



**Furie** de *Fritz Lang*

LYCÉENS AU CINÉMA

## SOMMAIRE

SYNOPSIS, FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE	3
Mode d'emploi	3
LE RÉALISATEUR - Fritz Lang, entre l'Allemagne et les États-Unis	4
LANG EN BREF	4
GENÈSE - Fait divers à Hollywood	5
Documents	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	6
Guide	7
ANALYSE DU RÉCIT - Double voie dramatique	7
TRAITEMENT ET SIGNIFICATION	
Mouvements dialectiques	8
Piste pédagogique 1	9
ACTEUR/PERSONNAGE - Spencer Tracy, à travers les registres	10
Piste pédagogique 2	11
MISE EN SCÈNE - Intensifier le temps	12
Définition(s)	12
Piste pédagogique 3	13
ANALYSE DE SÉQUENCE - À l'épreuve de l'image	14
Atelier 1	15
ANALYSE DE PLANS - Montrer le bruit qui court	16
Atelier 2	16
POINT TECHNIQUE - La surimpression	17
Atelier 3	17
FILMER... Le procès	18
ÉTAT DES LIEUX - Le procès et ses arcanes	19
L'AFFICHE	20
Ouvertures pédagogiques	20
CRITIQUE - Plus que Lang, Hollywood...	21
REPÈRES - La loi du lynch	22
Atelier 4	22
FILMOGRAPHIE COMPLÈTE	23
RÉFÉRENCES	23



## LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : Guy Astic, enseignant de lettres et de cinéma à l'université d'Aix-en-Provence et dans le secondaire, est co-rédacteur en chef de la revue *Simulacres* et co-dirige les éditions Rouge Profond.

Rédacteurs du dossier : Jean Douchet, critique, historien et enseignant du cinéma, cinéaste également, collabore depuis longtemps aux *Cahiers du cinéma*. Il a rédigé de nombreux documents pédagogiques pour l'opération *Lycéens au cinéma*.

Antoine Thirion est critique aux *Cahiers du cinéma*, *L'Œil*, *Trouble*, et participe à des ouvrages collectifs et à des éditions DVD.

Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger, professeur agrégé de Lettres modernes, rédacteur aux *Cahiers du cinéma*, est formateur dans le cadre de *Lycéens au cinéma en région Centre*, et responsable d'une option Cinéma et Audiovisuel et d'un atelier artistique.

Directeur de publication : Catherine Colonna - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél. 01 44 34 36 95, [www.cnc.fr](http://www.cnc.fr)) -  
Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Guy Astic - Auteurs du dossier : Jean Douchet, Antoine Thirion - Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : [www.apcvl.com](http://www.apcvl.com)).



APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Documentaliste : Marie Perrin - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2004 - Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : [www.lyceensaucinema.org](http://www.lyceensaucinema.org)  
L'APCVL remercie Carlotta Films, Positif, Action Théâtre du Temple, Connaissance du cinéma, Columbia, Les Films du Losange, la Bibliothèque du Film (BIFI), Arnaud Boura.

# Mode d'emploi

Ce livret s'articule en deux volets. Le premier concerne le texte principal, rédigé par un universitaire ou un critique de cinéma. Constitué de parties informatives, analytiques et techniques, il se développe suivant des rubriques variées, conçues comme des repères précis, voués à faire le point, entre autres, sur la genèse du film, le récit, l'acteur/personnage, des archétypes de mise en scène, tout en proposant des approches plus formelles telles que l'analyse de séquence et de plans. L'objectif n'est pas d'offrir une lecture exhaustive, mais une approche cohérente et ouvrante à l'attention de l'enseignant qui pourra en faire un usage immédiat ou l'adapter à des orientations qui lui sont plus personnelles.

Le second volet, signalé par les zones grisées et rédigé par un professeur, relève plus des situations d'enseignement. Suivant deux directions : des "Pistes pédagogiques" sont déduites du texte central et le complètent ; des "Ateliers" proposent des exercices impliquant la participation des élèves. Renvoyant de l'un vers l'autre, un pictogramme ➡ achève de renforcer le lien entre le livret et la Fiche Élève, toujours dans un souci d'efficacité et de lisibilité.

Les sites ressources pour l'approche du film et son réalisateur, pour l'éducation à l'image ainsi que pour des bases de données sur le cinéma, sont accessibles sur [www.lyceensaucinema.org](http://www.lyceensaucinema.org). Le site propose aussi le dossier maître et la fiche élève au format pdf.

Les références des films évoqués dans ce dossier, disponibles en vidéo ou DVD, sont précisées page 23.

À la date où nous imprimons, la copie vidéo de *Furie* n'est pas disponible.

## SYNOPSIS

# Furie

Joe Wilson et Kate Grant, sa fiancée, se séparent. Les conditions économiques de 1935 les obligent à travailler à une centaine de kilomètres de distance. Un an plus tard, la situation financière de Joe s'est améliorée. Il songe au mariage et part rejoindre Kate. En cours de route, il est arrêté pour le kidnapping d'une fillette. Remontée, la population assaille la prison et veut le lyncher. Repoussée par le shérif, elle met le feu à la prison. Joe en réchappe. Il se dissimule et veut se venger. Mort aux yeux de tous, il orchestre le procès légal de ses vingt-deux bourreaux qui risquent la peine de mort.



## FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

*Furie / Fury*

États-Unis, 1936

**Réalisation** : Fritz Lang - **Scénario** : Bartlett Cormack et Fritz Lang d'après *Mob Rule*, sujet de Norman Krasna - **Image** : Joseph Ruttenberg - **Son** : Douglas Shearer - **Montage** : Frank Sullivan - **Chef décorateur** : Cedric Gibbons - **Assistants décorateurs** : William A. Horning et Edwin B. Willis - **Musique** : Franz Waxman - **Costumes** : Dolly Tree - **Assistant réalisateur** : Horace Hough - **Interprétation** : Spencer Tracy (Joseph Wilson), Sylvia Sydney (Katherine Grant), Walter Abel (district attorney Adams), Bruce Cabot (Kirbie Dawson), Edward Ellis (shérif Taddeus Hummel), Walter Brennan (Bugs Meyers), Frank Albertson (Charlie Wilson), George Walcott (Tom Wilson), Arthur Stone (Richard Durkin), Morgan Wallace (Frederick Garrett), George Chandler (Milton Jackson), Roger Gray (l'étranger), Edwin Maxwell (sénateur Will Vickery), Howard Hickman (gouverneur), Leila Bennett (Edna Hooper), Esther Dale (Mrs Whipple), Helen Flint (Franchette), Jonathan Hale (avocat de la défense), Frank Sully (l'homme à la dynamite) - **Production** : Joseph L. Mankiewicz pour la Metro-Goldwyn-Mayer - **Durée** : 94 minutes - noir & blanc - **Format** : 35mm, 1,33 - **Sortie américaine** : 5 juin 1936 - **Visa** : n° 3672 - **Sortie française** : octobre 1936 - **Distribution 2004** : Carlotta Films.

# Fritz Lang, entre l'Allemagne et les États-Unis

## LANG EN BREF

Nait à Vienne le 5 décembre 1890.

A participé à l'élaboration du *Cabinet du Docteur Caligari* (1919), dont la réalisation lui échappe au profit de Robert Wiene.

Sa première femme se suicide après avoir découvert sa liaison avec Thea von Harbou. Accusé de meurtre, Lotte Eisner rapporte qu'il a découvert ainsi « à quel point les circonstances et motifs de suspicion peuvent être précaires <sup>(1)</sup> ».

Obtient le plus gros budget de la U.F.A. pour *Metropolis* (1927).

Hitler ayant pris ses fonctions de Chancelier le 30 janvier 1933, quitte l'Allemagne et Thea von Harbou qui adhère au Parti national-socialiste.

Signe, le 1<sup>er</sup> juin 1934, un contrat avec la MGM.

De 1941 à 1946, réalise quatre films antinazis : *Chasse à l'homme*, *Les Bourreaux meurent aussi*, *Espions sur la Tamise*, *Cape et poignard*.

Réalise vingt-deux films américains en vingt ans (1936-1956).

Rentre en Europe en 1958.

Réalise, en 1961, *Le Diabolique docteur Mabuse* et boucle ainsi son œuvre par un retour au héros du film de 1922.

Meurt le 2 août 1976 à Los Angeles.

(1) EISNER, Lotte H., *Fritz Lang*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile-Cinémathèque Française, Paris 1984.

La filmographie complète figure en page 23.

Fritz Lang naît à Vienne le 5 décembre 1890. Suivant la volonté de son père, il étudie l'architecture en 1908 puis entre aux Beaux-Arts. De nombreux voyages le mènent d'Afrique au Japon avant son installation à Paris. En 1914, il s'engage dans l'armée prussienne. Blessé deux fois, il est récompensé en 1917. Pendant sa convalescence à Vienne, il écrit ses premiers scénarios et fait la connaissance du producteur Erich Pommer qui l'invite à Berlin. Lang y est un scénariste prolifique. Il met en scène à partir de 1919, et suivra le conseil de Pommer : « Vous devez apprendre à connaître la caméra, c'est avec elle que vous écrirez le film. » Dans *Les Araignées* (1920), troisième long métrage et premier grand succès public, apparaît son goût des récits d'aventures (Dumas, Verne, Karl May), des films à épisodes (Feuillade), et sa connaissance de l'architecture moderne.

Lang rencontre Thea Von Harbou par l'intermédiaire de son mari, l'acteur Rudolf Klein-Rogge qu'il fit jouer à plusieurs reprises dans ses films. Elle deviendra sa femme et collaboratrice, cosignant la plupart des scénarios des films de la période allemande. Celle-ci alterne contes populaires et récits contemporains, s'inspirant de légendes aussi bien que de faits divers ou de l'actualité politique. Rathenau, ministre juif, est assassiné peu avant la sortie de *Mabuse, le Joueur*. Quelques mois plus tard, Hitler écrit *Mein Kampf* en prison. Lang est alors le plus renommé des cinéastes allemands et Pommer, à la tête d'une immense concentration de studios, l'UFA, lui offre la possibilité d'adapter le mythe des *Nibelungen* (1924). Suit *Metropolis* (1927), récit d'anticipation dont le discours social et l'hypertrophie formelle est, hélas, reprise au compte des nazis. Quelques années plus tard, avec *M le Maudit* (1931) son premier film parlant, Lang abandonne les légendes, récits de science-fiction, surhommes et démiurges, pour un fait divers à partir de quoi la fiction vise le documentaire. En 1933, *Le Testament du Docteur Mabuse* est interdit par les nazis mais Goebbels aurait proposé à Lang un haut poste dans l'industrie du cinéma allemand. La suite est connue : fuite en France où Pommer lui propose de tourner *Liliom*. Bientôt, David O. Selznick lui offre un contrat avec la MGM.

Lang est naturalisé américain le 14 août 1938, alors qu'il termine le troisième de ses films avec l'actrice Sylvia Sydney. Après deux westerns, la Fox lui permet de tourner *Chasse à l'homme* (1941), récit d'espionnage qui s'ouvre sur un chasseur anglais tenant en joue Hitler, premier d'une série de films visant violemment le régime nazi, dont *Les Bourreaux meurent aussi* (1943), co-écrit avec Brecht. Sa *Femme au Portrait*, en 1944, sort dans le plein essor du film



noir, en même temps que *Laura* d'Otto Preminger, viennois exilé comme lui. Lang, qui navigue tout au long de sa carrière entre les studios, fonde la Diana Production, dont il se retire après l'échec du beau *Secret derrière la porte*. Accusé de sympathie communiste, il échappe de justesse en 1952 à la Liste Noire.

*L'In vraisemblable vérité* (1956) et, surtout, *Les Contrebandiers de Moonfleet* (1955) suscitent les éloges des critiques français des *Cahiers du cinéma*, qui ont entrepris de réhabiliter la période américaine de Lang et en font l'un des modèles de la Politique des Auteurs. Dans *Le Mépris* (1963), Jean-Luc Godard l'imagine mettre en scène de *L'Odyssée*. Mais en 1956 Lang manque aux États-Unis d'aura professionnel et critique. Profitant de l'invitation du producteur allemand Arthur Brauner, il tourne avec un budget imposant et un contrôle total *Le Tigre du Bengale* et *Le Tombeau hindou* en Inde et à Berlin, remake des films de 1924 de Joe May sur un scénario de Thea von Harbou, dont la réalisation lui avait échappée. Dans son dernier film, *Le Diabolique docteur Mabuse*, la technologie se substitue à l'hypnose pour donner au démiurge ses mille yeux (titre original) vidéos. Le film est jugé sévèrement mais son caractère prémonitoire, préfigurant le *Surveiller et Punir* de Foucault, fascine aujourd'hui encore. Fritz Lang meurt le 2 août 1976 à Los Angeles.



# Fait divers à Hollywood

*Le Mépris* cite un épisode de la genèse de *Furie*. Furieux des images qu'il vient de voir, le producteur Prokosh (Jack Palance) reproche à Fritz Lang (lui-même) de s'être écarté du script. Le cinéaste rétorque qu'il n'en a pas changé une ligne, et proclame la radicale différence du texte et de l'image. Anecdote déjà citée par Lotte H. Eisner et attribuée à Eddie Mannix, vice-président de la MGM, après la preview de *Furie*. Ce fut le premier film américain de Lang et sa première approche d'un tout nouveau système de production pour lui.

En 1933, Lang fuit l'Allemagne pour la France, laissant aux nazis sa femme et collaboratrice, Thea von Harbou, ainsi que tous ses biens. À Paris, il rencontre le grand producteur David O. Selznick, qui lui propose un contrat avec la Metro-Goldwyn-Mayer. Entre 1934 et 1936, sous contrat à l'année, Lang ne réalise aucun film. Ses scénarios — dont *Hell Afloat* sur le naufrage du Morro Castle — sont tous refusés. En juin 1935, Selznick quitte la MGM, laquelle ne souhaite pas reconduire le contrat de Lang. Au moment où Mannix l'avertit de son renvoi, Lang signale son intérêt pour un synopsis de quatre pages, *Mob Rule* écrit par Norman Krasna, trouvé dans les stocks de la MGM, qui s'inspirait du lynchage de deux accusés d'un kidnapping, par une foule qui s'était introduite dans la prison de San José, Californie, et s'en était ensuite défendue en gardant le silence. Développé avec le dramaturge Bartlett Cormack, *Furie* s'appuie sur des observations personnelles — telle une émeute causée à Paris sous un prétexte dérisoire — mais surtout des faits divers que Lang lisait dans la presse. Ainsi préparait-il déjà en Allemagne chacun de ses films, accumulant coupures de presse, notations, croquis, impressions de lieux visités. Outre une fascination pour les documents qui a conduit Lang à insérer, dans *Furie* comme ailleurs, de multiples *front pages*, c'est plus généralement par ce biais que Lang découvre langue et culture américaines.

La genèse du film reconduit la réputation de perfectionniste du cinéaste allemand. Selon Joseph Ruttenberg, chef-opérateur de *Furie*, c'est un « architecte qui contrôle chaque détail pour que celui-ci s'inscrive sans défaut dans un ensemble prévu ». Réputation qui revient dans le témoignage du producteur Joseph Mankiewicz — 26 ans à l'époque, pas encore le cinéaste que l'on sait — mais d'une manière nettement plus brutale. « Il hurlait ses directives comme un kaiser. » Alors qu'en Allemagne, Lang jouissait d'une entière liberté pendant toutes les étapes de fabrication du film, il ignore la rigueur de l'organisation du travail dans les studios américains, telle la règle de la pause déjeuner. De plus, Mankiewicz se réapproprie l'initiative d'un projet qui lui aurait été *a priori* destiné, avant de donner à Lang

un casting et un scénario déjà bien avancé ; puis de retravailler le montage initial de Lang qui n'avait pas plu à Mannix lors de la *preview* du film dans sa durée initiale de 2 heures 45 minutes. Tensions qui expliquent peut-être que le cinéaste ne tourne à nouveau pour la MGM que vingt ans plus tard : *Les Contrebandiers de Moonfleet*.

Entre contradictions et lacunes, reste de la genèse de *Furie* un fait certain : l'apprentissage d'une nouvelle langue, celle du cinéma américain, devait s'accompagner de l'assouplissement des méthodes de Lang. Le scénario subit ainsi de nombreuses modifications. Dans une ébauche, le film racontait le lynchage d'un Noir accusé à tort du viol d'une blanche. Refus, dit-on, de Louis B. Mayer, qui cantonnait les Noirs à des représentations d'employés. Dans une version plus aboutie du script, Joe Wilson était un avocat, mais on expliqua à Lang que le public américain préférerait les hommes-comme-tout-le-monde aux surhommes, les John Doe aux Mabuse de ses films allemands. Règle que suivra Lang pour ses films ultérieurs. Il regretta, en revanche, le *happy ending* imposé qui voit Joe embrasser Kate, lui préférant un plan plus discret de Kate souriant dans les larmes. Modeste succès public mais triomphe critique, *Furie* assurait néanmoins à Lang une carrière américaine longue de plus de vingt ans.



Joseph L. Mankiewicz, alors directeur de production à la MGM, décide de confier le scénario de *Furie* à Fritz Lang. En 1983, il revient sur cette aventure commune, notamment sur le remontage du film :



« Il était rare que le réalisateur voie tous les soirs ses propres rushes qui étaient montrés d'abord au producteur et à la monteuse en chef Margaret Booth. [...] Les rushes étaient brillants jusqu'au moment où Lang introduisit des épisodes d'un style complètement différent. Des fantômes surgissaient de derrière les arbres et poursuivaient Tracy. Vingt ans après, on en revenait à *Caligari*. Nous avons organisé une *sneak preview* à Clamdale et le public n'arrêta pas de s'esclaffer pendant les deux dernières bobines. Eddie Mannix, ivre de rage, me demanda de remonter le film et de me débarrasser de ce « non-sens à la Walt Disney » selon ses propres termes. Et il vira Fritz Lang. Après que j'eus travaillé sur ce nouveau montage, le film fut de nouveau projeté et reçut d'excellentes critiques de la presse new-yorkaise. Mais ce ne fut pas un succès public. »

Extrait du film *All About Mankiewicz* (1983) de Luc Béraud & Michel Ciment. Traduit dans CIMENT, Michel, *Passeport pour Hollywood*, Paris, Le Seuil, 1987.

# Découpage séquentiel

1) **Générique**, après carton MGM.

2) **50s**. Sur le chemin de la gare, Joe et Kate discutent de leur mariage prochain. Mais le soir-même, Kate prend un train pour l'Ouest où l'attend une meilleure situation.

3) **2mn39s**. À la gare, Kate recoud la poche de l'imperméable que Joe vient de déchirer. Sur le quai, il lui offre un souvenir, prononçant *mementum* pour *memento*. En retour, elle lui donne un anneau où elle a ajouté son nom à celui de ses parents.

4) **6mn49s**. Joe adopte un chien et regagne son appartement. Il y retrouve ses frères Tom et Charlie. Seul, Joe compte les mois le séparant des retrouvailles avec Kate.

5) **10mn18s**. Kate relit, dans sa chambre, une lettre où Joe lui décrit sa nouvelle vie : achat d'un garage avec ses frères, prospérité permettant sa venue prochaine. Dans une nouvelle lettre, il annonce son arrivée au volant d'une nouvelle voiture. Au garage, Joe quitte ses frères.

6) **13mn45s**. Pendant une halte nocturne, Joe lit un journal dont le gros titre révèle une rançon versée à des kidnappeurs. Le lendemain, Kate se prépare, mais Joe est arrêté en route par le shérif Bugs.

7) **15mn02s**. Joe est écroué au commissariat de Strand. Preuves contre lui : son "vice" pour les cacahuètes et un billet dont le numéro correspond à ceux de la rançon.

8) **19mn33s**. Bugs révèle l'arrestation aux clients d'un barbier. Celui-ci l'annonce par téléphone à sa femme, par qui la nouvelle se répand vite dans toute la ville.

9) **23mn49s**. Au bar, certains saluent la diligence du shérif. Souhaitant accélérer la procédure, d'autres décident de se rendre au bureau du shérif.

10) **25mn10s**. Dans sa cellule, Joe réclame que l'on prévienne ses frères. Au commissariat, le groupe d'hommes trouve le shérif trop prudent. Un caillou lancé de dehors brise une vitre. Soucieux, le shérif demande au gouverneur d'alerter l'armée.

11) **27mn58s**. Kate s'inquiète de l'absence de son fiancé. De fausses rumeurs se répandent sur le compte de Joe, mais Bugs, interrogé par les habitants, déçoit leurs attentes. La foule décide de prendre les choses en mains.

12) **30mn37s**. Le shérif prépare sa défense et menace la foule massée devant le commissariat de l'intervention de l'armée. Mais l'opération est annulée pour des raisons électorales. Joe observe la populace derrière les barreaux de sa cellule.

13) **34mn15s**. Joe implore qu'on prévienne Kate. Celle-ci apprend incidemment son arrestation mais ne trouve pas de voiture pour se rendre à Strand.

14) **36mn**. Grenades lacrymogènes contre projectiles divers. La scène est filmée par la caméra d'un journaliste. La foule enfonce les portes du commissariat et, échouant à pénétrer dans les geôles, finit par y mettre le feu.

15) **38mn59s**. Venue à pied, Kate s'évanouit à la vue de Joe derrière les barreaux. Des bâtons de dynamite provoquent une explosion. À l'arrivée de l'armée, la foule se disperse. Kate est secourue.

16) **41mn16s**. Le gouverneur reproche au sénateur Vickery de n'avoir pas donné l'ordre d'intervenir : ils doivent assumer la mort d'un innocent.

17) **42mn10s**. Charlie et Tom fomentent la vengeance de feu leur frère lorsque celui-ci surgit, sinistre. Joe explique son évasion dans les décombres et son désir d'orchestrer un procès qui punirait de mort les lyncheurs.

18) **46mn43s**. Trois ménagères calment la femme d'un lyncheur interrogé par la police. Engagé par les Wilson, l'avocat s'inquiète qu'aucun témoin extérieur ne puisse briser la loi du silence.

19) **48mn17s**. Tom et Charlie trouvent Kate traumatisée et mutique. Lorsque Charlie allume une cigarette, elle revoit la cellule incendiée de Joe. Les Wilson réalisent que Kate est leur témoin. Ils préviennent Joe.

20) **51mn23s**. Le procureur Adams plaide l'inculpation de vingt-deux habitants de Strand. La défense se porte non-coupable. Le procès est retransmis à la radio. Un témoin, Edna Hooper, offre un alibi à l'un des accusés dont elle est l'employée.

21) **57mn22s**. Témoignage de Miss Franchette qui fournit un alibi à quatre accusés. Le speaker commente à la radio l'humour du procureur devant la difficulté de sa tâche. Joe reste confiant.

22) **59mn22s**. Dans son témoignage, le shérif refuse d'identifier les prévenus. Deux agités sont renvoyés du tribunal. Adams annonce une preuve confondante.

23) **1h04mn19s**. Après une publicité, le speaker annonce que le juge a accepté la preuve. Un projecteur diffuse les images tournées le soir du lynchage. Chaque accusé est identifié. L'information est communiquée au téléphone par les journalistes.

24) **1h06mn46s**. Dans l'ascenseur qui les mène au tribunal, Kate reconnaît sur le dos de Tom l'imperméable de Joe, poche recousue et remplie de cacahuètes. À la barre, elle témoigne. Mais l'avocat de la défense demande à ce que soit présenté le corps ou un objet lui ayant appartenu.

25) **1h12mn10s**. Le juge passe à la barre pour authentifier une lettre anonyme qui lui a été adressée. Elle contient la bague que Kate a offerte à Joe. Mais Kate est troublée par une erreur sur l'écriture de *memento*. Une femme avoue.

26) **1h16mn28s**. Ne croyant plus au décès de Joe, Kate fait part de ses doutes aux Wilson.

27) **1h17mn38s**. Tom et Charlie expriment leurs remords, mais ne rencontrent que la cruauté de Joe. Kate entre dans la pièce, mais il persiste à espérer qu'aboutisse sa vengeance.

28) **1h21mn29s**. Joe dine seul au restaurant, erre par les rues, se sent poursuivi par le regard des accusés, et se réfugie chez lui. Seul, il implore pour lui-même Kate de ne pas l'abandonner.

29) **1h25mn20s**. Le verdict donne la majorité des accusés coupables. Mais Joe entre dans le tribunal, mettant ainsi un terme au procès. Exprimant ses désillusions, il réaffirme néanmoins son amour pour Kate.

30) **1h28mn05s**. Fin.

*Le minutage ci-dessus est celui d'une cassette vidéo ; la vitesse de défilement étant de 25 images par seconde (au lieu de 24), la durée totale indiquée ici est inférieure à la durée réelle du film (1 heure 34 minutes).*

# Guide

Le découpage séquentiel est l'un des outils dont dispose l'analyse du film. La description précise et minutée de toutes les séquences – définies comme unités narratives – permet un regard synthétique sur une structure perçue intuitivement. Il s'agit ici de saisir la parfaite symétrie de la construction langienne qui place au centre exact la charnière qu'est la séquence 16, où l'innocence et la mort de Joe sont annoncées en même temps... pour mieux être remises en cause par la suite. On saisira ainsi le parallélisme du cheminement d'un personnage qui passe symboliquement, dans chaque partie, de la vie à la mort : les scènes de lynchage (séquences 14 et 15) trouvent ainsi un écho dans les séquences finales où Joe, proclamé mort par sa fiancée (séquence 27), prépare ses propres funérailles (séquence 28). Il est aisé, dans ces conditions, de remarquer que chacune des deux morts du héros est suivie d'une résurrection : la réapparition de Joe (séquence 17) annonce ainsi le choix définitif de la vie (« *une chance de recommencer* ») que constitue le témoignage devant le tribunal (séquence 29).

## ANALYSE DU RÉCIT

# Double voie dramatique



Le récit de *Furie* s'organise, selon un processus lent mais inexorable, autour d'une double montée dramatique.

Ou, si l'on préfère, et selon le principe de construction d'un film cher à Fritz Lang, nous aurons une première partie qui parvient à un point fort (l'incendie et l'explosion de la prison), qui pourrait servir de fin au film puis s'ouvre une seconde partie qui retourne et inverse les données qui constituaient la première partie. Ou pour être parfaitement langien disons que le récit obéit à une logique rigoureuse : la première partie expose la thèse, la seconde en devient l'antithèse. La fin du film appellera, nécessairement, une synthèse (l'arrivée de Joe au tribunal). Pour être encore plus clair sur le système qu'affectionne le cinéaste et qu'il utilise dès ses films muets (les deux *Mabuse*, les *Nibelungen*, *Metropolis*, etc.) disons que le premier temps se fait sur une idée de construction (ici les deux jeunes gens échafaudent un avenir heureux) et le second met en branle une impatience furieuse et vite criminelle qui ne vise qu'à la destruction du premier.

Nous nous trouverons donc devant une double circulation qui se déploie, l'une et l'autre, selon le principe simple, clair, classique d'une parfaite linéarité. Sauf que tout élément, obéissant à une loi binaire, intangible et inexorable, sera repris, au moins, deux fois. Ainsi de la chambre à coucher exposée dans la vitrine (premier plan du film), ou les cacahuètes, ou la poche de l'imperméable déchirée et recousue, accumulation de détails infimes, sans intérêts et accidentels qui vont vite devenir capitaux. On entre dans la quintessence du récit policier où tout se doit d'être indice, preuve, trace, où l'innocence est, d'emblée, niée, voire suspecte, où la force du crime est prête constamment à l'emporter.

Fritz Lang commence donc son scénario d'une manière nouvelle. Dans sa période allemande, il avait l'habitude de faire quasiment de sa scène d'ouverture un court métrage qui se suffisait à lui-même. C'était très sensible dans ses deux dernières productions germaniques. Impossible d'oublier le début de *M le Maudit* ou du *Testament du Docteur Mabuse* (1931 et 1932). Réfugié maintenant à Hollywood, il décide de reconstruire son œuvre. Donc d'oublier ce parti pris volontariste qui fit sa renommée avec les *Nibelungen* et surtout *Metropolis*

et inspirera le style de la mise en scène des cérémonies nazies. Pour son premier film aux États-Unis, il veut se plier aux coutumes du cinéma américain. Donc *Furie* commence comme un film de Frank Capra. Des petites gens, jeunes, simples, honnêtes, respectueux des règles sociales, capables d'attendre, avant d'entrer dans la chambre à coucher de jeunes mariés, d'avoir les moyens financiers pour assurer leur ménage, vont connaître un destin imprévu.

Il faut prendre en compte, littéralement, ce dévoilement du récit. Par conséquent, expliquer que leur chemin se sépare pour des raisons de travail. Une fois réunies les conditions financières pour leur union, Joe quitte son garage pour rejoindre Kate (séquence 5). Il faut alors que ce soit le chemin lui-même qui les sépare. Il y a donc détournement de l'histoire première pour entrer dans une autre histoire qui va diriger le récit. D'homme libre Joe passe soudain à l'état d'inculpé, livré à la fureur d'une foule. Le scénario, dès lors, s'intéresse à la façon dont monte une colère collective et à tous les personnages, hommes et femmes, riches et pauvres qui vont participer au lynchage. Il s'agit, donc, de dresser à la fois une galerie de portraits et de construire, détail après détail, la manière dont gonfle une rumeur pour aboutir au meurtre.

Dans le même temps, il faut agencer les éléments qui tentent de s'opposer à la déferlante, c'est-à-dire rechercher les meilleurs impacts dramatiques pour les insérer dans le récit : Joe, d'abord, réduit à l'impuissance, le shérif qui tente de faire respecter la loi et Kate, surtout, contrainte à son tour de parcourir le chemin inverse qui la sépare de Joe, et d'assister au dernier moment à la séparation définitive (séquence 15).

Le film est bloqué, fini. Il faut imaginer un coup de théâtre, aussi invraisemblable soit-il, pourvu qu'il soit inattaquable d'un point de vue scientifique. Le pain de dynamite jeté pour faire sauter Joe, en explosant, fait tomber le mur. Commence alors le renversement de l'histoire, que Joe, dans le secret de sa clandestinité mène, désormais, à son tour. Il en devient l'inventeur et le metteur en scène, jusqu'à l'ultime coup de théâtre nécessaire pour clore la démonstration.



## TRAITEMENT ET SIGNIFICATION

# Mouvements dialectiques

*Furie*, comme la quasi totalité des films de Lang, se développe selon les principes de la dialectique et se présente comme un discours logique mené d'une manière irréfragable.

Ce discours porte sur les grands thèmes langiens : la justice, l'innocence et la culpabilité, le désir de vengeance et de meurtre. Imprégné, malgré son origine viennoise, de culture germanique Lang se souvient de l'une des pensées les plus terribles de la philosophie, celle de Hegel : *toute conscience veut la mort de l'autre*. Et comme une conscience ne se peut filmer, Lang transpose en montrant et manifestant sur l'écran : *tout regard veut la mort de l'autre*. Il suffit de voir le regard fixe de Joe à la fin de *Furie* pour le constater.

Liée à un raisonnement profondément logique, son œuvre se développe selon un processus dialectique qui veut que toute affirmation entraîne sa négation qui entraîne à son tour, selon un mécanisme irrémédiable, son affirmation. La mise en scène en sera directement l'illustration et le témoin. Mieux, elle s'en servira comme moteur. La marche du film obéira ainsi, sans aucune défaillance, au principe causal. Tout plan est la cause du plan suivant qui d'effet se transforme en cause du troisième plan, etc. Ainsi du premier plan de *Furie*. Il débute par la vue dans une vitrine d'un mannequin en robe de mariée, la caméra recule et glisse vers une autre vitrine, une chambre à coucher pour nuit de noces que contemple de dos, un homme et une femme, Kate et Joe. Dès ce plan, tout est dit. On est passé d'un rêve, le mariage, trop beau pour être accessible, à un désir, ardent, mais impossible, celui, pour ce couple, d'être ensemble dans une chambre à coucher. Donc, plan suivant. Vue de la vitrine sur le couple frustré qui la fixe. Plan, maintenant sur la vitrine seule qui fascine les amoureux. Donc, quatrième plan de nouveau sur le couple, de profil désormais qui essaye par l'humour de masquer leurs envies. La violence est refoulée, on en reste au ton badin. Mais cette violence, d'origine sexuelle, va, peu à peu, et de plan à plan, monter et déferler sur l'écran. Elle sera le sujet flagrant du film.

Il faut revenir à la raison profonde, chez Lang, de cette violence. Elle outrepassa son origine sexuelle qui n'en est que l'expression extérieure. On touche directement à la notion même d'existence. L'idée, on en revient à « *toute conscience veut la mort de l'autre* », est que dès l'origine, dès la naissance, toute existence menace celles des autres et que les autres menacent, nécessairement, la nôtre.

Cinématographiquement, comme pour le regard qui se filme en lieu et place de la conscience, Fritz Lang exprime, visualise cette pensée en ne se focalisant que sur le jeu des trajectoires. Sa mise en scène s'attache aux parcours, déplacements, mouvements (ceux des personnages et de la caméra) qu'il délivre de toute subjectivité pour les traiter d'une façon purement objective. Il arrive ainsi à une sorte d'abstraction qui mue chaque personnage en mobile. Chacun n'est plus « *qu'une force qui va* ». Dès lors, chaque trajectoire gêne, contrarie, fait obstacle, affronte, heurte, cherche à détruire la trajectoire des autres. L'existence est constamment en danger et pis, elle est en soi coupable. On est plongé aussitôt dans un climat de paranoïa. On en arrive à un paradoxe dialectique qui veut que si l'on est innocent d'être coupable (ce que chacun accepte aisément) c'est donc que l'on est coupable d'être innocent (ce qui est scandaleux pour l'esprit). ☞

Telle est pourtant la démonstration que développe *Furie*. Et, comme nous l'avons dit, en deux temps. Le premier présente la thèse. Joe est innocent. Apparemment. Car si l'on examine bien les premiers plans, le désir de faire l'amour avec Kate est parfaitement suggéré et le refus de la jeune fille laisse supposer la frustration du garçon, acceptée pour obéir aux codes moraux de la société. Il n'a qu'un but : retrouver Kate pour enfin dissiper par le mariage le sentiment de crime que représente à ses yeux "honnêtes" le besoin sexuel. Donc, sa trajectoire se doit d'être stoppée, sa route coupée. Le meurtre dont il est accusé n'est-il pas celui d'un viol sur une "innocente" enfant ? N'est-il pas l'aboutissement logique d'une trop forte répression sexuelle ? L'innocence de Joe, qui est évidente à nos yeux, n'est pas aussi parfaite qu'il y paraît. Elle porte, en elle, un complexe de culpabilité. Inversement le crime que prennent en charge les lyncheurs est couvert par leur innocence de justiciers. Cette idée atteint son point culminant lors de l'attaque de la prison. La foule en extase est intimement persuadée de la culpabilité de l'autre et de l'innocence absolue de son action comme le prouve cet enfant que la mère porte à bout de bras, pour bien voir (séquence 14). Le second temps inverse le processus. Désormais, l'innocent Joe assume, totalement, sa culpabilité. Il est enfin devenu un criminel, froid, organisé, violent, efficace. Les ex-lyncheurs ratés, sont, maintenant, à notre connaissance parfaitement innocents. Mais ils restent et resteront coupables à nos yeux. Ce qui nous met dans une position ambiguë



qui touche à la relativité de notre innocence et de notre culpabilité. En fait, nous sommes atteints par une gangrène, dont nous ne parvenons pas à nous délivrer. Nous sommes, à notre tour, concernés.

Or, ces problèmes entraînent une réflexion plus générale et grave sur la justice, sur ce qu'elle est, sur sa nécessité impérieuse et dans le même temps sur sa quasi impossibilité d'être juste. Et là encore, la démonstration s'appuie sur les deux temps. D'abord nous avons la montée d'une justice populaire, immédiate, qui n'a que des certitudes sans l'ombre d'une preuve et qui s'appuie sur les simples apparences d'indices aléatoires. Mais cette justice est l'expression d'un besoin quasi enfantin ("innocent") de justice. Elle est spontanée, passionnelle. Elle se fait en groupe pour annihiler la notion de culpabilité (« *nous sommes innocents puisque nous sommes tous coupables* »). Elle défoule les interdits, libère les pulsions, s'échauffe de plus en plus et s'embrase (la prison en feu, séquences 14 et 15) soudainement. Elle est expéditive parce que jouissive. Donc, seconde partie, il faut lui opposer une justice glacée, rationnelle, légaliste. Que de la logique, des arguments fondés sur des preuves (le film, séquence 23 ; la bague, séquence 25), des raisonnements ayant force d'évidence. Ici l'humain est soumis, broyé par la mécanique de l'appareil judiciaire. L'objectivité du procès est censée protéger l'inculpé ; Lang, par Joe interposé, démontre le contraire. Chacun veut "sa" justice et pas la justice. La subjectivité ne peut pas être, ne sera jamais éliminée.



## PISTE PÉDAGOGIQUE 1

Réversibilité des rôles de la victime et du bourreau. Proximité du coupable et de l'innocent. Relativité de la justice. Il est possible de retrouver au sein même des dialogues l'expression de cette thématique. Ainsi le barbier Hector (séquence 8) insiste sur les "funny impulses", pulsions criminelles auxquelles chacun doit résister pour ne pas finir à l'asile ou en prison. En une tirade particulièrement révélatrice<sup>(1)</sup>, l'avocat de la défense transforme les accusés en boucs émissaires tout en suggérant la responsabilité de Joe (séquence 20). Le discours final du héros (séquence 29) est néanmoins le plus révélateur puisqu'il remet en cause la loi elle-même en insistant sur ce qu'elle ignore ; foi en la justice, idée de civilisation et fierté patriotique lui sont étrangères. On remarquera enfin que l'affirmation de ces paradoxes culminait déjà avec l'expression oxymorique "legal murderers", justement employée par Joe pour annoncer la désignation la peine de mort comme "legal death" (séquence 17).

(1) « *They're on trial for murder, the charge you'll see vanish into thin air here, as the State, that covers up its own criminal negligence in not protecting an innocent man to speak so, proceeds in this savage attempt to kill as scapegoats these 22 bewildered souls.* »



## ACTEUR/PERSONNAGE

# Spencer Tracy, à travers les registres

L'interprétation du personnage de Joe par Spencer Tracy reste l'un des grands moments de cet acteur singulier, considéré par beaucoup, dont nombre de ses confrères, comme le plus grand acteur cinématographique des années 1930-1960. Sa singularité venait d'une double rencontre : celle d'un homme sans signe distinctif, qui ressemblait à une multitude de ses concitoyens et un talent qui consistait à gommer toute velléité de grimaces, à masquer constamment la moindre trace de jeu de comédien. Il incarnait par excellence monsieur tout le monde voué à la banalité d'une vie, forcément ordinaire et sans relief, et qui, soudain, se voyait affronter à des situations drolatiques ou dramatiques qu'il lui fallait assumer sans héroïsme mais sans lâcheté.

Il tirait sa force d'un physique anonyme, marqué, certes, par une carrure solide et pourtant signalé par une particularité, immédiatement visible, qui caractérise les roux. Dès lors, de ce physique il faisait ce qu'il voulait. Il s'appuyait sans le moindre effort apparent sur lui. Il le laissait "parler". On n'avait donc jamais la moindre impression d'interprétation. L'effet de "naturel" fonctionnait à plein et mieux encore celui d'improvisation. Un regard, un simple cillement, un geste de préférence plus ou moins maladroit, une attitude boudeuse comme un enfant pris en faute ou une violence d'autant plus contenue qu'elle était imprévisible suffisaient à nous convaincre immédiatement et sans effort de la vérité du personnage. C'est l'une des raisons qui faisaient qu'on ne pouvait lui attribuer un emploi standard comme tant de stars hollywoodiennes puisque ce corps, livré aux circonstances, était apte à tenir tous les rôles.

On en a une preuve évidente dans *Furie*. Joe parcourt, dans tous les sens du mot, une trajectoire qui de "brave garçon" prolétaire, chaleureux, peu cultivé mais respectueux des lois et coutumes, le mène à la position de criminel froid, rusé, vindicatif et absolument révolté. Ce passage d'un pôle à l'autre, Tracy l'assume sans jamais forcer le ton. Tout se joue sur son visage, au minimum, sans le moindre cabotinage avec effets appuyés et faciles. Non, juste un éclaircissement enfantin dans l'attitude et l'expression qui sombre, rapidement, dans un enfermement, une dureté des traits, une fixité du regard qui contraste radicalement avec le premier Joe. La façon, aussi, dont Tracy transforme un sourire confiant, timide et heureux en un rictus d'une rare méchanceté à caractère sadique, sans quasiment modifier la plissure des lèvres, démontre à quel point son art se fonde sur la subtilité et l'économie maximale des moyens expressifs.

Il démontre l'étendue de son registre dans d'autres films très différents, voire opposés à celui-ci. Sa prestation dans *La Dernière Fanfare* (John Ford, 1958) a une force et une humanité bouleversante. Pour interpréter le rôle d'un maire de Boston, vieux briscard de la politique qui en connaît toutes les ruses, manigances et ficelles au moment d'une réélection, il le joue cynique dans le même temps qu'il nous en fait un portrait humain. Il réussit la composition complexe d'un individu qui se donne entièrement à sa mission, capable de filouter les ambitieux et les corrompus et de se donner sincèrement aux gens simples qui l'aiment. Mais pour que le film trouve sa signification, Ford voulait montrer qu'un homme de terrain, éminemment sympathique, aimé par ses administrés, pouvait perdre, à l'époque de la

## FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1930, *Up the River* (John Ford) - 1933, *Ceux de la zone* (*Man's Castle*, Frank Borzage) - 1936, *Furie* (*Fury*, Fritz Lang) - 1937, *Capitaine courageux* (*Captain Courageous*, Victor Fleming) - 1940, *Le Grand Passage* (*Northwest Passage*, King Vidor) - 1941, *Docteur Jekyll et Mr Hyde* (*Dr Jekyll and Mr Hyde*, Victor Fleming) - 1943, *Un nommé Joe* (*A Guy named Joe*, Victor Fleming) - 1944, *Trente secondes sur Tokyo* (*Thirty Seconds over Tokyo*, Melvyn LeRoy) - 1948, *L'Enjeu* (*State of the Union*, Frank Capra) - 1949, *Madame porte la culotte* (*Adam's Rib*, George Cukor) - 1950, *Le Père de la mariée* (*Father of the Bride*, Vincente Minnelli) - 1952, *Capitaine sans loi* (*Plymouth Adventure*, Clarence Brown) - 1954, *Un homme est passé* (*Bad Day at Black Rock*, John Sturges) - 1955, *La Neige en deuil* (*The Mountain*, Edward Dmytryk) - *Le Vieil homme et la mer* (*The Old Man and the Sea*, John Sturges) - 1958, *La Dernière Fanfare* (*The Last Hurrah*, John Ford) - 1967, *Devine qui vient dîner* (*Guess Who's Coming to Dinner*, Stanley Kramer).

télévision, contre un adversaire fade mais parfaitement *looké* grâce à un flux d'images truquées. Dans ce très beau film méconnu, Ford cherchait, s'inspirant de la campagne de Kennedy, à avertir des méfaits futurs mais inexorables d'une télévision qui traite la politique comme un produit publicitaire. Et utiliser, justement, l'image convaincante de Spencer Tracy, pour lequel le public vote sans hésiter, était nécessaire à une démonstration qui prouve que l'image vraie d'un homme brave et compétent ne fait plus le poids face à la représentation télévisuelle.

Sous le mode de la comédie, Spencer Tracy fit aussi merveille. C'est même dans ce domaine qu'il connut ses plus grands succès. On se souvient de la liaison extra-conjugale et pourtant d'une fidélité exemplaire (catholique, il a même failli être prêtre et donc ne voulut jamais divorcer) qu'il entretenait avec cette immense actrice que fut Katherine Hepburn. Ce fut George Cukor qui les réunit dans une série de comédies éblouissantes. La plus célèbre, *Madame porte la culotte* (1949), mettait en scène un couple très amoureux dans la vie privée mais en conflit absolu professionnellement. Elle est avocate et défend celle que lui procureur doit faire condamner. Tracy n'avait pas son égal pour incarner un homme raisonnable dépassé par les excès de la passion féministe. Il était fin, spirituel, profondément drôle, toujours en décalage et pourtant constamment en équilibre. Cet art de glisser d'une nuance à l'autre, sans que cela fût visible, reste la caractéristique de cet immense comédien.



Page 10 : sur le tournage de *Furie*. Page 11, à gauche, en haut : *Le Père de la mariée*, en bas : *Madame porte la culotte*. À droite, en haut : *Docteur Jekyll et Mr Hyde*, en bas : *Un homme est passé*.

## PISTE PEDAGOGIQUE 2

*Furie* semble être la source de nombreux rôles tenus par Spencer Tracy dans les années quarante et cinquante. Trois films peuvent ainsi donner lieu à des recherches qui aideront à retrouver les caractéristiques principales de ses personnages. Dans *Un nommé Joe* (Fleming, 1943), première mouture de *Always* de Spielberg, Tracy revient au monde après sa mort dans les flammes de son avion pour veiller sur les siens. Dans *Un homme est passé* (Sturges, 1955), il est l'étranger qui met en lumière la responsabilité collective d'un meurtre commis dans une ville de province. Il est intéressant d'insister davantage sur les caractéristiques du héros de *Docteur Jekyll et Mr Hyde* (Fleming 1941). Le savant qui se transforme en tueur témoigne de la dualité de la nature humaine. On remarquera, au prix d'un jeu de mots, que le Joe de *Furie* révèle sa monstruosité lorsqu'il se cache (en anglais, *to hide*). On notera enfin que parmi les projets avortés de Lang avant *Furie* figurait *The Man Behind You*, qui n'était rien d'autre qu'une modernisation du roman de Stevenson.



## MISE EN SCÈNE

# Intensifier le temps

Fritz Lang se plie aux lois d'une économie qui sacrifie tout à la marche de l'histoire. Nulle perte d'action, de temps, d'espace n'est permise. Ce cinéma qui trouve son expression idéale à Hollywood — et Fritz Lang qui débute sa carrière américaine avec *Furie* doit prouver qu'il est apte à se plier à ce type d'économie — ne se donne comme fastueux que parce qu'il cherche à rentabiliser le moindre plan. Et, ce plan, spectaculairement, doit "payer". Il contribue au rythme général du film. Pour lui, un plan charnière — et chacun de ses plans est charnière — n'a de raison que s'il tient une fonction dynamique dans le mouvement général du film. Il est l'effet du plan précédent et, sur sa lancée, se transforme en cause du plan suivant. Dans cette mécanique d'une logique rigoureuse, il est soumis à une condensation maximale qui crée la pression où il puise son énergie. À chaque plan, Lang utilise la contrainte économique pour la rendre motrice.

La mise en scène, ici, a pour but d'obtenir grâce à une mise en place implacable, laquelle mise en place est le B.A.BA de la mise en scène, la lisibilité maximale des informations donc de l'action. Prenons un exemple (séquence 23). Pendant le procès on amène un appareil de projection cinématographique pour apporter la preuve de la culpabilité des vingt-deux inculpés. L'opération se fait en deux plans. Dans le premier, la caméra, au centre de l'écran, regarde deux hommes faire glisser un engin recouvert d'un drap blanc. Le public, très intrigué et impatient, se penche dans l'allée pour voir la chose s'enfoncer dans le prétoire. Arrive, brutalement, le tour du second plan. La caméra a accompli un retournement radical à 180°. On regarde maintenant l'entrée de la salle du tri-

bunal et on descend aussitôt un écran. Ces deux plans peuvent sembler ténus. Il ne s'y passe apparemment rien d'autres que les préparatifs d'une projection cinématographique. On roule un appareil par-ci, on déroule un écran par-là. C'est peu, mais suffisant pour interroger la dramaturgie langienne. Elle se contente de décrire et réciter l'intrigue. Sauf que le travail de compression extrême qu'il lui fait subir interroge la conception réelle qu'a Fritz Lang de l'action, du temps, et de l'espace. Ainsi dans le premier des deux plans, la tête des spectateurs est vue de dos, tendue vers l'appareil de cinéma posé devant le juge. Au second plan, les mêmes têtes nous tournent déjà le dos, fiévreusement tendues de l'autre côté, vers l'écran qui descend. En faisant ostensiblement un faux raccord, Lang ne filme plus l'action en tant que telle mais l'action de l'action. Il a raccourci le temps de l'effet à la cause pour nous faire ressentir la fièvre de l'impatience de savoir.

On aura reconnu la trame secrète des films langiens : un conflit entre une connaissance objective et critique des faits et une volonté d'appropriation du savoir pour imposer un pouvoir totalitaire. Par extension, on comprend l'importance du rôle que depuis *Les Araignées* (1919) jusqu'à son dernier film, *Les Mille Yeux du Docteur Mabuse* (1960), Lang accorde à l'information en tant que médias et quel qu'en soit le mode (de la transmission de pensée à la télévision, la radio, le téléphone, la photographie, etc.). C'était reconnaître la situation stratégique que l'information occupe dans la politique au XX<sup>e</sup> siècle. Elle est au cœur même du processus du pouvoir. Et si les tentations, dites fascistes, occupent une place tellement importante dans son œuvre, c'est que pour Lang,

## DÉFINITION(S)

La mise en scène est une notion complexe, plus stratifiée qu'elle n'y paraît. Elle croise trois significations au moins. La première tient à l'origine théâtrale de l'expression : mise en scène y signifie une manière d'orchestrer les entrées et sorties des acteurs, d'établir les déplacements physiques dans l'espace (au théâtre, la scène, voire la salle ; au cinéma, le champ). Par spécification générique, la deuxième s'applique au cinéma seul : la mise en scène qualifierait l'écriture et le langage propres au Septième Art. La troisième, enfin, concerne directement les réalisateurs : elle désigne les moyens par lesquels le cinéaste appose sa signature, fait montre de singularité. Pour Lang, dans *Furie*, il s'agit de mettre en espace la tension entre un homme et une foule, tant dans la proximité la plus tragique — l'assaut de la prison, séquences 12 à 15 — que dans l'éloignement — Joe, caché, suit le procès à la radio, son visage alternant avec ceux des accusés, dans un figement dur des traits qui l'apparente à un masque tragique, celui de la colère et de la vengeance. Dès lors, la "scène centrale" (le prétoire) est sous la coupe de Joe — à l'instar de l'espace visible dans *Britannicus* de Racine sous la menace de Néron dont il jouxte les appartements. Aussi la pression ne se relâche-t-elle qu'à l'instant où Joe choisit de quitter son rôle de *deus absconditus* impitoyable au profit de celui de *deus ex machina*, plus hollywoodien que tragique.

elles ne sont pas seulement de circonstances mais qu'elles hantent au plus profond chacun d'entre nous. L'enjeu devient celui d'une course à la connaissance. Elle provoque une dramaturgie dialectique qui chevauche, en permanence, deux extrêmes : la cérébralité et la sensation. La pensée rationnelle nourrit l'angoisse et inversement. Un conflit s'ins-taure à l'intérieur de chaque plan. Il ne peut éclater car ces deux termes ne s'affrontent ni ne s'opposent jamais directement. Ils se superposent, glissent l'un sur ou sous l'autre. Un terme inverse l'autre tout en épou-sant sa marche. Par là, il le contredit, le sape et le corrode.

Ainsi, il est clair que les deux mises en scène qui s'effectuent sous nos yeux vont bien dans le même sens mais pas dans la même direction. Celle de la procédure judiciaire (l'entrée de l'appareil de projection dans le prétoire) décidée par le juge a pour but d'éclairer le tribunal et d'aider le jury à rendre le jugement le plus équitable possible. Mais celle de Joe tourne littéralement le dos au juge et vise à provoquer un flux émotion-nel dans l'assistance qui emporte tout jugement et pousse à condamner sans hésitations les accusés. Et ces deux mises en scène, l'une qui s'adresse aux fonctions intellectuelles, l'autre aux sensations, ne font pour nous qu'une seule et même action. Leur conflit latent reste contenu dans et par cette unité. La tension qui en résulte ne se résor-bera qu'à la fin du film, lorsque Joe viendra vers le juge pour avouer sa faute (sa mise en scène occulte), lorsque le discours dialectique qu'elle provoque sera mené au bout de sa course et réunira thèse et antithèse par la synthèse. C'est ce qui fait que, dans la dramaturgie langienne, tant qu'on n'a pas apaisé la tension, il n'y a ni repos, ni détente mais une succession de temps forts.

Lang travaille la temporalité à la fois sur le mode quantitatif et qualita-tif. Il respecte scrupuleusement le temps exact que met une action à s'accomplir à l'intérieur d'un plan. Au procès, le plan ne dure que le temps qui convient pour véhiculer l'engin mystérieux (l'appareil de pro-

jection), du centre du public au milieu du prétoire. Mais tout est mis en place pour qu'il n'y ait pas une fraction de seconde en trop : l'appareil roule, un homme le pousse, un autre le tire, deux hommes tiennent cha-cun un battant de la porte barrière pour ne pas entraver son passage. Les gens s'affairent dans le prétoire pour que tout s'accomplisse promp-tement. On devine un plateau tendu, dirigé dans les moindres détails, au seul service de l'action.

Mais une fois hors plan, ou plus exactement "entre plan", que de concentration, voire de falsification du temps ! On nous annonce l'in-trusion inopinée d'une projection cinématographique. Et on découvre que tout est prêt, l'appareil déjà dans la salle, l'écran déjà accroché au dessus de la porte et qu'on le déroule, déjà, devant l'assistance. C'est que, pour notre cinéaste, le mouvement de la pensée anticipe celui de l'action. Il obéit à la vélocité du désir. Nous savons bien qu'il faut un laps de temps pour préparer matériellement la projection après la décision du juge. Mais nous sommes à l'opposé du cinéma-vérité. Pourvu que la logique soit respectée, notre curiosité accepte que soit évacué tout temps mort qui contrarie une curiosité à vif.

Ainsi le rejet de ce qui est accessoire, confus, anecdotique, conduit à une densité qui enclenche une concentration qualitative du temps. L'instant perd sa légèreté, son insouciance et surtout sa liberté. Il participe au déterminisme absolu dont il n'est qu'un chaînon et abolit le hasard. Nous sommes plongés dans un univers de pure nécessité qui ouvre, sans aspérité, la voie du désir, mais laisse peser sur la sensation la lourde chape de la culpabilisation. Si bien que chaque instant chez Lang, et par extension chaque plan, est travaillé temporellement pour marquer (comme au fer rouge) notre conscience et y laisser la trace simultanée de ce que nous avons compris et de ce que nous avons ressenti. Chaque plan doit se graver dans notre mémoire. La mise en scène langienne se constitue en *fatum*. Elle est l'écriture de la tragédie moderne.



## PISTE PÉDAGOGIQUE 3

Presse écrite, radio, cinéma... Une place essentielle est accordée aux médias dans le film. Il est possible de montrer, à partir de leur relevé, comment la succession des gros titres scande le récit. Pourtant, l'une des manchettes au moins énonce une contrevérité (« *Innocent man lynched burned alive by mob* » — lynchage d'un innocent brûlé vif par la foule). Ce n'est donc pas tant la véracité des faits que la diffusion de l'infor-mation qui importe. En témoigne d'abord l'attitude des journalistes : reporters des actualités et chroniqueurs judiciaires se livrent à une course de vitesse permanente. En outre, trois moments font des journaux des accessoires importants. La séquence 16 trahit le jeu de politiciens préoc-cupés par le déroulement des élections. La séquence 24 montre Kate influencée par la lecture d'un titre. La séquence 27 révèle, quant à elle, une pile de journaux sur la table de Joe, preuve supplémentaire de son intérêt pour des médias qu'il veut manipuler. Le rôle de la radio peut être analysé parallèlement. Ainsi l'ironique irruption d'une annonce publicitaire dans le reportage (séquence 23).



# À l'épreuve de l'image

Cette vingt-troisième séquence commence à 64 minutes 19 secondes pour une durée de 2 minutes 27 secondes.

**1)** Il s'agit du speaker, qui pour "occuper" le temps mort lance une publicité avant d'annoncer fiévreusement le *scoop* : le juge accepte la présentation de la preuve. Travelling ultra-rapide pour exciter le sensationnel de cette annonce. Notons que la radio sert d'instrument objectif à Joe pour assouvir ses raisons subjectives de vengeance. Passons sur le plan **2** et son envers au plan **3**, déjà largement évoqués dans l'étude sur la mise en scène.

**4a)** Le juge et son assesseur. La caméra recule introduisant le procureur dans son champ. Elle continue son recul, passe entre les deux bobines du projecteur et découvre le tribunal assemblé dans le prétoire fixant apparemment l'écran derrière nous. En fait, elle donne l'impression de nous mettre "en joue" comme faisant partie des accusés. Notre impatience voyeuriste est mise en cause... mais aussitôt satisfaite : l'obscurité se fait comme par enchantement (**4b**).

**5)** Projection de notre culpabilité sur l'antipathique Dawson. Lui aussi regarde vers nous, mais c'est nous, maintenant, qui le désignons comme inculpé principal. La construction du plan le met en légère plongée, bien éclairé de face, au centre du cadre, comme coincé entre les deux diagonales, celle haut gauche, bas droit qui suit la ligne de ses co-accusés (lesquels regardent l'écran dans le sens opposé à celui de Dawson) et celle bas gauche, haut droit que dessine le bras de Dawson.

**6)** Preuve, donc, de son crime. De nouveau au centre, toujours bien (trop) éclairé face, Dawson est pris en pleine action. Or cette image est la seule que nous avons vue lors de l'événement, *via* les actualités. Mais forcément celles-ci l'avaient

filmé de dos, à peine reconnaissable parmi d'autres assaillants (**6b**). Donc, ce plan n'a pu être vu que par Joe de sa cellule. Lang, dès 1936, montre ainsi le danger des médias qui peuvent donner des informations faussement objectives, absolument intéressées.

**7)** Dawson, maintenant, a changé de position. Il est passé d'une plongée à une contre-plongée. Sa position dominante ne laisse plus aucun doute sur sa responsabilité. Ayant été dénoncé par le plan **6**, il n'a plus rien à perdre. Il s'affiche crânement, provoquant, en voyou, le et les juges. Acte de défi, réponse d'ironie sadienne aux regards sadiques, dont en premier chef celui de Joe, qui le fusillent. Dawson, incendiaire, prépare la grande fête dionysiaque de la révolte par le chaos.

**8)** Effet du plan **7**, Sally, au centre à son tour, entourée des autres co-accusés, lève son visage effrayé vers cet écran hors champ dont elle et nous savons qu'il ne peut que la condamner. Sa jeunesse, sa beauté, son malheur sont censés éveiller en nous une sorte de compassion. Nous éprouvons à son égard un émoi mélodramatique dont nous feignons d'ignorer la résonance sadienne. Nos bons sentiments ont pour fondements véritables l'excitation érotique. Dans l'urgence, Sally exploite aussitôt cette pulsion.

**9)** La cause se change immédiatement en effet. Telle une figure de proue, Sally s'offre à nous (sous le regard intense des hommes derrière et autour d'elle) en spectacle, d'une manière ressentie comme indécente et scandaleuse. En faisant tourner frénétiquement son brûlot, elle exhibe un mouvement giratoire féminin à connotation nettement sexuelle. Sa brusque métamorphose de jeune fille effrayée (plan **8**) en furie pétroleuse appelle l'arrêt sur image qui la saisit en pleine action... tel un arrêt de mort.

**10a)** Le mouvement giratoire a repris une fois la pellicule relancée. On en voit l'effet. La torche aboutit sur la sorte de bûcher que Dawson (plan **7**) a arrosé précédemment d'essence et l'enflamme en un instant. Visuellement, cette torche vient de la salle ; elle a été lancée, en somme, par nous spectateurs qui dissimulons notre joie destructrice et notre jouissance en feignant de condamner un tel acte. Donc, plan suivant sur Sally, épouvantée de constater les effets de son impudeur (**10b**).

**11)** À l'explosion du plan **10a** doit succéder la nécessité d'une implosion. Comme pour tenter de faire éclater le cadre de l'intérieur pour échapper à l'énorme pression exercée sur les coupables. De ce point de vue, ce plan est révélateur. Assez confus visuellement, il met en évidence une sorte de couvercle qui envahit la partie supérieure du cadre et semble peser sur le plan. L'action qui s'y déroule, une lutte indiscernable entre pompiers et lyncheurs, ajoute à l'idée de condensation maximale.

**12)** Tout se passe comme si dans l'impossibilité de faire sauter le couvercle, il fallait utiliser la pression emmagasinée pour faire imploser la situation. On se souvient que c'est l'explosion d'un pain de dynamite qui permet à Joe de se sauver et que dans *Le Testament du Docteur Mabuse* (1932), Lang avait utilisé ce phénomène de physique : l'eau servait à comprimer l'explosion d'une bombe et, par le trou dans le sol ainsi obtenu, les amoureux prisonniers pouvaient s'échapper à l'intérieur du cadre.

**13)** La vue de cette action collective accable Frederick Garrett. Hébété, il se sait, il se veut coupable avant même d'être reconnu sur l'écran. Le voici seul, presque en gros plan, de face mais comme coupé de nous dont il n'espère rien. À la différence du voyou Dawson qui, au plan **5**, esquissait une réaction défensive (il se levait) ou de Sally dont le plan **8** trahissait un étonnement

effrayé, Garrett, bourgeois respectable et certainement puritain, accablé, s'avoue d'emblée vaincu.

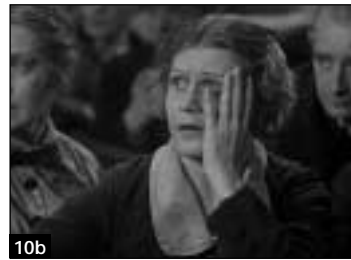
**14)** Car il ne reste à Garrett qu'à se montrer aux yeux de tous dans le secret de ses désirs honteux. Au centre d'un triangle, il est maintenant enserré par les deux masses noires qui bordent le cadre de chaque côté — elles le rapetissent et accroissent la sensation de pression. Il attaque à la hache, dans une exaltation jubilatoire, un tuyau d'incendie et le fend. On est en pleine symbolique sexuelle. Aussitôt gicle l'eau qui le mouille totalement. Cet éclatement de la pression interne plonge Garrett dans une jouissance extrême...

**15)** ...à caractère masochiste. L'arrêt de l'image sur lui ne laisse aucun doute à ce sujet. Figé, ruiselant, il semble comme ligoté, livré passivement à l'intense volupté de sa souffrance. Il prend plaisir à l'ultime affirmation de son existence par sa négation. La composition de ce plan inverse, par conséquent, celle du plan **5**. Dawson, personnage sadique était pris dans un jeu de lignes contre lequel il se révoltait. Ici, le jeu des diagonales (la hache et l'échelle) crucifie un Garrett au comble de la jouissance masochiste.

**16)** À cette suite de plans qui viennent d'étaler publiquement une cascade d'attitudes impudiques, il faut mettre un terme. Une femme se lève et hurle son horreur. Mais ce cri d'effroi de l'épouse fidèle et vertueuse de Garrett, qui sait que son mari n'échappera plus à la mort, est aussi celui de la spectatrice (celle du film d'actualités ou celle de *Furie*) qui survient comme un appel au réveil de notre conscience. Il faut nous arracher à l'hypnose cinématographique dans laquelle Joe a voulu nous enfermer.

## ATELIER 1

Mener une analyse de séquence en classe présuppose, après projection, un nouveau visionnage de l'extrait. Il s'agit d'abord de le situer dans le schéma narratif pour rappeler ce que l'on sait des personnages et de leurs aspirations ; apparaissent ainsi les enjeux de la séquence que l'on peut résumer et titrer. Un autre visionnage procure des données supplémentaires : nombre de plans, durée totale de l'extrait, présence éventuelle de musique et de dialogues. L'analyse doit ici insister sur la mise en abyme, qui implique une réflexion sur la nature et le pouvoir de l'image. Le plan 6 montre à quel point Joe, pourtant absent de la séquence, fait partager sa vision de l'événement. Loin de leur prétendue neutralité, les actualités témoignent donc d'un regard subjectif que souligne la description précise (action et mouvements des personnages, recours à l'image arrêtée, cadrage, angles de prise de vue, mouvements d'appareil) des photogrammes reproduits dans la fiche élève. Autrement dit, chaque plan renvoie alors le spectateur, dont chaque regard condamne les accusés, à sa propre responsabilité.



L'enchaînement proposé mène à l'un des plans les plus commentés de *Furie* : les volailles d'une basse cour. Ce montage en parallèle (accentué par le fondu enchaîné) assimile le babil des commères de la ville au caquetage de volatiles prétendument stupides. On peut l'analyser en visionnant le célèbre passage de *La Grève* (1925) d'Eisenstein qui juxtapose quartiers de viande et massacre d'ouvriers ou le début des *Temps modernes* comparant la foule à un troupeau de moutons (Chaplin, 1936). Faut-il aujourd'hui commenter la hardiesse d'un symbolisme qui propose une rupture dans le récit — en créant un effet de distanciation — ou insister sur la misogynie du message ? Le plan permet, quoi qu'il en soit, d'insister sur une déshumanisation générale confirmée par d'autres indices comme le bourdonnement de la musique, l'utilisation de noms d'animaux comme insultes — *weasel* (belette) et *cockroach* (cafard) figurent dans le dialogue entre le shérif et Dawson (séquence 10) — et l'emploi de l'expression *mob of animals* (horde d'animaux) par Joe (séquence 17).

## Montrer le bruit qui court



Ces trois plans s'inscrivent à la fin de la huitième séquence vouée à l'expression d'un archétype langien : la diffusion d'une rumeur par le bouche-à-oreille.

Pareil enchaînement rendrait visible la circulation d'une information et le déplacement de son sens. Mais davantage encore. Ce pur spectacle d'inflation est en effet inséré entre deux pôles. Plan 0, une femme raccroche précipitamment au nez de son mari barbier qui, de son salon, lui avait fait part de la nouvelle. Plan 4, la propagation se conclut par le plan d'une basse-cour où caquètent des poules. Lang passe d'un raccord commandé par la technique à un symbole. Ou encore, d'une conversation intime à une image saisissante, se détournant de l'action pour en montrer brutalement au spectateur la nature véritable.

**Plan 1** : Avertie par son mari qu'un kidnappeur vient d'être arrêté, la ménagère traverse son balcon, grimpe sur le garde-fou, d'une longue brosse en bois frappe quelques coups en extension sur les carreaux de sa voisine Tuttle, et lui confie la nouvelle.

**Plan 2** : Ayant abaissé la fenêtre et retraversé sa cuisine, Mrs Tuttle s'empresse de répéter à son amie, assise un cabas sur les genoux, la nouvelle à peine modifiée : *un homme arrêté par le shérif en sait beaucoup sur l'affaire*.

**Plan 3** : Tenant toujours fermement le cabas d'où dépasse un poireau hirsute, tandis qu'elle commande une livre de pruneaux au marché, la commère consent à donner une information qu'elle tiendrait des plus hautes sources. *Au moment de son arrestation, l'un des kidnappeurs a tenté de s'échapper*.

Chaque plan introduit un nouveau personnage qui modifie vaguement le fait qui vient de lui être raconté. Ce déplacement du sens excite chez l'auditeur un désir de connaissance (plan 2 : celui qui détient l'information est plus désirable

que le coupable) et met peu à peu en place l'implacable destin de Joe — s'il fuit, il est forcément coupable de quelque chose.

L'extrême lisibilité de l'enchaînement, soulignant sans cesse sa continuité, permet de concentrer totalement l'attention sur la modification du fait rapporté. Chaque nouveau plan réintroduit un détail du plan précédent. 2 réduit 1 à la taille d'une vignette, dans le cadre de la fenêtre de la cuisine. De 2 à 3 bien sûr, c'est un incongru légume qui se retrouve, dont la mise en évidence en amorce de 3 sert à signifier que la commère s'est empressée de diffuser son secret.

Mais pas seulement. Comment expliquer en effet que le cadre se resserre et les mouvements de caméra se fassent progressivement moins amples ? 1 : déplacement conjoint de la caméra et de la ménagère, laquelle, très gymnaste, doit tendre le bras pour raccorder deux lieux séparés. 2 : grand déplacement du personnage mais bref travelling avant. En 3, la rumeur se diffuse latéralement (comme en 1), tandis qu'en profondeur, la femme poursuit ses courses, retenant l'information. 3 superpose et comprime les axes de 1 (circulation latérale) et de 2 (déplacement en profondeur du sens). Ainsi le contexte public n'empêche pas de maintenir l'intériorité qui permettrait de pointer la duplicité de la rumeur.

Si l'information circule de bouche-à-oreille, les objets prennent en charge le sens sous-jacent de l'enchaînement. De simples connecteurs qu'ils sont en 1, ils acquièrent en 3 une puissante charge symbolique. Le légume n'accompagne pas seulement la trivialité de l'enchaînement, traversant arrière-cour, cuisine, marché. Si frappe la misogynie du plan 4 (comme frappait la douceur du coup de téléphone du barbier à sa femme), c'est qu'il naît d'un ressentiment sexuel qui n'a cessé de croître. Les femmes conservent de main ferme le secret qu'elles ont pris aux hommes.

# La surimpression



Ivre et tourmenté, errant par les rues désertes la nuit précédant le verdict, Joe Wilson s'arrête devant la vitrine d'un fleuriste (séquence 28). Alors que les bouquets forment un parterre mortuaire en bas du plan, les visages inquiets des vingt-deux accusés promis à la potence apparaissent dans la partie supérieure de l'image. Par surimpression, l'image des accusés déjà morts s'ajoute ainsi à celle de Joe. Consistant à superposer au moins deux images tournées séparément sur le même segment de pellicule, le procédé peut intervenir à deux moments de la fabrication du film. Soit lors du tournage, la pellicule, exposée une fois, est rechargée pour qu'une seconde vue s'imprime au même endroit. Cette manipulation fut l'occasion d'un gag dans *Le Cameraman*, où Buster Keaton, croyant avoir courageusement obtenu les images d'un règlement de comptes sanglant à Chinatown, projette pour son rédacteur en chef un film endommagé par une involontaire seconde prise de vues. Erreur rendue fréquente par le fonctionnement des premières caméras, où le défilement de la pellicule dans l'obturateur s'effectuait à l'aide d'une manivelle, autorisant l'utilisation du film dans les deux sens. Mais la surimpression s'effectue plus simplement au montage (deux segments de films sont superposés) et aujourd'hui, avec une précision accrue, grâce aux bancs numériques. Nul doute que la surimpression très élaborée de *Furie*, variant tailles et éclairages des apparitions, ait été obtenue par un travail de post-production.

Très fréquent dans le cinéma muet (notamment dans l'avant-garde française d'Epstein, Dulac, Lherbier et surtout Abel Gance), l'usage de la surimpression s'est raréfié à l'âge du cinéma classique et parlant, qui l'a généralement limité à

la durée d'un fondu enchaîné, ou aux fins de séquences oniriques, dissociées du reste du récit. La surimpression semble en effet logiquement participer d'un régime visuel adoucissant un enchaînement ou poussant une image à saturation. Mais comment comprendre Lang lorsque, dans une lettre adressée à son amie Lotte Eisner lors du tournage du *Secret derrière la porte* (1948), il applique ce terme au son ? « *Je fais des expériences de "surimpression" sonore pour les voix des personnages principaux, et je trouve l'idée curieuse à mettre en application.* »

D'un point de vue théorique, la surimpression est inséparable de la notion de plan. À partir des "vues" des frères Lumière, celui-ci fut pensé comme l'exercice d'un regard. Procédant par sélection et élimination, il prélève un fragment du réel. Le plan est un regard, résultant de l'exercice d'une conscience sur le monde. Or, la surimpression contredit la conception perspectiviste du plan comme découpe ou fenêtre, pour y ajouter une épaisseur. En d'autres termes, elle rend simultanés des éléments *a priori* distants dans l'espace ou le temps. Ainsi dans *Furie*, la surimpression figure les remords de Joe qui anticipe la mort de ses vingt-deux bourreaux. Les visages y sont déjà ceux de fantômes. La surimpression serait donc ici l'expression d'une conscience dédoublée, confrontant deux images appartenant à des mondes différents. Le paysage mental ayant pris le pas sur la stricte réalité concrète, l'image se tient à cheval entre un extérieur et un intérieur, une présence et une absence. Ainsi, la voix intérieure de Celia (Joan Bennett) dans *Le Secret derrière la porte* ne relaie pas, comme d'ordinaire, l'image (en la redoublant ou la commentant ou la falsifiant), mais fait flotter sa conscience dans l'énigme d'un écart.

La surimpression n'est pas l'unique procédé capable de rapprocher des séquences éloignées dans l'espace ou dans le temps. Fritz Lang utilise largement dans *Furie* la technique de l'*overlapping* qui, sans être une véritable superposition, pourrait être sa correspondante sonore : le réalisateur utilise souvent la continuité du son, et en particulier des voix, pour raccorder un segment à un autre. On peut repérer facilement les plus spectaculaires de ces transitions lorsqu'un personnage termine, en début de plan, une phrase commencée par lui-même ou par un autre au plan précédent. Ainsi (séquence 12), l'interrogation du capitaine lors de l'annulation de l'opération militaire est relayée par la question du gouverneur au sénateur. Le début du procès (séquence 20) est marqué par une intervention du procureur qui complète les propos qu'il tenait à Vickery. Plus classiquement, la radio joue un rôle semblable : le témoignage de Kate (séquence 22) nous est livré depuis la salle d'audience et se poursuit à travers le poste qu'écoute Joe. À partir d'un relevé des principales occurrences de l'*overlapping*, l'analyse soulignera la mise en rapport des liens de causalité mais aussi des personnages, lieux ou moments différents. Le travail pourra être mené grâce à l'intervention d'un monteur et d'un mixeur son qui expliqueront les contraintes techniques du procédé. On pourra enfin explorer le thème de l'espionnage sonore en comparant certaines scènes de *Furie* à des exemples plus récents tirés de *Conversation secrète* (Francis Ford Coppola, 1974) ou de *Blow out* (Brian De Palma, 1981).

CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 2003. Dernière contribution d'un grand spécialiste de la question du son au cinéma. Études historique (des origines à aujourd'hui, entre cinéma d'auteur et cinéma populaire), et théorique qui interrogent le cinéma en tant qu'art sonore posant la question de « *la place de l'homme et de sa parole dans le monde* » ; glossaire détaillé.

FILMER...

# Le procès

Si le film à procès fit fortune au vingtième siècle, ce n'est pas dû au potentiel spectaculaire des affaires judiciaires. Ce n'est pas parce qu'il présente un théâtre d'opérations où la parole s'élève héroïquement au-dessus d'un très strict réglage des déplacements et des corps, mais parce que la scène du tribunal se double souvent d'une scène clandestine qui en dérègle le fonctionnement et en complique la visibilité. Ainsi, l'important se situe moins dans l'intrigue que constitue le procès que dans l'espace où siège la Loi et ses arcanes, les rapports de pouvoir entrelaçant troubles ententes secrètes et parole officielle. Par cette configuration, un tribunal se distingue peu d'une chambre des députés ou d'un sénat. Au terme d'un discours audacieux, Mr. Smith (*Mr. Smith au Sénat*, Frank Capra, 1938) triomphe certes de sa jeunesse et de son bégaiement en imposant une nouvelle loi, mais il ignore encore que sa proposition naïve fait paravent à des manœuvres politiques secrètes. De même les débats publics qui préparent la nomination d'un nouveau Secrétaire d'État aux Affaires Étrangères dans *Tempête à Washington* (1962) d'Otto Preminger se doublent de tractations et chantages multiples, par quoi la belle unité spatiale du monumental Sénat américain se brise en couloirs, antichambres, chambres d'hôtel, cellules, espaces émiettés où l'avenir du pays pendant la Guerre Froide se joue à la dérobad.

Dans la séquence du tribunal de *Furie*, l'essentiel se passe dans la circulation entre l'espace officiel judiciaire et la sous-scène secrète qu'est la chambre où Joe écoute à la radio la retransmission du pro-

cès. D'où l'omniprésence des techniques de communication (téléphones, postes de radio, micros, projecteur) vers quoi les auditeurs tendent l'oreille et les journalistes la voix ; d'où aussi l'importance que prennent les signes envoyés par Joe au tribunal (film, lettre, bague). S'il fomente à l'écart sa stratégie, et reste invisible dans l'espace du tribunal jusqu'au dénouement, il y prend progressivement corps. D'abord par l'intermédiaire du film où, contre l'ordonnance froide de la Loi représentée par le juge, sa mémoire identifiant les bourreaux est projetée ; ensuite par le mot *memento*, fragment d'une lettre anonyme pris en gros en plan, qui le trahit ; enfin par l'imperméable à la poche recousue qu'il a donné à son frère présent chaque jour au premier rang de l'accusation. L'intrusion de fautes, de coutures visibles ou de reprisages sommaires, ainsi que d'un regard subjectif sur le crime, sape les fondements de l'espace démocratique exemplaire qu'est le tribunal. Il s'agit de produire la preuve d'une culpabilité dans et par l'image. Avec l'image-preuve, la culpabilité cesse d'être une intuition ou un savoir que seul véhicule la parole, pour devenir une évidence, une vérité manifeste et indiscutable, prise en charge par une image pensée contre toutes les puissances du faux. Image indissociablement spectaculaire et critique, qu'entre tous, Brian De Palma fabrique aujourd'hui.

Le cinéma américain n'a cessé de broyer la machine judiciaire, de morceler ses tribunaux, de rompre la continuité en un montage parallèle de plus en plus complexe, soumettant ainsi l'idéal démocratique aux soupçons paranoïaques envers

des manipulations clandestines émanant des plus hautes sphères. *Le Maître du jeu*, film de Gary Fleder sorti dans nos salles début 2004, est traversé de réminiscences des grands récits et mises en scènes de manipulations judiciaires. Cette tradition passe par deux personnages. Avocat de l'accusation lors du procès d'un fabricant d'armes, Wendall Rohr s'obstine à vouloir rendre justice à une veuve mais ne fait pas poids devant un puissant lobby des armes ; c'est Dustin Hoffman qui revêt ici le costume élimé de ses personnages des années 70. En face, le puissant Rankin Fitch fait et défait le jury de manière à assurer au préalable la victoire du fabricant d'armes. Cynique, il règne en maître et technicien d'importants moyens de surveillance par quoi il décide et décourage ceux des jurés qui manifestent des opinions contraires à la cause qui le rémunère. C'est Gene Hackman, cerveau autoritaire et maniaque importé de la *Conversation secrète* (1974) de Coppola et d'*Ennemi d'état* (1998) de Tony Scott, film mésestimé où il retournait ses talents techniques contre les dispositifs de surveillance mis en place par les services secrets. Mais tous deux sont coiffés au poteau par un troisième. Incarnant un juré, John Cusack occupe le centre, truque à son tour la constitution du jury, porté par un ressentiment populiste et des idéaux démocratiques. Mais surtout, il égare aux coins des ruelles et au passage des bus les dispositifs de surveillance mis en place par l'avocat de la défense. Virus au cœur de la machine, il rend possible un nouvel écart, entre nonchalance narquoise et vitesse généreuse, virtuosité et distension, mise en scène et montage.



De haut en bas : *Mr. Smith au sénat*, 10<sup>e</sup> chambre, instants d'audience.

## À voir

*10<sup>e</sup> chambre, instants d'audience* de Raymond Depardon, 2004 ; *Basic* de John McTiernan, 2003 ; *Dancer in the Dark* de Lars Von Trier, 2000 ; *La Dernière preuve* de Randal Kleiser, 1998 ; *De Nuremberg à Nuremberg* de Frédéric Rossif & Philippe Meyer, 1994 ; *Des hommes d'honneur* de Rob Reiner, 1992 ; *L'Idéaliste* de Francis Ford Coppola, 1997 ; *Le Maître du jeu* de Gary Fleder, 2003 ; *Peur primale* de Gregory Hoblit, 1996 ; *Présumé innocent* de Alan J. Pakula, 1990 ; *Tu ne tueras point* de Krzysztof Kieslowski, 1988 ; *Un Coupable idéal* de Jean-Xavier de Lestrade, 2001 ; *Philadelphia* de Jonathan Demme, 1993 ; *Amistad* de Steven Spielberg, 1997.



## ÉTAT DES LIEUX

# Le procès et ses arcanes



Le procès est l'une des constantes du cinéma. Relativement peu traité en littérature, sauf au théâtre, il offre au Septième Art d'immenses possibilités spectaculaires. Dès 1901, on fera un film sur l'affaire Dreyfus. Les procès du Christ dans les innombrables passions qui, depuis 1897, vont déferler sur les écrans ne se comptent plus. Et comment oublier l'un des chefs-d'œuvre du cinéma muet, *La Passion de Jeanne d'Arc*, en 1929, du danois Karl Theodor Dreyer qui fait du procès de la jeune Lorraine, le pivot dramatique du film.

Il était logique que Fritz Lang, cinéaste de l'innocence et de la culpabilité, passionné par la justice et le phénomène judiciaire, s'y intéresse. Le procès que la pègre intente à Peter Lorre, dans *M le Maudit* (1931), reste l'un des plus célèbres et des plus forts jamais représentés sur les écrans. Dans cet esprit, arrivant comme exilé à Hollywood, Lang saisit aussitôt le potentiel dramatique que présentait le procès américain.

Le procès européen est conditionné par la théâtralité qu'impose la disposition des espaces. C'est très sensible dans le procès français. Chacun reste figé dans l'espace clos qui lui est définitivement imparté. Au centre et au plus haut, le président et les juges. À leur droite, le procureur dont le poste est surélevé par rapport à celui de l'accusé, lequel est au-dessus des avocats, à la gauche du président, forcément. Seuls, au niveau du sol, les témoins vont et viennent dans le prétoire. Si bien que l'espace ne peut être parcouru que par la parole. Les protagonistes sont condamnés à jouer comme au théâtre et à se livrer aux effets de manche et de voix. Il ne faut donc pas s'étonner que nos meilleurs films judiciaires aient été réalisés par Sacha Guitry et quand

un Jean Renoir ou un Claude Chabrol ou d'autres s'y risquent, ils traitent le procès en comédie humaine.

Si les procès anglais, allemands, scandinaves ou latins ont chacun une spécificité liée à leur culture, ils participent, eux aussi, de la théâtralité. Il n'en va pas de même aux États-Unis. Déjà le dispositif est radicalement différent. Le président reste en hauteur certes, mais à une hauteur de taille humaine. Il n'est pas considéré comme un dieu. Les autres partis sont mis à égalité dans le prétoire, au même niveau du sol, et mieux encore, accusation et défense ne sont plus face à face mais côte à côte. Dès lors l'espace qui les sépare du président est libre. C'est un territoire à conquérir. Chacun peut et doit y circuler pour démontrer et apporter ses preuves. Visuellement et dramatiquement, le procès américain est d'emblée cinématographique. Ce n'est donc pas par hasard qu'une grande quantité de films américains filment des procès. Ils sont un plus pour captiver le spectateur.

Fritz Lang, ayant superbement filmé un procès à l'allemande dans *M. le Maudit* tente de comprendre la marche du système judiciaire américain. Et ce, par une réflexion approfondie sur la nature du cinéma, elle-même liée à la marche inexorable de la pellicule dans l'appareil, à la fois comme témoin et comme dénonciateur. C'est dans cette perspective que le cinéaste en vient à imaginer l'introduction de la radio et du cinéma dans un procès, chose encore impensable en 1936. Cette audace a modifié, non seulement le traitement filmique des procès, mais elle a même fini par influencer sur la marche réelle de leur déroulement.

## À lire, à voir

### À lire

BIET, Christian & SCHIFANO, Laurence (dir.), *Représentations du procès. Droit, théâtre, littérature, cinéma*, Presses Universitaires de Paris X-Nanterre, coll. "Représentation", 2003.

PUAUX, Françoise (dir.), "La justice à l'écran", *CinémAction*, n° 105, 2002.

RABATÉ, Dominique, "Esquisse d'un genre, le film à procès. *Witness for the Prosecution* de Billy Wilder", in Jean-Pierre Moussaron & Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Why not ? Sur le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond, 2002.

### À voir

*Autopsie d'un meurtre* d'Otto Preminger, 1959 ; *Douze hommes en colère* de Sidney Lumet, 1957 ; *Le Faux coupable* d'Alfred Hitchcock, 1956 ; *Les Inconnus dans la maison* d'Henri Decoin, 1941 ; *L'Invraisemblable vérité* de Fritz Lang, 1956 ; *Le Juge et l'Assassin* de Bertrand Tavernier, 1976 ; *Justice pour tous* de Norman Jewison, 1979 ; *Landru* de Claude Chabrol, 1962 ; *La Poison* de Sacha Guitry, 1951 ; *Le Procès* de Mark Robson, 1955 ; *Le Procès* d'Orson Welles, 1963 ; *Le Procès Paradine* d'Alfred Hitchcock, 1947 ; *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick, 1958 ; *Témoin à charge* de Billy Wilder, 1957 ; *Verdict* d'André Cayatte, 1974 ; *La Vérité* d'Henri-Georges Clouzot, 1960 ; *Z* de Costa-Gavras, 1969.



De haut en bas : *Furie*, *M. le Maudit*, *Témoin à charge*.

## L’AFFICHE

L’affiche, comme la bande annonce, illustre le statut et les conditions d’exploitation d’un film. Sa fonction commerciale et publicitaire est déterminante. Outre le titre et des extraits du générique y sont dévoilés plusieurs éléments de l’intrigue à travers la présence fragmentaire de personnages, d’objets ou d’éléments de décor qui obéissent à des principes de sélection et de hiérarchisation précis qu’il faut définir. Pour les graphistes, couleurs, formes, composition, lignes de fuite et lettrage peuvent être, eux aussi, mis au service d’une stratégie.

L’affiche française de 1936 frappe d’abord par la gamme de couleurs qu’elle utilise. Le rouge, l’ocre et le jaune renvoient ainsi à la violence annoncée par le titre tout en suggérant (avec les volutes esquissées sous les noms des acteurs) le motif du feu. La composition de l’ensemble traduit, en outre, une forte opposition. En haut, deux gros plans révèlent les visages d’un couple (identifié aux deux vedettes dont les noms se détachent). En bas, deux scènes montrent une foule anonyme et armée, menaçant un individu ou se battant dans une mêlée confuse. Facile, par conséquent, d’imaginer que l’amour (entravé puisque Spencer Tracy est derrière des barreaux) est la victime de cette fureur. Si l’intrigue sentimentale et la thématique du lynchage sont suggérées à bon escient, l’intérêt de l’affiche réside pourtant pour nous aujourd’hui dans ce qu’elle nous cache : la seconde partie du film, qui procède d’un retournement gênant pour le confort du spectateur, est ici totalement occultée. Le *happy end* attendu fait l’économie d’un procès qui ne serait guère vendeur.



## OUVERTURES PÉDAGOGIQUES



● **Marche du temps.** Horloges et calendriers apparaissent à l’écran. Ils jouent un rôle non négligeable dans le déroulement de l’intrigue, marquant la durée de la séparation ou le rapprochement d’une échéance fatale. Le temps signifie donc d’abord le cheminement vers la mort.



● **Prisons.** Plusieurs images symbolisent l’enfermement et semblent se répondre. Joe passe ainsi d’une cellule à une chambre dont il ne peut sortir. Le jeu expressionniste des ombres emprisonne chaque membre du couple. Il est possible de relever l’abondance des cadres à l’intérieur de l’image.



● **John Doe.** Dans quelle mesure les vingt-deux accusés de Strand représentent-ils les Américains moyens, les “John Doe” ? L’homme de la rue (d’après le titre d’un film de Capra) est ici au centre des débats. Faut-il y voir la défiance du réalisateur envers les valeurs d’une civilisation ?



● **Vitrines.** Essentiel chez Lang, le motif de la vitrine est ici prépondérant. On peut ainsi repérer que son contenu (chambre nuptiale, armes blanches, couronnes mortuaires) synthétise les aspirations du personnage qui s’y reflète.



● **Rainbow.** Le chien recueilli par Joe montre que les apparences sont trompeuses : il se révèle être une chienne... Symbole de fidélité et victime de la furie des hommes, elle meurt avec son maître, laissant ses orphelins provoquer l’une des scènes les plus pathétiques du film.

● **Pièces à conviction.** Recenser les indices matériels qui jouent un rôle important dans le développement de l’intrigue du film : bague, imperméable, fil bleu, cacahuètes, billets numérotés, lettre anonyme. En quoi trahissent-ils la relativité de la notion de preuve ?

● **Happy end ?** La fin du film divise la critique. Claude Beylie y voit un « merveilleux acte de confiance en l’homme » quand Michel Mesnil décrit la tirade de Joe comme « si évidemment pessimiste et par là si peu américaine ». Quels arguments peuvent fonder ces deux points de vue ?

Quand l'auteur de *La Puissance et la gloire*, roman adapté au cinéma par Carol Reed avec *Le Troisième Homme* (1948), se penche sur le film de Lang.

## Fury

Graham Greene, *The Spectator*, 3 juillet 1936  
(traduction de Christian Viviani, dans *Positif*, n° 441, novembre 1997)

*Furie* est le premier film américain de Herr Fritz Lang. L'importation de réalisateurs européens est toujours une question très sensible. Hollywood offre beaucoup de ressources techniques [...]. Mais en même temps les béni-oui-oui et les requins du monde du spectacle favorisent peu l'imagination [...]. D'autre part, *Metropolis*, *Les Espions*, *Docteur Mabuse*, ces films mélodramatiques des années d'apprentissage du cinéaste, auraient pu être réalisés avec peut-être encore plus d'efficacité rutilante en Amérique. Et je suis allé voir *Furie* avec une sorte de fébrilité [...]. Mais *Furie* [...] est étonnant. Le seul film que je connaisse auquel j'ai eu envie d'accorder l'épithète de grand [...]. Il n'y a eu aucun autre film qui ait évité le glissement de valeur, qui ait transmis complètement par le son et l'image, mieux que par n'importe quel autre moyen d'expression, la pitié et la terreur que l'histoire inspire. Le dernier tiers du film, qui mène à une fin heureuse artificielle, n'est pas de la même qualité, bien que le film se maintienne toujours au niveau d'un mélodrame bien dirigé.

[...] Aucune passion de cinéma dans tout cela, aucune exagération des sentiments humains ordinaires quand les deux amants s'abritent de la pluie battante sous le métro aérien, ou se disent au revoir à la gare, leurs visages et leurs mains serrées humidifiant les fenêtres embuées : on reconnaît l'agonie ordinaire, la vie telle qu'on sait qu'elle est vécue. La même vivacité puissante à saisir les détails vrais rend le lynchage presque insupportablement horrible. Je suis en train d'essayer de ne pas exagérer, mais le cerveau tressaille à chaque pichenette de vérité, un peu comme au bruit d'un marteau-piqueur. L'horrible rire et la dignité suffisante des bons citoyens. [...] Le régiment des hommes et femmes en marche vers la caméra, main dans la main, riant et excités comme des recrues un premier jour de guerre. [...] Et enfin la première pierre, jusqu'à ce que le bâtiment soit en flammes, l'innocent qui suffoque derrière les barreaux et la femme qui tient son bébé à bout de bras pour qu'il voie le feu.

© Positif

## Plus que Lang, Hollywood...

De Graham Greene (1904-1991), on connaît romans, adaptations, scénarios nombreux (*Sainte Jeanne* de Preminger en 1957). Il avouait lui-même le lien étroit de son écriture avec le langage cinématographique : « *Quand je décris une scène, je la capture davantage avec l'œil mobile de la caméra qu'avec le regard du photographe — qui la laisse froide.* » On sait moins que Greene fut critique de cinéma dans les années trente au journal anglais *The Spectator*, où il rédigea cet éloge de *Furie*, à la sortie du film en 1936.

Critique d'autant plus élogieuse qu'elle soumet le film et son auteur aux contraintes multiples de l'industrie hollywoodienne. Celle-ci fait l'objet d'un paradoxe. Fatalement appauvrissante, elle offre aussi et surtout le contexte où Lang pourrait acquérir une « *efficacité rutilante* », à partir de quoi son cinéma pourrait devenir « *grand* ». Et c'est précisément ce qui frappe ici : la critique s'énonce au cœur même de la machine hollywoodienne. Précédant de vingt ans la réhabilitation de la période américaine, longtemps mésestimée, Greene devine le bénéfice que Lang pourra tirer de son exil.

Il est surprenant qu'échappe à cet éloge la dernière partie du film, séquence du tribunal où la critique française a justement vu le blason du cinéma de Lang. Mais contemporain du film, écrit dans l'enthousiasme du grand Hollywood, se défendant du fétichisme cinéphilique (à partir de quoi se constituera la critique moderne), ce texte établit une légitimation mutuelle du film et du cinéma. *Furie* est grand parce qu'il tire parti des moyens qu'offre le cinéma (« *des images et des sons* ») ; le cinéma est grand puisque *Furie* l'élève au niveau de ce qu'il peut (« *pitié* », « *terreur* », « *vivacité puissante à saisir les détails vrais* »). Définir la grandeur ou la dignité du cinéma, c'est peut-être une marque de la critique anglo-saxonne qui a toujours cherché à marier sentiment et communauté. Ainsi faut-il comprendre les vives et précises descriptions de Greene, la manière que son écriture a de coller aux éclats et aux chocs, son apologie de « *la vie telle qu'on sait qu'elle est vécue* », au service d'un projet non moins poétique que politique.

# La loi du lynch

Échouant à rompre le faux alibi des vingt-deux accusés du lynchage de Joe Wilson, le procureur s'indigne. « *Durant les dernières quarante-neuf années, 4176 êtres humains ont été lynchés par pendaison, brûlures ou autres sévices [...], c'est-à-dire un cas de lynchage tous les quatre jours environ. Parmi ces nombreux cas, seuls une poignée ont été traduits en justice.* » Pareilles incises documentaires sont nombreuses dans le cinéma de Lang, dont chaque film s'appuyait sur un patient travail de recherche. Le cinéaste n'ignorait pas que le phénomène du lynchage aux États-Unis concernait en majorité la population noire — d'ailleurs, l'un des premiers états du scénario de *Furie* racontait le lynchage d'un homme noir accusé à tort du viol d'une femme blanche.

Entre 1882 et 1968, 4742 Noirs ont été lynchés, dont la moitié dans le Mississippi, la Géorgie, le Texas, l'Alabama et la Louisiane, zone du Sud des États-Unis qui fut surnommée "The Black Belt". Cette violence atteint son comble dans les vingt années qui suivirent l'émancipation, en 1863, de près de quatre millions d'esclaves noirs, et la fin de la Guerre Civile qui a profondément ravagé le Sud. Le mot même est lié à l'histoire de l'esclavagisme. Il prend racine dans le nom de Charles Lynch, riche propriétaire terrien qui, à la fin du dix-huitième siècle, organisait devant sa maison procès illégaux et pendaisons. Libérés de leurs emplois dans les demeures et champs des grands propriétaires terriens, les Noirs furent dès lors perçus comme une menace pour la population blanche, et accusés de meurtres, viols, vols de bétail.

Si le lynchage a pu concerner des Blancs, il fut en majorité un instrument de contrôle par quoi la population blanche continuait à établir une autorité politique, sociale, sexuelle ou économique sur des Noirs légalement émancipés. Les plus exposés furent, de fait, ceux qui aspiraient à une condition meilleure par l'éducation, la propriété ou une implication dans la vie politique. Ils furent ainsi les boucs-émissaires du chômage qui touchait la popu-

lation blanche pendant la Dépression. Mais bien sûr, tout autres furent les motifs d'accusation, qui visaient la nature criminelle du corps noir. Au nom de la préservation de la race et des intérêts blancs, il fallait contenir l'appétit sexuel débridé des afro-américains. Le lynchage intervenait comme revanche contre la contestation même dérisoire — disputes, insultes, témoignages — de la suprématie blanche.

Le lynchage est ainsi une forme de justice qu'exerce illégalement une foule envers un ou plusieurs individus. Son seul moyen de pression étant celui du nombre, elle pouvait s'étendre à tous les appareils de pouvoirs : juges ou policiers, corrompus ou simplement résignés. Témoignages et identifications des criminels étaient, de fait, rendus difficiles, et les procès souvent joués d'avance. D'autre part, la foule ne prêtait aux jugements aucune importance, parfois même les devançait, tirant le prisonnier hors de sa cellule, avec la complicité du shérif.

Le nombre de lynchages décline à partir de 1923. La Chambre des représentants tente de soumettre un texte pour l'enrayer. La presse noire et la population urbaine éduquée mènent campagne. En 1930 est fondée l'Association des femmes du Sud contre le lynchage. Mais surtout, ces phénomènes ont provoqué l'exode massif des populations noires du Sud vers les régions industrielles du Nord : plus d'un demi-million de 1910 à 1920, exode se poursuivant au rythme de 70000 par an.

De même que le caméraman filmant le lynchage au commissariat de Strand exulte de tenir un *scoop*, des photographes de presse, alertés par la rumeur et complices de la foule, ont laissé de nombreuses images de pendaisons expéditives. Ces exécutions publiques constituaient alors un spectacle. Lang raconte avoir regretté de n'avoir pas pensé à intégrer à *Furie* l'anecdote de conducteurs de bus qui attiraient dans leur véhicule des passants, leur promettant de les mener là où un lynchage était annoncé. ☞

## ATELIER 4

Le lynchage est au cœur de l'intrigue de nombreux films américains militant explicitement pour le respect d'une loi qui le qualifie de "meurtre au 1<sup>er</sup> degré". On peut ainsi relever dans *Furie* les passages ouvertement didactiques qui confirment et combattent la méconnaissance de la Constitution qu'annonçait déjà la séquence 8 du barbier (où un Américain d'adoption, comme Lang, fait la leçon aux autres). Dans un second temps, plusieurs éléments mettant ce thème en rapport avec la discrimination raciale sont repérables. Chaque apparition d'un Noir est lourde de sens (jeune femme qui étend son linge en contrechamp de Kate, garçon qui s'enfuit épouvanté, barman bienveillant qui annonce « *un autre jour* »...). On mesure enfin l'originalité de *Furie* en évoquant quelques-uns des grands films qui s'attaquent au lynchage comme *L'Étrange Incident* (William Wellman, 1943), *L'Intrus* (Clarence Brown, 1949) ou *La Poursuite impitoyable*, (Arthur Penn, 1965) : l'horreur, pour Lang, tient autant à la froide vengeance de Joe qu'à l'action de la foule déchainée.



## FILMOGRAPHIE COMPLÈTE

- 1919 *Le Métis / Halbblut*  
1919 *Le Maître de l'amour / Der Herr der Liebe*  
1919 *Hara-Kiri*  
1919-1920 *Les Araignées / Die Spinnen*  
1920 *Das Wandernde Bild*  
1920 *Vier um die Frau*  
1921 *Les Trois lumières / Der müde Tod*  
1922 *Le Docteur Mabuse / Dr Mabuse, der Spieler*  
1924 *Les Nibelungen / Die Nibelungen*  
1927 *Metropolis*  
1928 *Les Espions / Spione*  
1929 *La Femme sur la lune / Frau im Mond*  
1931 *M le Maudit / M*  
1932 *Le Testament du Docteur Mabuse / Das Testament des Dr Mabuse*  
1934 *Liliom*  
1936 *Furie / Fury*  
1937 *J'ai le droit de vivre / You Only Live Once*  
1938 *Casier judiciaire / You and me*  
1940 *Le Retour de Frank James / The Return of Frank James*  
1941 *Les Pionniers de la Western Union / Western Union*  
1941 *Chasse à l'homme / Man Hunt*  
1943 *Les Bourreaux meurent aussi / Hangmen Also Die*  
1944 *La Femme à la fenêtre / The Woman in the Window*  
1944 *Espions sur la Tamise / The Ministry of Fear*  
1945 *La Rue rouge / The Scarlet Street*  
1946 *Cape et Poignard / Cloak and Dagger*  
1948 *Le Secret derrière la porte / The Secret Beyond the Door*  
1950 *The House by the River*  
1950 *Guerillas / American Guerilla in the Philippines*  
1952 *L'Ange des maudits / Rancho Notorious*  
1952 *Le Démon s'éveille / Clash by Night*  
1953 *La Femme au gardénia / The Blue Gardenia*  
1953 *Règlement de comptes / The Big Heat*  
1954 *Désirs humains / Human Desire*  
1955 *Les Contrebandiers de Moonfleet / Moonfleet*  
1956 *La Cinquième victime / While the City Sleeps*  
1956 *L'In vraisemblable vérité / Beyond a Reasonable Doubt*  
1958 *Le Tigre du Bengale / Der Tiger von Eschnapur*  
1958 *Le Tombeau hindou / Das indische Grabmal*  
1961 *Le Diabolique Docteur Mabuse / Die tausend Augen des Dr Mabuse*

## Références

### FURIE

*L'Avant-Scène Cinéma*, n° 78, février 1963. Le découpage du scénario comprend des scènes partiellement tournées, mais abandonnées au montage. L'ensemble est complété d'un texte de Claude Beylie, "Nous sommes tous des assassins", et d'une contribution de Lotte H. Eisner.

DOUCHET, Jean, "Dix-sept plans", in BELLOUR, Raymond (dir.), *Le Cinéma américain, analyse de films*, T.1, Paris, Flammarion, 1980. Pour lire une longue version de l'analyse de séquence proposée dans ce dossier.

### FRITZ LANG

BIFI. Fritz Lang a déposé en 1955 et 1959 de très nombreux documents à la Cinémathèque française désormais conservés à la Bifi. Les documents couvrent l'ensemble de la période américaine : différentes étapes et types de scénarios (découpage technique, story-board), archives de production (devis, correspondance...), notes de travail, archives de tournage (scénarios, plans de décors, plans au sol, feuilles de service, plan de travail, croquis...), archives de distribution.

BELLOUR, Raymond, *L'Analyse du film*, Paris, Éditions Albatros, coll. "Ça/Cinéma", 1979. Deux longs essais sur Lang.

BOGDANOVICH, Peter, *Fritz Lang, En Amérique*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris 1990. Traduction du précieux livre-entretien de 1967.

CIMENT, Michel, *Fritz Lang, le meurtre et la loi*, Paris, Découvertes-Gallimard, 2003. Livre important, qui propose nombre de documents et une riche iconographie éclairant les rapports de Lang avec la peinture, l'architecture et les arts décoratifs.

DUBOIS, Philippe, "Revoir Mabuse. Fritz Lang, cinéaste prémonitoire", *Le Monde diplomatique*, février 2001. Article consultable sur [www.monde-diplomatique.fr/2001/02/DUBOIS/14826](http://www.monde-diplomatique.fr/2001/02/DUBOIS/14826).

EISENSCHITZ, Bernard, *Man Hunt de Fritz Lang*, Crisnée, Éditions Yellow Now, coll. "Long Métrage", 1992. Belle approche du premier film antinazi de Lang.

EISNER, Lotte H., *Fritz Lang* [1984], Paris, Flammarion, coll. "Champs Contre-Champs", 1988. Texte complet, voulu par Lang lui-même.

**Sources iconographiques** : tous droits réservés. Sauf mention contraire : Carlotta Films. Page 1, 2, 3, 4, 5, 10 coll. Bifi ; p. 11 MGM, Ciné Classic, Action/Théâtre du Temple, Connaissance du cinéma ; p. 18 Columbia, Les Films du Losange ; p. 19 Connaissance du cinéma ; p. 20 DR/Ciné-Images. Les droits de reproduction des illustrations sont réservés pour les auteurs ou ayants droit dont nous n'avons pas trouvé les coordonnées malgré nos recherches et dans les cas éventuels ou des mentions n'auraient pas été spécifiées.

HUMPHRIES, Reynold, *Fritz Lang. Cinéaste américain*, Paris, Éditions Albatros, coll. "Ça/Cinéma", 1982. Comment les films américains de Lang détournent l'idéologie de l'"image juste".

LEBLANC, Gérard & DEVISMES, Brigitte, *Le Double scénario chez Fritz Lang*, Paris, Armand Colin, 1991. Sur *Règlement de comptes* qui ouvre à une réflexion générale sur le cinéaste.

LEFEBVRE, Jacques, "Le faux coupable chez Fritz Lang : variations américaines sur un thème", in "La justice à l'écran", *CinémAction*, n° 105, 2002. Texte à lire en parallèle avec celui de D. Serceau.

MARIE, Michel, *M le Maudit*, Paris, Nathan, coll. "Synopsis", 1989. Étude critique et pédagogique du film préféré du cinéaste.

MESNIL, Michel, *Fritz Lang. Le Jugement*, Paris, Éditions Michalon, coll. "Le bien commun", 1996. Sur les thèmes de la culpabilité, du rachat et de la liberté de l'individu prégnants dans l'œuvre du cinéaste.

MOULLET, Luc, *Fritz Lang* [1963], Paris, Seghers, coll. "Cinéastes d'aujourd'hui", 1970. Premier livre sur Lang. TRAFIC, *Hitchcock/Lang*, n° 41, printemps 2002. Avec, entre autres, le texte de F. Lang, "Mémorandum".

SERCEAU, Daniel, "Le faux faux-coupable dans l'œuvre de Fritz Lang", in "La justice à l'écran", *CinémAction*, n° 105, 2002. Retour sur la figure de l'inversion (bourreau/victime) chère à Lang.

STURM, Georges, *Fritz Lang, Films/Textes/Références*, Presses Universitaires de Nancy, 1990. Ouvrage très utile pour ses sources.

TESSON, Charles, "La scène en jeu : le maître et sa mise. Le personnage-metteur en scène chez Fritz Lang", *Cinémathèque*, n° 5, printemps 1994.

TRUFFAUT, François, "Fritz Lang en Amérique" [1958], in *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.

### ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film* [1983], Paris, Nathan, coll. "Cinéma", 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée, 1999. Manuel pratique qui aborde le Septième Art sous ses aspects techniques et formels (le montage, la narration, la profondeur, la réception, etc.).

SIETY, Emmanuel, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2001. Retour concis, précis et pédagogique sur les définitions de plan, les mises en relation qu'il implique et le travail audiovisuel qu'il engendre.

## Vidéographie sélective\*

### FRITZ LANG

*Les Bourreaux meurent aussi* (1943) - DVD (France Vidéo Distribution)

*Les Contrebandiers de Moonfleet* - DVD (SCÉRÉN-CNDP)

*Le Diabolique Docteur Mabuse* - DVD (NC, zone 1)

*Femme au portrait* - VHS (MGM Home Vidéo)

*Métropolis* - DVD (MK2). ADAV : réf. 54368.

*M le Maudit* - DVD (Opening).

*Le Secret derrière la porte* (avec *Le Dinosaur et le bébé*) - DVD (Wild Side Vidéo)

*Le Testament du Docteur Mabuse* - DVD (Opening). ADAV : réf. 24755.

*Le Tigre du Bengale, Le Tombeau Hindou* - DVD (Wild Side Vidéo)

### AUTRES FILMS CITÉS

*Autopsie d'un meurtre* - DVD (GCTHV). ADAV : réf. 34773.

*Blow Out* - DVD (MGM Home Entertainment)

*Devine qui vient dîner* - DVD (GCTHV). ADAV : réf. 37124.

*Docteur Jekyll et Mister Hyde* - VHS (MGM)

*Douze hommes en colère* - DVD (MGM)

*Ennemi d'état* - DVD (Buena Vista)

*L'Étrange incident* - DVD (Fox Pathé Europa)

*Le Faux coupable* - DVD (Warner). ADAV : réf. 22888.

*La Grève* - DVD (NC, import zone 1). ADAV : réf. 41375.

*Madame porte la culotte* - DVD (Warner). ADAV : réf. 52797.

*L'idéaliste* - DVD (Paramount)

*Le Maître du jeu* - DVD (Fox Pathé Europa)

*Le Mépris* - DVD (G.C.T.H.V.)

*Mr Smith au sénat* - VHS (GCTHV). ADAV : réf. 31573.

*Le Procès* - VHS (Film Office). ADAV : réf. 50717.

*Le Procès Paradine* - VHS (France Vidéo Distribution). ADAV : réf. 54543.

*Les Temps modernes* - DVD (CNDP). ADAV : réf. 45377.

*Tu ne tueras point* - DVD (Warner Home Vidéo). ADAV : réf. 44335.

\* Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.

**[www.lyceensaucinema.org](http://www.lyceensaucinema.org)** : accès aux documents pédagogiques édités, enrichis de l'ensemble des sites internet ressources.





*Furie* présente plusieurs visages. Ce film est d'abord une réaction profonde (changement d'écriture, considération politique) au phénomène nazi et un avertissement comme quoi nul, fut-ce un état démocratique, n'est à l'abri d'y succomber. Il est une réflexion quasi philosophique sur la nature de l'existence humaine, à la fois coupable et innocente. Il est une interrogation sur le besoin de justice et sa quasi impossibilité de parvenir à une totale objectivité. Il pose enfin la question du cinéma, instrument de connaissance du réel dans le même temps qu'il le truque, le détourne par la fascination hypnotique qu'il exerce.

Jean Douchet & Antoine Thirion

