contrebandiers qui parlent de se débarrasser de leur chef. Jeremy Fox fait son entrée et exige une explication. Il restaure son autorité de chef de bande et s'en va. Les contrebandiers quittent à leur tour le lieu en refermant la tombe avec une grosse dalle de pierre. John constate qu'il est enfermé et crie pour demander de l'aide.

14. (36.20) Réception mondaine chez les Ashwood. Au cours d'un jeu de société, une jeune femme, les yeux bandés, reconnaît Jeremy Fox rien qu'en l'embrassant. Lady Ashwood se retire avec Fox dans un salon où elle l'embrasse à son tour avant de lui parler.

15. (29.30) Une vieille femme qui traverse le cimetière est effrayée par les cris de John et vient réveiller Ratsey qui l'entend à son tour.

16. (40.35) Lady Ashwood conseille à Fox d'abandonner John pour s'associer à son mari. Celui-ci arrive à son tour et propose à Fox une association lucrative dans la piraterie. Un valet vient apporter à Fox un message de Ratsey lui annonçant où se trouve John. Fox prend congé précipitamment.

17. (42.54) Les contrebandiers parlent de se débarrasser de John en le noyant lorsque l'Armée fait irruption pour une perquisition. Ratsey empêche John de demander de l'aide en lui pointant un couteau dans le dos. Fox arrive et se moque des autorités qui s'en vont. Ratsey a ouvert le médaillon de Barberousse et en a extrait un manuscrit. Les contrebandiers réclament la peau de John qui en sait trop. Fox refuse et provoque le leader des contrebandiers.

18. (47.40) Le duel a lieu, plein de rebondissements. Fox en sort victorieux malgré que l'inégalité des armes soit en sa défaveur. John réussit *in extremis* à récupérer le manuscrit du médaillon : des versets de la Bible dont Ratsey affirme que la numérotation est erronée.

19. (50.23) Chez lui, Fox annonce à John qu'il l'envoie aux Colonies ce soir même et le renvoie dans sa chambre. Il annonce à Lady Minton qu'elle prendra le même bateau que John, le « Bonaventure ». La jeune femme retourne dans sa chambre et écrit une lettre de trahison où elle dénonce le rendez-vous des contrebandiers avec le « Bonaventure » le soir même sur la plage.

20. (51.56) La plage. Fox dit adieu à John. Des coups de feu éclatent. John saute de sa barque. Lady Minton annonce à Fox que c'est elle qui l'a dénoncé pour l'obliger à fuir avec elle sur le « Bonaventure ». Elle est tuée d'un coup de feu, ainsi que Maskew qui dirigeait l'embuscade. Fox réussit à s'échapper par une corniche sur la falaise, suivi par John. Une balle l'atteint à la main.

21. (55) John rejoint Fox en haut de la falaise, qui panse sa main blessée. Fox lui dit qu'il ne veut pas être responsable de lui et s'éloigne. John continue à le suivre et lui montre le manuscrit de Barberousse. Des soldats passent, sans doute à leur recherche. Fox déchiffre le manuscrit : le trésor est au fond d'un puits, dans un château fortifié voisin : Hollisbrooke.

22. (58.50) Ashwood arrive devant l'Auberge où est affiché un avis de recherche de Fox. Des soldats font la fête. On l'introduit dans une pièce où Fox l'attendait pour lui dire qu'il accepte la proposition de devenir son associé, qu'il attend une grosse somme d'argent, un héritage imprévu. Rendez-vous est pris pour le départ le lendemain soir, au tournant de l'anse.

23. (1.01.37) Dans la pièce enfumée et avinée, Fox fait signe à une servante d'entraîner le Commandant à l'étage. Elle y parvient. Fox monte à son tour.

24. (1.02.35) Fox, déguisé avec les habits du Commandant, sort de l'Auberge devant laquelle l'attend John. Il l'avertit qu'à partir de maintenant c'est chacun pour soi et qu'il le lâchera sans hésiter en cas de problème : « Si tu étais mon fils tu ne te fierais à personne. »

25. (1.03.23) Devant l'entrée du Fort de Hollisbrooke, Fox feint d'engager John comme porteur et pénètre dans l'enceinte. Un soldat en faction lui demande le mot de passe. Fox le prend de haut et lui passe un savon sur sa tenue négligée.

26. (1.05) Au bord du grand puits, John monte dans le tonneau. Fox le fait descendre. Le gardien du puits survient. Fox l'accuse de cacher de l'argent mal acquis dans le puits et lui dit que John est descendu vérifier son honnêteté. John découvre le fameux Y sur une brique. En se balançant, il finit par ôter la brique et trouve une bourse. Le gardien se montre de plus en plus soupçonneux et Fox doit l'assommer. Fox et John sortent précipitamment.

27. (1.09.22) Ils tombent sur les soldats de la Garde, alignés pour une inspection. Fox les passe en revue lorsque le carrosse du vrai Commandant fait son entrée. Ce dernier en sort en chemise et crie à l'usurpation. Jeremy Fox saute alors sur un cheval, s'échappe du Fort, mais il fait soudain demi-tour et revient récupérer John en l'enlevant au galop.



Séquence 19



Séquence 25



Séquence 26



Séquence 26



Séquence 26



Séquence 28



Séquence 29



Séquence 32



Séquence 33



Séquence 33



Séquence 33



Séquence 34

28. (1. 11) Dans une cabane, sur la lande, qui donne sur la plage, John se réveille et parle à Fox de leur proche départ en bateau. Fox lui demande de se rendormir. John parle de leur future richesse et s'endort. Fox lui laisse une lettre avant de l'abandonner : « Ta mère a eu tort d'avoir confiance en Jeremy Fox. »

29. (1. 14.05) Fox, dans la lande, attend le carrosse des Ashwood qui arrive au lieu du rendez-vous. Comme preuve de sa « bonne fortune », Fox leur montre le diamant. Ashwood lui annonce que sa mise à prix par les autorités a triplé.

30. (1. 16.30) Un barrage de contrôle arrête le carrosse. Lady Ashwood sauve la situation en embrassant son supposé « fiancé » et demande à son pseudo « père » d'accélérer les formalités.

31. (1. 17.52) Ashwood constate que la présence de John aurait tout compromis. Il évoque avec ressentiment l'incident du verre renversé le soir de l'arrivée de John à Moonfleet.

32. (1. 18.56) Fox donne soudain au cocher l'ordre de faire demi-tour. Devant la résistance d'Ashwood, il sort son pistolet. Le cocher lui saute dessus et Ashwood en profite pour lui donner un coup d'épée dans le dos. En tombant Fox se retourne et tire un coup de pistolet sur Ashwood qui est tué. Les chevaux s'emballent, le carrosse se renverse sur Lady Ashwood. Fox retourne en titubant vers la plage.

33. (1. 19.50) Dans la cabane, John dort toujours. Fox reprend la lettre, le réveille et lui dit que leur plan est modifié. John doit rester là jusqu'à l'aube, rejoindre Moonfleet et aller voir le pasteur avec son diamant. Fox lui dit qu'il a besoin de quelqu'un ici, jusqu'à son retour, qui aura lieu dès que possible. Ils se souhaitent bonne chance et Fox sort. John se lève pour lui faire un signe d'adieu, tandis que Jeremy s'éloigne en barque.

34. (1. 22) Épilogue. John, en compagnie du pasteur et de Grace, ouvre la grille du domaine des Mohune, pour le retour de Jeremy Fox, dont il est sûr.

A.B.

Analyse d'une séquence

L'initiation : le séjour souterrain comme rite de passage.
Séquence 13.

Cette séquence rejoint un archétype du conte populaire et du récit mythique : le séjour souterrain, dans un lieu clos et obscur, comme rite d'initiation. Le jeune garçon, s'il veut quitter l'enfance et accéder à un nouveau statut sur son chemin vers la maturité, doit passer par cette épreuve initiatique.

C'est aussi une des constantes les plus significatives du scénario langien : le héros, dans son parcours, doit effectuer un séjour souterrain, le sous-sol étant à la fois le lieu des puissances maléfiques, du danger, de la peur, de l'affrontement à la mort, voire de l'horreur (les lépreux du *Tigre du Bengale*), mais aussi le lieu du recueillement, de l'accès à la vérité de soi, de la révélation d'un savoir, d'une possible renaissance. Bref un lieu qui a à voir avec la rencontre de son propre inconscient. Dans toute l'œuvre de Fritz Lang, on retrouve cette coexistence de deux mondes parallèles : le monde de surface et le monde souterrain. Le scénario passe volontiers de l'un à l'autre, de la surface diurne des apparences à leur envers nocturne et caché.

Dans cette séquence, le souterrain est à la fois :

- *l'espace d'un rituel initiatique* où John doit affronter et surmonter un certain nombre d'épreuves : l'obscurité, une double chute, l'apparition du squelette, la menace que représente la présence



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

des contrebandiers, l'enfermement final.

- *un lieu de révélation* : la retrouvaille – sous la forme du tombeau de Barberousse et du médaillon – de ses propres origines ; la découverte que Jeremy Fox a partie liée avec les contrebandiers dont il est le chef.

Lors de ce séjour souterrain, John découvre l'explication d'un certain nombre de mystères (l'origine des bruits sous l'église, la présence des tonneaux, la



société des contrebandiers, le rôle de Jeremy Fox, etc.) mais s'ouvrent à lui de nouveaux mystères à éclaircir : que cache le médaillon ? Comment va-t-il se tirer de ce mauvais pas ? La séquence est une sorte de boîte gigogne où est enfermé le secret : le manuscrit dans le médaillon, le médaillon dans le cercueil, le cercueil dans la grotte. Chaque fois que John ouvre une de ces boîtes, il en découvre une autre, mais le secret ultime, contenu dans le médaillon, reste en réserve pour que la quête, qui structure le scénario du film, puisse être relancée.

John devra passer, à la fin du film, par un autre séjour souterrain, au fond du puits, où il renaîtra comme fils du père qu'il a adopté. Le lien scénarique concret entre ces deux descentes sous terre est le manuscrit caché dans le médaillon, découvert dans cette scène mais déchiffré bien plus tard, qui le conduira au fond du puits. Mais lors de la seconde descente, ce

n'est plus l'ange des ténèbres qui le projettera sous terre mais un père protecteur qui veillera sur lui, à la surface, et affrontera les dangers qui le menacent (le gardien du puits).

La cause et l'effet 1 : suspense et surprise

Souvent, dans cette scène, on voit l'ombre du personnage avant le personnage lui-même, on entend le son produit par tel objet (les tonneaux) ou tel personnage (les contrebandiers, Jeremy Fox) avant de les voir. Souvent, aussi, on découvre d'abord la surprise sur le visage de John avant de voir ce qu'il a vu et qui a causé cette surprise. Fritz Lang pratique volontiers cette inversion qui consiste à montrer l'effet avant la cause, la manifestation dérivée avant son origine.

Dans une séquence de ce type, où le héros est confronté à toute une série d'événements imprévus, le réalisateur peut construire son découpage sur la surprise du spectateur ou, au contraire, sur le suspense. Dans la surprise, le spectateur n'est pas préparé à ce qui va arriver et il est surpris par le surgissement de l'événement, en même temps que le personnage,

à égalité avec lui. Par exemple Fritz Lang aurait pu passer directement d'un plan de John, qui se croit seul dans la crypte, à un plan montrant l'intrusion des contrebandiers : on n'aurait vu qu'ensuite sa réaction de surprise et de peur. Le spectateur aurait sursauté sur son siège en voyant arriver par surprise les contrebandiers et la menace qu'ils représentent pour le héros. Fritz Lang fait presque toujours le choix inverse : il donne d'abord un indice (quelque chose est en train d'arriver !) mais fait attendre un bref moment au spectateur l'explication de la cause ou l'identification précise de cet indice.

Cette inversion – qui consiste à montrer l'effet avant la cause – crée de l'énigme, du suspense, de l'opacité : la tension est créée sous forme d'attente (qu'est-ce que c'est ? qu'est-ce qui se passe ?) mais le sens, l'explication ultime, l'identification certaine et définitive, restent suspendus un bref instant, jusqu'à la désignation directe et sans ambiguïté de la cause ou de l'origine : c'était l'ombre de John ; c'était le bruit des tonneaux qui s'entrechoquent ; c'étaient les éclats de voix des contrebandiers ; c'est Jeremy Fox qui vient d'arriver !

La partie pour le tout

De façon plus générale – mais cela relève du même choix stylistique fondamental – Fritz Lang choisit volontiers de montrer la partie pour le tout pour raconter un événement.

Par exemple la chute de John, lorsqu'il est juché sur le tonneau pour accéder au tombeau de son ancêtre, Barberousse, n'a pas été jouée réellement par l'acteur sur le plateau.



Fritz Lang préfère suggérer, par un découpage en trois plans partiels, cette chute. Il décompose au tournage et recompose au montage l'idée de chute plutôt que de filmer une chute réelle (voir les trois photogrammes ci-dessus) :

1. Les pieds vacillent sur le tonneau qui tangué.
2. Les mains perdent prise et le haut du cercueil bascule.
3. John est déjà au sol.

La cause et l'effet 2 : les liaisons magiques

John, qui est en train de traverser le cimetière, s'arrête et regarde la statue de l'ange. Dans un contrechamp sur la statue, on a l'impression qu'elle le regarde à son tour, de ses yeux blancs.

À ce moment précis, la terre s'ouvre sous les pieds de John et il tombe dans le boyau qui conduit à la crypte.

Un moment plus tard, John vient

d'arracher au squelette de Barberousse le fameux médaillon. Il le porte à son oreille et le secoue pour écouter s'il y a quelque chose dedans.

A cette seconde précise, on entend le brouhaha de ce qui va se révéler être l'arrivée des contrebandiers.

Dans les deux cas, la relation entre les deux événements (l'échange de regard avec l'ange et la chute ; l'écoute du médaillon et l'arrivée des contrebandiers) peut être considérée rationnellement comme le fait d'un pur hasard, d'une coïncidence objective. Pourtant le spectateur perçoit intuitivement qu'il y a malgré tout un lien de cause à effet entre les deux événements qui se succèdent si directement : c'est l'ange des ténèbres qui « précipite » John dans la crypte, c'est son geste d'écouter le médaillon qui « fait arriver » les contrebandiers.

En effet, comme dans les récits mythiques et les contes traditionnels, il

reste dans ce récit des traces de fonctionnement pré-logique magique. Dans la mentalité magique subsiste cette croyance dans un lien de causalité entre des événements qui devraient être perçus, rationnellement, comme indépendants et purement successifs : si l'on verse de l'eau sur le sol en prononçant telle formule magique, cela va provoquer la pluie ; si l'on plante une aiguille dans une poupée représentant tel ennemi, il va avoir mal à cet endroit-là.

Mais Fritz Lang, qui ne fait pas un film fantastique ou féerique, est très attentif à ce que ces liens un peu « magiques » entre les événements restent toujours rationnellement explicables par une pure coïncidence objective. Le lien de successivité peut être perçu comme un lien de causalité, mais le récit continue à fonctionner si le spectateur refuse cette couleur « magique » dans sa perception des événements racontés.



Scénographie

Dans la première partie de la scène, John, qui a été avalé par la crypte, est au centre de cette cavité qu'il explore à l'aide de sa lanterne, tel Pinocchio dans le ventre de la baleine. Il est véritablement le centre et le foyer de cet espace clos que nous découvrons grâce à ses déplacements et le parcours de son regard.

À l'arrivée des contrebandiers, il se hisse pour se cacher dans une sorte de niche, de mini-grotte creusée dans une paroi de la crypte. Cet espace de réserve, semblable à une loge de théâtre, lui permet de s'extraire de l'espace d'évolution et de se mettre hors de danger en devenant invisible.

La lanterne, qui lui permettait de voir, ne doit pas se retourner contre lui en le rendant visible : il ferme soigneusement le côté de la lanterne par où passe la lumière. Dans cette position de retrait,

John change donc de statut : d'acteur de la scène il devient spectateur d'un théâtre à l'italienne où vont évoluer les acteurs : les contrebandiers et Jeremy Fox. Cette scène a toutes les caractéristiques d'une scène de théâtre : la voûte, véritable rideau de théâtre encadrant le plateau, une ouverture au fond du décor pour les entrées et sorties de scène des acteurs. L'arrivée de Jeremy Fox est d'ailleurs doublement théâtrale. Scénariquement, c'est un véritable « coup de théâtre » au moment où les contrebandiers sont en train de fomenter une révolte contre lui. Visuellement, cette théâtralité est soulignée par le costume chatoyant de Jeremy Fox, véritable costume de scène qui contraste avec le décor primitif de cette grotte (on apprendra dans la séquence suivante qu'il a revêtu cette tenue d'apparat pour se rendre à une soirée mondaine chez les Ashwood).

Le point de vue sur cette scène de l'affrontement entre Jeremy Fox et les contrebandiers sera celui, bloqué, d'un spectateur de théâtre, condamné à voir la scène dans un seul axe, depuis un point de vue unique. Fritz Lang ne s'autorise aucun champ-contrechamp entre Fox et les contrebandiers, ce qui est pourtant la figure la plus codée et la plus commode pour filmer un affrontement. Il organise la scène – comme un metteur en scène de théâtre – pour qu'elle soit entièrement visible et intelligible d'un point de vue unique, frontal : celui de John. Il fait seulement varier la taille des plans : on passe parfois d'un plan d'ensemble de la scène à un plan plus rapproché, par exemple un plan taille de Jeremy Fox. Mais le spectateur n'a pas pour autant l'impression (qui serait gênante parce qu'invraisemblable) que John s'est physiquement rapproché de la scène : il perçoit la variation d'échelle de ces plans

– à cause de l'axe unique et des gros plans de John regardant – comme étant le fait d'une perception subjective par John de ce qui se passe, depuis son poste d'observation fixe. Le spectateur attribue ces recadrages à une attention accrue de John, comme si la surprise ou la curiosité le faisaient percevoir de plus près, avec plus d'intensité, tel ou tel fragment de la scène globale. Ce qui correspond à notre perception subjective d'un spectacle, même lorsque l'on est assigné à une place fixe : parfois on voit l'ensemble de la scène, parfois on focalise, sans pour autant se rapprocher physiquement de lui, sur tel ou tel détail.

Il y a une seule exception à cette règle de l'axe unique, c'est un plan filmé de biais, depuis la droite de la scène, lorsque le contrebandier qui essaie de susciter la révolte contre Jeremy Fox vient s'asseoir sur un tonneau. Cette exception (cet axe oblique) a une double détermination : rendre visible la chute fortuite du chapeau (voir plus loin le paragraphe « sous-scénario du chapeau ») ; occulter au regard du personnage qui parle, et à celui du spectateur, l'arrivée de Jeremy Fox (afin de transformer en suspense ce qui n'aurait été, filmé frontalement, qu'une surprise).

L'œil était dans la crypte

Cette scène théâtrale, filmée frontalement en plan large, dessine nettement (on le voit sur ce photogramme) un œil, avec sa paupière supérieure (la voûte) et sa pupille (le trou noir du tunnel par lequel on entre et on sort de cette crypte). Cette image de l'œil « géant » est une image récurrente dans l'œuvre de Fritz Lang.

Le plus souvent, c'est comme si le personnage était dans un espace tellement hétérogène par rapport à celui de la scène regardée qu'il se retrouve en quelque sorte « derrière le regard », derrière l'œil. Ce sera littéralement le cas dans *Le Tigre du Bengale* où l'étranger se retrouve derrière l'œil de la statue géante de la déesse pour observer la danse sacrée. À ce sujet Jacques Aumont a écrit, à propos d'un autre film de Fritz Lang, *Man Hunt (Chasse à l'homme)* où le héros, enfermé dans une grotte, voit son ennemi à travers l'œil géant que constitue le trou d'aération de la grotte : « Si l'on file la métaphore de l'œil, il devient alors clair que cette caverne où est enfermé le héros n'est rien d'autre

qu'une amplification de son cerveau. La caverne est un crâne : le lieu où ça pense, le lieu où ça se trame. » Ici aussi, tout ce qui advient dans cette crypte advient dans et pour la conscience de John. Cette scène initiatique est peut-être avant tout « mentale ».

À la différence notable que dans cette scène de *Moonfleet*, John n'est pas derrière mais devant l'œil géant qui constitue en quelque sorte la scène elle-même. On retrouvera, dans d'autres plans du film, cette image de l'œil géant, notamment dans la séquence du décryptage du manuscrit du médaillon (séquence 21), derrière le fourré, et dans celle de la descente au fond du puits.



La lumière

Cette scène – tournée entièrement en studio – se passe dans un lieu parfaitement obscur. La seule source de lumière possible est celle des lanternes de John ou des contrebandiers. Fritz Lang n'a aucun souci de vraisemblance par rapport à la lumière réelle que produirait une lanterne dans un tel lieu. Il reconstruit tout à fait arbitrairement, selon les différents moments de la scène, des lumières très différentes, dont la détermination est plus dramatique que réaliste.

Au début de la scène, lorsque John se déplace dans la crypte, des projecteurs s'allument et s'éteignent très artificiellement pour découvrir des pans d'espace autour de John, dans un traitement presque « cubiste » du décor de la grotte.

Ensuite, lorsque John essaie de voir, à distance, les parois plus lointaines de la crypte, il dirige sa lanterne dans leur direction et tout se passe comme si son regard était un rayon magique qui balayerait l'espace d'un faisceau de lumière parfaitement focalisé et délimité. Cet effet de « regard magique » est très peu vraisemblable en terme de lumière naturaliste – une lanterne ne produit pas cet effet de « poursuite » théâtrale – mais elle fonctionne parfaitement comme impression subjective.

Plus tard, lorsque John, dans sa « loge », a étouffé la lumière de sa lanterne, la scène est éclairée par les lanternes des contrebandiers. Comme dans un tableau peint par de La Tour, il y a un foyer de lumière au centre de l'espace représenté : quand un personnage vient à passer entre cette source de lumière et la caméra, il se

découpe en pure silhouette parfaitement noire.

Aujourd'hui – où tous les films sont obligés de tenir compte du passage à la télévision – aucun cinéaste ne pourrait se permettre une image avec un tel contraste et surtout avec de telles zones noires. Le chef-opérateur serait contraint de « déboucher » les zones trop sombres pour qu'elles n'apparaissent pas comme de purs à-plats de noir.

Le sous-scénario du chapeau

À la fin de cette séquence étrange et inquiétante, Fritz Lang détend brièvement l'atmosphère avec le gag du chapeau, juste avant que l'angoisse ne remonte et que John se retrouve enterré vivant dans la crypte. Le contrebandier revendicatif, qui vient de prendre la parole devant Jeremy Fox, croit remettre son chapeau pour sortir de la crypte, se trompe, met celui de John et s'étonne de ce que son chapeau ait rapetissé, ce qui provoque les moqueries de ses compagnons et leurs allusions à l'alcool qu'il vient d'ingurgiter.

À la première vision de la séquence, on comprend à ce moment-là seulement qu'il s'agit du chapeau de John mais il y a peu de chances que l'on se souvienne de tous les gestes qui ont rendu possible cette méprise. Ce n'est qu'à la deuxième ou à la troisième vision de la séquence que l'on peut observer précisément les étapes de ce « sous-scénario » du chapeau. Pourquoi ? Sans doute par souci de légèreté, d'élégance : si le gag était préparé de façon trop désignée, trop visible, il deviendrait très lourd et sa préparation (par des gros plans par exemple) risquerait de brouiller

l'enjeu principal de la scène. Au contraire, Fritz Lang n'isole pas les gestes qui constituent ce « scénario du chapeau », ne les désigne jamais par un gros plan ou une coupe. Les signes de ce sous-scénario sont tous en place, très précis, parfaitement gérés, mais Fritz Lang nous les livre, sans les souligner, au milieu d'un ensemble d'informations simultanées où ils deviennent quasiment invisibles. Ce sont des gestes que les personnages accomplissent de façon mécanique, en parlant, ou préoccupés par tout autre chose. Ils deviendront repérables seulement à la deuxième ou à la troisième vision du film, ce qui n'empêche pas le spectateur qui voit le film pour la première fois de les enregistrer globalement, même s'il est dans l'incapacité de les décomposer, comme le fait la mise en scène invisible de Lang, en quatre moments :

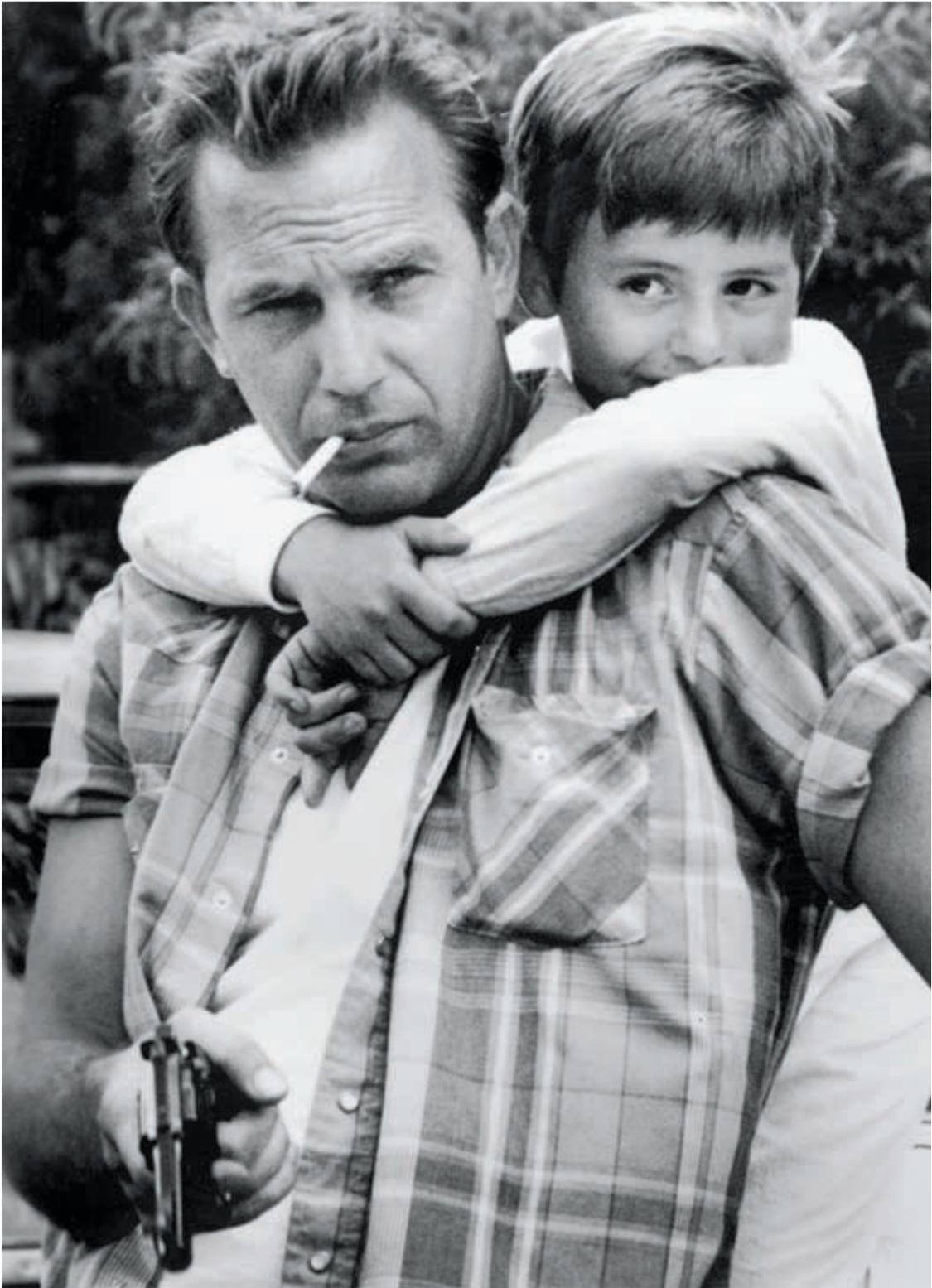
- 1.** John pose son chapeau sur un petit tonneau.
- 2.** Le contrebandier pose à son tour le sien sur un tonneau plus gros, à côté de celui de John.
- 3.** En venant s'asseoir, à reculons, sur le grand tonneau, le contrebandier fait tomber son propre chapeau sans s'en apercevoir.
- 4.** Au moment de sortir, le contrebandier prend le seul chapeau qui reste visible, celui de John.

A.B.

UNE IMAGE-RICOCHET

Un monde parfait
(A Perfect World,
Clint Eastwood, 1993).

© Warner Bros



Promenades pédagogiques

L'adaptation : loin du roman

« Le film est une adaptation assez libre [...] du beau roman écrit en 1891 par l'Anglais, John Meade Falkner, gentilhomme nonchalant qui composa trois ou quatre livres uniquement pour son plaisir personnel¹. »

Le roman diffère très profondément du film et les aventures du petit John Tranchard (et non John Mohune) vont le mener jusqu'en Hollande. Jusqu'au nom des héros qui change ou qui est attribué à d'autres personnages : Jeremy Fox n'existe pas mais c'est un géant, Elvezir Block, qui sauvera l'enfant John Tranchard. Pourtant le film ne s'éloigne jamais de la « musique de ce roman et de ses clairs-obscur », du livre où le récit pour son essentiel, se déroule dans un monde souterrain : la crypte sous l'église, le souterrain où l'enfant se fait enfermer, le bagne où il croupira dix ans, le diamant au fond du puits...

On peut donc parler de ce qu'est une adaptation : comment elle peut emprunter à une histoire sa trame exacte, et en être très loin, comment elle peut n'emprunter qu'un titre, un lieu, quelques noms, et transcrire exactement la musique d'une œuvre.

Le décor : un univers effrayant

Le décor d'un film comme celui d'un roman, peut être le moyen de faire surgir l'angoisse, mais aussi de refléter le monde mental des personnages, souvent difficile à cerner : dans *Moonfleet* tout se ligue pour créer une atmosphère inquiétante – pour John – donc pour nous : pendu sur la route dans la nuit (la jeune Grace en est beaucoup moins ébranlée), bruits inquiétants dans l'église, cris sinistres dans le cimetière, l'ange, statue terrifiante...

« Même les couleurs les plus chaleureuses du Dorset, les splendides tonalités des landes désertes inquiètent par leur densité. D'autant que la Mer, avec ses vagues, donne une image concrète de l'immarcescibilité du Destin. Mais cet univers

effrayant n'est pas exempt du charme naturel que révèle le roman, comme tous les romans d'aventure². »

Ni brigand, ni gangster, le contrebandier

Qu'est-ce qu'un contrebandier : quelqu'un qui passe les frontières, illicitement. Ce personnage-clef de nombreux films d'aventure a inspiré bien des cinéastes. La plupart du temps la contrebande concerne l'alcool, le tabac, les tissus, les armes, parfois les devises. Aux sources de la tradition anglo-saxonne on trouve les deux personnages de *L'Île au trésor* de Robert Stevenson (1883) : le jeune narrateur Jim Hawkins et l'affreux Long John Silver. *L'Île au trésor* a été adapté au cinéma par Maurice Tourneur (1929), Victor Fleming (1934), Byron Haskin (1951) et John Hough (1972).

« L'écho de ces personnages résonne encore dans *La Taverne de la Jamaïque* (Alfred Hitchcock, 1939) où les contrebandiers dirigés par le diabolique Sir Humphrey Pengallan (Charles Laughton) sont des naufrageurs et des pilliers d'épaves comme King Kutler dans le film de Cecil B. DeMille *le Naufrageur des mers du Sud* (1942). Le chef-d'œuvre du genre est sans conteste *Moonfleet*³. »

À partir du personnage du contrebandier, de celui qui passe les frontières, on peut explorer peu à peu les frontières que Fritz Lang nous fait passer dans son film : celle du rivage, impalpable (c'est celle de la contrebande), celle de la croûte terrestre (les allers-retours du petit John entre souterrain, puits et monde extérieur), celle de la loi et des méchants (l'autorité contre les contrebandiers). Puis celle, plus forte, du bien et du mal, et encore celle, plus fragile, de l'amour : un photogramme (page 10) montre Jeremy Fox prenant le menton de l'enfant, passant enfin ainsi, physiquement, la frontière de sa propre résistance à la tendresse.

On peut aller explorer encore d'autres frontières dans le film, et se heurter enfin à celle du cadre.

1. Fritz Lang, Luc Moullet, coll. *Cinéma d'aujourd'hui*, n°9, Seghers, 1963.

2. Luc Moullet, *op. cit.*

3. D'après Michel Marie, in *Dictionnaire des personnages de cinéma*, Bordas, 1988.

Quelque chose peut arriver

Le romancier Stevenson nous livre cette phrase qui peut faire réfléchir à la manière dont une mise en scène, un décor, des éléments de son, de couleurs, peuvent créer l'atmosphère :

« Quelque chose, à notre sentiment, devrait arriver, nous ne savons pas quoi et pourtant nous partons déjà à sa recherche : certains lieux parlent distinctement. Certains jardins humides appellent à grands cris un meurtre, certaines vieilles maisons demandent à être hantées, certaines côtes ne se dressent que pour des naufrages⁴. »

Les cercles du film

Fritz Lang filme Jeremy Fox encadré par l'arcade de la voûte dans la crypte où John l'observe, du haut de sa cachette (cf. *Analyse de séquence*). Mais tout au long du film s'inscrivent d'autres cercles : celui de la brèche existant entre les deux domaines que Grace montre au petit John, celui des broussailles qui encadrent John et Jeremy Fox déchiffrant les versets de la Bible, celui de l'arcade du Fort, quand Jeremy emmène John à la recherche du diamant, celui de la roue où l'âne marche indéfiniment près du puits, celui de la fenêtre dans lequel s'inscrit John, face à l'immensité de la mer où s'enfonce Jeremy Fox...

Sous-titrer : un métier difficile

Le sous-titrage n'est pas toujours la traduction intégrale du dialogue : seuls un certain nombre de mots peuvent s'inscrire sur l'écran. Le sous-titre doit donc obéir à deux soucis : transcrire exactement ce qu'énoncent les acteurs, et tenir dans un certain nombre de lettres.

Souvent donc, il y a des raccourcis, des morceaux de dialogue non transcrits ou encore des bruits de fond (exclamations,

chansons...) annulés... Quelques mots peuvent être omis. En compensation, nous avons le timbre de voix des acteurs non doublés qui nous en apprend long sur le film. Un bon sous-titre est un véritable exercice de style.

John a rejoint Jeremy après la bataille sur le rivage⁵.
Il veut l'aider à panser sa main blessée.

Texte original

John. *Let me do it, Sir. I'm quite good at that.*

Jeremy. *No ! And stop looking at me with those spaniel eyes! From the moment you appeared... you've brought me nothing but trouble, and... ill luck !*

John. *You saved my life, Sir.*

Jeremy. *Well, that doesn't give you the right to follow me around like a lost dog ! Will nothing teach you once and for all that I will not be bound by responsibilities and debts and ties and obligations ? I wish to heaven your mother had never sent you to me !*

Traduction (101 mots)

John. *Laissez-moi vous aider, Monsieur. Je sais très bien faire.*

Jeremy. *Non ! Et cesse de me contempler avec ces yeux d'épagneul ! Depuis le moment où tu es apparu, tu ne m'as apporté que des ennuis... et de la malchance !*

John. *Vous m'avez sauvé la vie, Monsieur.*

Jeremy. *Bon. Cela ne te donne pas le droit de me suivre partout comme un chien perdu ! Rien ne t'apprendra donc une fois pour toutes que je ne me ferai pas lier par des responsabilités, des dettes, des liens ou des obligations ? Bon Dieu, j'aurais voulu que ta mère ne t'envoie jamais à moi !*

Sous-titres (51 mots)

John. *Laissez-moi vous aider.*

Jeremy. *Cesse de me contempler avec ces yeux d'épagneul ! Tu ne m'apportes que des ennuis.*

John. *Vous m'avez sauvé la vie.*

Jeremy. *Ça ne te donne pas le droit de me suivre partout. Je refuse d'être lié par des responsabilités. Ta mère n'aurait jamais dû t'envoyer !*

■ C.S.

4. Robert-Louis Stevenson *A Gossip on romance* (À bâtons rompus sur le roman) in *Essais sur l'art et la fiction*, La Table ronde, 1988.

5. D'après le découpage original et la liste des sous-titres.

Glossaire

Plan : deux définitions possibles, selon le point de vue adopté. 1) *Point de vue du tournage*. Le plan correspond au métrage de pellicule enregistré entre le moment où l'on met le moteur de la caméra en marche et celui où on l'éteint. C'est donc d'abord une unité indivisée, sans coupe. 2) *Point de vue du montage* (du film terminé : l'usage du terme est donc plus fréquent qu'en 1) : le plan décrit en 1 est fréquemment divisé en plusieurs unités, également nommées « plans », exemplairement dans le **champ-contrechamp** (voir ce terme). Le terme désigne alors la longueur de pellicule comprise entre deux collures. Sauf en cas de montage extrêmement rapide, le passage d'un plan à un autre est en général très sensible. Ce passage s'appelle un **raccord**.

N.B. Dans un tout autre sens, le mot plan est aussi utilisé pour désigner la taille de ce qui est visible à l'écran (**gros plan**, **plan d'ensemble**, etc.), ou encore pour désigner diverses profondeurs dans l'espace (**premier plan/arrière-plan** par exemple).

Raccord dans le mouvement : désigne un raccord où un mouvement est amorcé dans un plan, et poursuivi dans le plan suivant. Classiquement, ce raccord implique une nette différence de taille et/ou d'axe entre les deux plans, mais est réalisé de façon à ce qu'on sente une continuité entre ces deux mêmes plans.

Champ : désigne le fragment d'espace donné à voir, délimité par les quatre côtés du cadre.

Contrechamp : désigne le fragment d'espace opposé (à 180°) au champ.

Champ-contrechamp : figure combinant alternativement les deux figures précédentes.

Hors-champ : désigne tout l'espace non montré par le champ, mais dont l'existence est suggérée par celui-ci.

Off : se dit d'un son (voix, bruit, musique, etc.) dont l'origine ne se situe pas dans le champ. (Contraire : **in**).

Mouvements de caméra : les deux mouvements de base sont le **travelling** et le **panoramique**. Ces deux mouvements ne s'excluent pas forcément : ils peuvent être combinés l'un à l'autre.

Dans le cas du **panoramique**, la caméra, fixée sur un pied fixe (ou une épaule, dans le cas d'un tournage à la main) effectue une rotation horizontale de gauche à droite (panoramique gauche-droite) ou de droite à gauche (panoramique droite-gauche), ou un mouvement vertical de bas en haut ou de haut en bas. Un panoramique peut également balayer l'espace en diagonale.

Dans le cas du **travelling**, la caméra est fixée sur un objet en mouvement (chariot sur rails, voiture, etc.). Elle peut se déplacer latéralement (travelling latéral gauche-droite ou droite-gauche), en avançant (travelling avant) ou en reculant (travelling arrière).

Alain Philippon

Petite bibliographie

- Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, 1984. *Le grand classique des livres sur Fritz Lang, écrit avec sa collaboration. Biographie du cinéaste avec résumé détaillé des films.*
- Peter Bogdanovitch, *Fritz Lang en Amérique*, Cahiers du cinéma, 1990. *Grand entretien avec Fritz Lang réalisé en 1967. Peu de déclarations sur Moonfleet.*
- Alfred Eibel, *Fritz Lang, Trois lumières*, Flammarion, 1988. *Livre de montage de déclarations, entretiens, textes de Fritz Lang et de documents et témoignages directs. Très riche.*
- Luc Moulet, *Fritz Lang*, coll. *Cinéma d'aujourd'hui*, n°9, Seghers, 1963. *Premier livre écrit sur Fritz Lang, par un jeune critique des Cahiers du cinéma de l'époque. Simple et juste.*
- *Fritz Lang, la mise en scène*, ouvrage collectif, Cinémathèque française, Museo nazionale del cinema, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993. *Très bel ouvrage-somme, richement illustré et documenté, sur toute l'œuvre de Fritz Lang. Le texte sur Moonfleet, rédigé par Patrick Brion, est remarquable de précision dans les informations sur la production et le tournage.*
- Serge Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L., 1993. *Livre posthume de Serge Daney correspondant à son journal de cinéma de 1988 à 1991. De nombreux textes parlent admirablement du rapport de la cinéphilie à l'enfance. Le titre est une référence directe à une phrase de Moonfleet, très présente dans ces pages.*
- John Meade Falkner, *Moonfleet*, Éditions Phœbus, 1989. *Le très beau roman qui est à l'origine du scénario du film. Une préface intéressante du romancier Michel Le Bris (qui vient par ailleurs de publier la biographie d'un autre auteur de romans d'aventure : R.-L. Stevenson).*

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Les Contrebandiers de Moonfleet*, de Fritz Lang, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Cinéclassic, Jean Henoschberg, Alexandra Henoschberg, la BIFI département images, Warner Bros, Carole Chaumand, Titrafilm.

© *Les enfants de cinéma*.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.