

Ultime rencontre avec Fritz Lang (fin)

Gene D. Phillips

Number 87, January 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51233ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Phillips, G. D. (1977). Ultime rencontre avec Fritz Lang (fin). *Séquences*, (87), 22–26.



G.P. — *Après l'interdiction par les Nazis de votre film, Le Testament du docteur Mabuse, vous avez quitté l'Allemagne et vous avez tourné un film en France, Liliom en 1933, avant d'être sollicité par David O. Selznick pour travailler à Hollywood.*

F.L. — J'ai été sous contrat avec la M.G.M. pendant un an sans pouvoir mettre en marche un seul projet. A la fin de l'année, le studio voulut résilier le contrat. Eddie Mannix qui était le chargé d'affaires de Louis B. Mayer m'aimait bien et je lui dis : "Eddie, j'ai été le plus célèbre réalisateur du cinéma européen. Vous ne pouvez me congédier sans me laisser faire au moins un film." Il me demanda quel sujet m'intéressait ; je lui dit que j'avais trouvé un synopsis de quatre pages rédigé par Norman Krasna sur le thème du lynchage et il fut d'accord. Je rédigeai donc le scénario avec l'aide de Bartlett Cormack.

Voir le début dans *Séquences*, no 86, octobre 1976, p. 19.

Ultime rencontre avec Fritz Lang

(fin)

Photo de tournage de *Scarlet Street*

G.P. — *Vous avez travaillé régulièrement sur les scénarios de vos films, je crois, même si on ne vous en accordait pas toujours officiellement le crédit au générique.*

F.L. — J'ai commencé ma carrière en tant que scénariste et j'ai toujours collaboré aux scénarios des films que je devais réaliser, sauf lorsque mon agent omettait de faire inclure une telle clause dans mon contrat. Je crois que le réalisateur est le principal créateur d'un film. Dudley Nichols, qui était un homme merveilleux et un excellent scénariste, avait coutume de dire que le scénario est un plan de travail et qu'il revient au réalisateur de le compléter. Mais une fois que le tournage a commencé, je ne fais jamais de changements substantiels au scénario. Il peut arriver que je change une réplique qu'un acteur trouve difficile à rendre, mais je ne change jamais une idée.

G.P. — *Quel était votre programme quotidien pendant un tournage ?*

F.L. — A la fin de la journée, vers six heures, je regardais les **rushes** de la journée précédente. J'arrivais chez moi vers huit heures et je dînais. Après cela, je me mettais à mon bureau et j'examinais les scènes à tourner pour le lendemain. Quand vous avez une scène de sept pages à tourner, vous prenez le découpage et vous prévoyez la position des caméras et le cadrage des plans d'après le décor dont vous disposez. Vous décidez du nombre de plans dont vous aurez besoin selon chaque angle de caméra prévu et vous faites en sorte de les réaliser ensemble avant de passer à une nouvelle position de l'appareil parce que l'éclairage doit être réajusté chaque fois que vous changez la caméra de place. Le lendemain, je faisais répéter les acteurs de façon à ce que chacun sache exactement ce qu'il avait à faire et je commençais les prises de vues. Les deux heures que je passais chaque soir à ce travail de préparation m'épargnaient deux heures sur le plateau le lendemain et conséquemment pouvaient sauver jusqu'à une semaine du temps de travail prévu pour le tournage.

G.P. — *Les producteurs auraient dû vous en être reconnaissants. Et pourtant vous avez eu avec eux nombre de difficultés. Dans un entretien récent, par exemple, Joseph L. Mankiewicz, le producteur de votre premier film américain, Fury (Furie), affirme qu'il a personnellement convaincu Louis B. Mayer de vous laisser diriger son film et que vous ne vous êtes pas bien entendu avec lui.*

F.L. — Je me demande s'il est utile de ressasser ces vieilles querelles. Pourtant il faut rectifier certains faits. D'abord, je fus le co-fondateur du syndicat des réalisateurs, la **Screen Director's Guild**, et j'ai toujours été considéré comme un mouton noir par des administrateurs comme L.B. Mayer. Pour ce qui est de **Fury**, Mankiewicz n'a été impliqué que tardivement dans l'affaire. C'est moi qui ai

choisi le sujet et j'ai travaillé au scénario avant le début du tournage, comme je l'ai mentionné précédemment. C'est au cours du tournage que Mankiewicz prit en charge la production. J'ai souffert d'un manque de coopération à divers niveaux pendant la réalisation de ce film. Le soir, je vérifiais un nouveau décor avant de retourner chez moi, et le lendemain, je découvrais qu'on l'avait démantelé sous prétexte qu'on avait besoin de certaines parties quelque part ailleurs dans le studio. Si j'avais besoin d'une voiture à quatre portes, on m'en fournissait une à deux portes, ou vice versa. Enfin, une fois le film terminé, Mankiewicz voulut nous faire changer la conclusion. Pouvez-vous imaginer que Spencer Tracy, après avoir fini sa prenante harangue au juge, puisse se retourner pour embrasser son amie ? C'était cela que M. Mankiewicz voulait et il obtint gain de cause.

G.P. — *Comment ce film a-t-il été reçu par le public ? Etant donné que la M.G.M. vous considérait comme un mouton noir, y a-t-il eu un travail de promotion suffisant ?*

F.L. — Les directeurs du studio étaient convaincus que **Fury** serait un échec. Quand W.R. Wilkerson, l'éditeur du **Hollywood Reporter**, demanda à un des administrateurs si la compagnie avait en mains de nouveaux films intéressants, celui-ci répondit par la négative. Wilkerson demanda à assister à un prévisionnement de **Fury** et on lui conseilla de ne pas se déranger. "C'est là un film raté, lui dit-on, par la faute de ce fils-de-pute allemand portant monocle, Fritz Lang. Jouons donc plutôt au poker." Mais Wilkerson me connaissait de réputation et s'entêta à assister au prévisionnement. Quand la séance fut terminée, il apparut évident que le film était une réussite et Mankiewicz demandait à tous ceux qu'il rencontrait dans le foyer du cinéma s'ils croyaient vraiment avoir vu un bon film. Je m'étais rendu pour ma part au restaurant Brown Derby en compagnie de Marlene Dietrich, après la presenta-

tion, et Mankiewicz y fit son entrée un peu plus tard. Quand il vint à ma rencontre, j'ai agi stupidement; il m'a offert sa main et je ne l'ai pas serrée.

G.P. — *Cela vous ennue-t-il vraiment quand un producteur ou quelque autre cinéaste avec qui vous avez travaillé fait des remarques désobligeantes sur vous dans une interview ?*

F.L. — Cela m'ennuyait autrefois, mais un ami m'a fait remarquer qu'on ne peut travailler longtemps dans ce milieu sans se faire quelques ennemis. Ce que quelqu'un dit de vous aujourd'hui sera oublié demain par la plupart de ceux qui ont lu ces remarques; il n'y a donc pas de quoi s'en faire, d'après mon ami. Par ailleurs j'ai souvent reçu des marques d'estime pour mon travail, et cela aide à oublier les aspects déplaisants.

G.P. — *On peut considérer comme un compliment la surprise ressentie par plusieurs vétérans de l'Ouest devant le fait qu'un réalisateur européen ait pu capter l'authentique saveur de l'époque et du milieu dans un film tel que Western Union (Les Pionniers de la Western Union), que vous avez réalisé en 1941.*

F.L. — Il y a à cela une explication très simple. Je n'ai jamais cru que le vieil Ouest, tel que représenté dans les westerns que j'ai vus, ait pu exister. La légende de l'Ouest est la contrepartie américaine de ces mythes germaniques que j'ai représentés dans **Die Nibelungen**. Un réalisateur, de quelque nationalité qu'il soit, peut donc recréer cette légende du vieil Ouest sur l'écran puisqu'il s'agit de quelque chose que les gens ont construit dans leur imagination. Ce qui a probablement impressionné ces messieurs qui m'ont écrit, c'est, je suppose, les petites touches réalistes que j'ai glissées dans un film comme **Western Union**. Ainsi lorsque Randolph Scott tapote le dos de son cheval pour le rassurer ou lorsqu'il se plie les doigts, encore souffrants de quelques brûlures, pour les tester avant de se lancer dans un duel au revolver. C'est le genre de choses que font les vrais cowboys.



Fury

G.P. — *Pendant la guerre vous avez fait des films anti-nazis, tels que Man Hunt et The Ministry of Fear (Espions sur la Tamise), ce dernier d'après un roman de Graham Greene. Celui-ci m'a avoué sa déception du fait que l'aspect psychologique du roman avait été quelque peu négligé dans le film. Qu'avez-vous pensé du scénario ?*

F.L. — J'ai toujours admiré Graham Greene, mais lorsque je suis rentré à Hollywood de New York où j'avais signé le contrat et que j'ai lu le scénario, j'ai fait tout ce que j'ai pu pour me dégager de ces obligations; mais la Paramount n'a pas voulu annuler le contrat. C'est là une des occasions où mon agent a omis d'inclure une clause me permettant de retravailler le scénario.

G.P. — *En plus de ces films de guerre, vous avez aussi réalisé pendant les années 40 quelques thrillers comme The Woman in the Window (La Femme au portrait). C'est là un scénario sur lequel vous avez pu travailler.*

F.L. — Dans la conception originale du sujet, il s'agissait d'un vieil homme solitaire, un professeur, qui rencontre une jolie fille et l'accompagne chez elle. Il n'a pas de liaison avec elle; il est même possible qu'il n'ait jamais envisagé cette éventualité. Soudain, l'ami de la fille surgit et attaque le professeur qui le tue avec de gros ciseaux en se défendant. Parce qu'il est un meurtrier in-

volontaire, les spectateurs devraient normalement désirer qu'il s'en sorte. Mais un autre homme exerce un chantage sur lui et le vieil homme tue aussi ce maître-chanteur et finit par se suicider. J'ai cru personnellement que le public ne s'intéresserait pas à un film où un homme commet deux meurtres et se suicide, simplement parce qu'il fait l'erreur de suivre une jeune fille chez elle. C'est alors que j'ai pensé à le faire se réveiller après son empoisonnement, dans la découverte qu'il s'était endormi dans un fauteuil de son club. En quittant le club, il reconnaît les personnages de son rêve : le préposé au vestiaire est le maître-chanteur et le portier est l'homme qu'il a tué dans l'appartement de la fille. Alors qu'il regarde dans une vitrine un tableau où il voit le portrait de la jeune femme du rêve, une autre fille s'approche de lui et lui demande de l'accompagner. Effrayé, il s'éloigne en disant : "Jamais de la vie". Ainsi j'ai pu conclure sur un bon rire une histoire sinistre pourvue de trois morts violentes.

G.P. — *Votre film suivant, Scarlet Street (La Rue rouge), réalisé en 1945, mettait en vedette le même trio d'acteurs que Woman in the Window: Edward G. Robinson, Joan Bennett et Dan Duryea. N'avez-vous pas eu des problèmes de censure étant donné que le personnage joué par Duryea allait à la chaise électrique pour le meurtre de l'héroïne, alors que le coupable était Robinson ?*

F.L. — Les directeurs du studio s'en sont inquiétés mais je leur ai signalé que Robinson était puni plus sévèrement par la conscience de sa culpabilité que par un séjour en prison. A la fin du film, c'est un homme en proie aux Furies, menacé par la folie. Il est intéressant de noter que pas un critique n'a déploré qu'un innocent fût exécuté pour un crime qu'il n'avait pas commis. La raison de ce silence n'est pas tellement le fait que le personnage était coupable de maints autres actes susceptibles de lui mériter la potence, mais simplement qu'il n'était pas du tout

sympathique. Je vous laisse juger si le jugement moral des spectateurs s'est amenuisé avec les années.

G.P. — *Parmi les films que vous avez réalisés aux Etats-Unis, vous semblez préférer Scarlet Street. Pouvez-vous m'en expliquer la raison ?*

F.L. — Je ne saurais dire pourquoi, pas plus que je n'ai pu vous expliquer précédemment pourquoi j'aimais M. D'une façon ou d'une autre, un certain film semble tomber en place et posséder tous les éléments voulus pour répondre à la liberté de créer.

G.P. — *Le plus grand obstacle, pendant votre séjour américain, est venu bien sûr du fait que vous avez été mis sur la liste noire à l'époque du sénateur McCarthy et de son enquête sur les activités subversives.*

F.L. — J'étais sur la liste noire, mais je n'ai jamais été membre du Parti communiste, bien que quelques-uns de mes amis le furent. Un jour, un représentant de l'**American Legion** s'est présenté au studio et a déclaré : "Nous n'avons pas de preuves que Lang soit un communiste, mais nous savons qu'il a des amis communistes. Nous vous conseillons de faire enquête sur lui avant de lui confier un autre film". La direction du studio ne fait pas d'enquêtes sur ses employés. Alors la solution la plus simple consiste à ne plus leur confier de travail. Je n'ai donc pas fait de film pendant un an et demi. Enfin, Harry Cohn, le grand patron de la Columbia, m'a dit : "Fritz, y a-t-il quelque chose de vrai dans cette rumeur qui veut que vous soyez un rouge ?" "Parole d'honneur, c'est faux", lui répondis-je. Avec son appui, j'ai pu être engagé par un producteur indépendant pour tourner **The Blue Gardenia** (La Femme au gardenia), en 1952, puis Cohn lui-même m'a demandé de réaliser **The Big Heat** (Règlements de comptes), en 1953.

G.P. — *On a émis l'hypothèse qu'un thème courant de vos films était la dualité de la nature humaine, le potentiel de l'homme pour le bien comme pour le mal. Cela n'a jamais été plus*

vivement mis en lumière que dans *Scarlet Street* et plus particulièrement dans *The Big Heat* où un côté du visage de Gloria Grahame est défiguré par Lee Marvin lorsqu'il lui jette du café bouillant à la tête.

F.L. – Je savais parfaitement bien à l'époque que l'on peut lancer du café à quelqu'un sans lui causer la moindre cicatrice. Aussi ai-je pris soin de tourner un plan montrant la cafetière débordante de café bouillant sur le poêle avant que Marvin s'en empare. Cela rendait l'incident plus vraisemblable.

G.P. – Je me suis souvent demandé si vous avez été attiré par le sujet de *While the City Sleeps* (*La Cinquième Victime*) parce qu'il y était question d'un maniaque homicide comme dans *M.*

F.L. – **While the City Sleeps** était basé sur un fait divers survenu quelque part à Chicago. J'ai lu dans les journaux que le tueur avait écrit sur un miroir : "Prenez-moi avant que je tue de nouveau". C'est ce qui m'a intéressé dans le sujet.

G.P. – Votre dernier film américain s'intitule *Beyond a Reasonable Doubt* (*L'Invraisemblable Vérité*), en 1956. Y a-t-il entre cette oeuvre et *M* une certaine relation, notamment dans le thème d'une opposition à la peine capitale ?

F.L. – Le thème de mes derniers films américains est que ceux qui font du mal ne sont pas tous considérés comme criminels par la société ou par eux-mêmes. Dans **Beyond a Reasonable Doubt**, vous avez cette femme qui découvre que son amant a déjà tué une de ses maîtresses, mais elle ne le dénonce que lorsqu'elle s'est éprise de quelqu'un d'autre. Comment qualifiez-vous une telle conduite ? En fin de compte, je n'aime pas m'étendre sur les implications thématiques de mes films, à expliquer leur signification. Parfois, cela a un sens très personnel pour moi et je n'ai jamais accordé d'interview sur ma vie privée. Tout ce que j'ai à dire, je l'ai dit dans mes films et ils parlent par eux-mêmes.

The Woman in the Window

