SÉQUENCES LA REVUE **Séquences** La revue de cinéma

## Ultime rencontre avec Fritz Lang

## Gene D. Phillips

Numéro 86, octobre 1976

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51241ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

**ISSN** 

0037-2412 (imprimé) 1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Phillips, G. D. (1976). Ultime rencontre avec Fritz Lang. Séquences, (86), 19-24.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1976

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

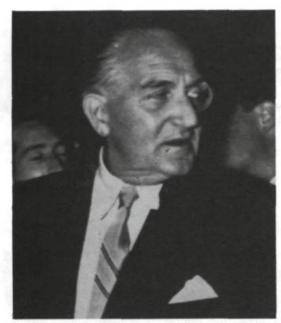
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/



## Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



## Ultime rencontre avec Fritz Lang

Le 2 août dernier mourait, à Los Angeles, Fritz Lang, âgé de 86 ans. Né à Vienne, le 5 décembre 1890, il commence par faire des études en arts graphiques, à Munich, en 1911. Il se tourne ensuite vers la peinture qu'il étudie à Paris, de 1912 à 1914. C'est en 1916 qu'il se fait scénariste de cinéma. En 1919, il passe à la mise en scène. Sa filmographie compte plus de quarante films. Son nom restera attaché à la période la plus éclatante du cinéma germanique: l'expressionnisme allemand. Mais abhorrant le régime hitlérien, il fuit à Paris avant de venir s'établir définitivement aux Etats-Unis où il poursuivra son oeuvre.

Notre correspondant outre frontières, Gene D. Philips, a eu l'heureuse fortune de rencontrer Fritz Lang, l'an dernier. C'est un grand honneur pour Séquences de communiquer à ses lecteurs cette première tranche de l'ultime interview que Fritz Lang a donnée avant sa mort.

L. B.

\* \* \*

Sur les hauteurs de Beverly Hills, Firtz Lang vivait dans une maison splendide et retirée où il avait vue sur Los Angeles. La place de Lang dans l'histoire du cinéma est également sur les hauteurs. La revue Sight and Sound a fait remarquer que le départ de Lang de l'Allemagne en 1933, à l'occasion de la montée d'Hitler, a marqué la fin de l'âge d'or du cinéma allemand. Quatre décennies plus tard, l'esprit de Lang a tellement dominé la rencontre des jeunes cinéastes allemands à Sorrente, en 1973, qu'on lui attribua un prix spécial en tant que meilleur réalisateur du cinéma germanique.

Octogénaire, Lang présentait encore une tigure imposante et parlait avec un accent d'autorité acquis au long d'une vie pleine d'expérience diverses. Par avec un accent d'autorité acquis au long d'une vie pleine d'expériences diverses. Par ailleurs, il se montrait aimable, plein d'esprit et patient, répondant aux questions de l'intervieweur et ajoutant même des détails neufs sur des sujets dont il avait déjà parlé. Entendre Lang rappeler ses souvenirs, c'était prendre contact avec un authentique pionnier du cinéma, l'un de ces hommes qui a eu une influence considérable sur le développement de ce médium. Il a progressé en même temps que l'industrie et a contribué à la transformer en un art véritable en devenant lui-même un grand artiste du film. Comme l'a dit un historien du cinéma, l'industrie du film ne verra plus jamais de géants comme Fritz Lang.

Gene D. Philips

G.P. – Commençons par parler de votre jeunesse, sur laquelle on a assez peu écrit jusqu'à maintenant. Vous êtes né le 5 décembre 1890 et vous étiez le fils d'un architecte viennois qui voulait vous voir aussi devenir architecte.

F. L. - Je me suis enfui de chez moi pour devenir peintre et je me suis rendu d'abord à Bruxelles puis à Bruges où i'ai vu mon premier film. Je ne me souviens pas du titre mais il v était question, je crois, de la Révolution française. Puis, je suis allé à Paris, à Marseille et j'ai voyagé en Asie Mineure, dans les îles du Sud, en Afrique, au Japon, en Chine et en Russie pendant un peu plus d'un an. Je gagnais ma vie en dessinant des cartes postales ou des caricatures pour les iournaux. Je suis ensuite revenu à Paris et i'v ai étudié l'art dans une école privée. C'est alors que se déclara la Grande Guerre et je quittai Paris par le premier train pour me réfugier à Vienne. Je fus conscrit dans l'armée impériale autrichienne et fus envoyé au front en 1915.

G.P. - Où vous fûtes blessé et décoré.

F. L. - J'ai reçu une balle dans l'épaule en Italie et je fus ramené à Vienne. J'y étais plutôt malheureux parce qu'en tant que simple lieutenant, je n'avais pas assez d'argent pour vivre. Mais un jour, alors que j'étais assis dans un café revêtu de mon uniforme orné de décorations, un homme vint à moi et m'offrit un emploi. Je lui demandai avec morgue qui il était. Il s'appelait Peter Oster-

meyer et dirigeait la troupe théâtrale de la Croix-Rouge. Il préparait une pièce au sujet d'un lieutenant autrichien capturé par les Français et rescapé par son ordonnance. Quand je lui demandai combien il pouvait me paver, il m'offrit 750 couronnes. Ma solde de lieutenant n'était que de cent vingt couronnes. Vous pensez alors ce que cela pouvait représenter pour moi. Parfois, pas souvent. i'ai de très bonnes idées; alors je lui dis: "C'est très peu," et il me répondit qu'il ne pouvait me donner plus que mille couronnes. Alors naturellement j'acceptai. Mais un autre problème surgit; Ostermeyer voulait me confier le rôle d'un officier allemand qui ne paraissait qu'au deuxième acte, mais à cause de mon accent viennois évident, il dut me donner le premier rôle.

G.P. - Comment êtes-vous passé du théâtre au cinéma?

F. L. - La pièce eut quelque succès et je rencontrai quelqu'un avec qui j'avais eu l'occasion de collaborer à la rédaction de scénarios. Il me fit rencontrer Erich Pommer qui dirigeait sa propre compagnie de production, la Decla-Bioscop. Quand Pommer me vit pour la première fois, il regarda le monocle que je portais, mon oeil droit étant plus faible que le gauche, et dit : "Je ne veux rien avoir affaire avec cet enfant de p ..., je n'aime pas son air." Mais comme il avait déjà promis de me parler, nous nous rencontrâmes, un soir, après le spectacle et nous conversâmes jusqu'à quatre heures

du matin. Il m'engagea dans son équipe de scénaristes.

G.P. — J'ai cru comprendre que vous avez travaillé à plusieurs scénarios à cette époque et que vous n'étiez pas satisfait de la façon dont on les filmait.

F. L. - En 1919, j'ai dit à Pommer que je voulais réaliser mon premier film; il s'a-gissait d'une histoire de mon cru qui s'intitulait Halb-Blut (Sang mêlé). J'ai encore écrit des scénarios pour d'autres réalisateurs cependant, comme Pest in Florenz, qui fut réalisé la même année par Otto Ripert. J'ai ensuite réalisé Der Herr der Liebe (Le Maître de l'amour). Puis j'ai fait Der Goldene See (Le Lac doré), première partie d'une série de quatre films connus sous le titre général de Die Spinner (Les Araignées), et Hara Kiri dont l'intrigue était basée sur le célèbre opéra Madame Butterfly.

G.P. – C'est alors qu'on vous a offert la direction du Cabinet du docteur Caligari.

F L. - C'est à Pommer qu'on a offert le projet et c'est lui qui a voulu me le confier. Alors i'ai lu le traitement et je lui ai dit: "Erich, le public ne comprendra pas un film expressionniste de ce genre, à moins qu'on imagine une scène, au début, où deux personnes conversent de façon normale dans un décor réaliste pour que le spectateur soit conscient, dès le départ, qu'il s'agit d'une histoire racontée par un fou". Il accepta cette suggestion mais il dut m'enlever le film parce que les cinémas réclamaient la deuxième partie des Araignées. C'est pourquoi à la place de Caligari, j'ai tourné Das Brillanten Schif, qui fut ma dernière contribution à cette série.

G.P. - C'est alors que vous avez laissé la Decla-Bioscop.

F. L. - Cette affaire m'avait bouleversé et mon contrat avec Pommer arrivait à échéance lorsque je reçus une offre de la compagnie de Joe May. C'est là que je rencontrai Thea von Harbou qui devait devenir ma femme.



Les Trois Lumières

Elle avait écrit un livre intitulé **Das Indische Grabmal** (Le Tombeau hindou) et ensemble nous en avons tiré un très long scénario qui ne pouvait être filmé qu'en deux épisodes à être présentés en des séances différentes. Joe May, sa femme et sa fille le lurent et en devinrent très enthousiastes. Je devais le réaliser, mais huit jours plus tard, Madame von Harbou vint me dire : "J'ai de mauvaises nouvelles pour vous. Joe May dit que vous ne pouvez réaliser le film parce qu'il ne pourrait pas réunir les fonds nécessaires avec un réalisateur aussi jeune". Le fait est que Joe May voulait réaliser le film lui-même.

G.P. – Il est intéressant de noter que vous deviez réaliser une nouvelle version de ce film en 1958; mais, à l'époque, Joe May mit en images Le Tombeau hindou et vous confia Das Manderne Bild (L'Image vagabonde).

F. L. - Pommer offrit de me réengager et Thea von Harbou accepta d'écrire un scénario spécialement pour moi. Ce fut **Der Muede Tod** qui fut connu en Amérique sous le titre de **Destiny.** Ce fut mon premier grand succès . . mais pas immédiat. A sa première présentation, à Berlin, la critique, pour des raisons que j'ignore, s'acharna sur le film à tel point qu'après deux semaines il fut retiré de l'affiche. Mais il connut un succès inespéré, tant critique que populaire,

à Paris (sous le titre Les Trois Lumières) et ailleurs. Un critique parisien écrivit même : "Voilà l'Allemagne que nous aimons". Cela se passait immédiatement après la guerre, rappelez-vous-en. Puis le film fut présenté de nouveau en Allemagne et devint un succès mondial. Il y a souvent de drôles de choses dans la vie. Douglas Fairbanks acheta les droits pour l'Amérique mais il n'avait pas l'intention de l'y distribuer. Il aimait les trucages et voulait les imiter dans son célèbre film The Thief of Bagdad. Naturellement, comme il disposait de beaucoup d'argent et de meilleurs moyens techniques, il obtint de meilleurs effets que ceux que nous avions pu réaliser.

G.P. – The Thief of Bagdad tut réalisé par Raoul Walsh. Avez-vous eu l'occasion de le rencontrer à l'époque?

F. L. - Je ne me suis jamais préoccupé de rencontrer les autres réalisateurs. Ce n'est pas que je sois hautain, mais, toute ma vie, j'ai tellement été absorbé par mon travail que je crois pouvoir dire que chaque fois que mon métier et ma vie personnelle étaient mis en balance, c'est le métier qui l'emportait.

G.P. – Votre grand succès subséquent, en Allemagne, fut Dr. Mabuse, der Spieler (Mabuse, joueur), réalisé en 1922.

F. L. - Il s'agissait d'un thriller au sujet d'un génie criminel. Le public l'a aimé. C'était aussi un reflet de l'emprise du crime dans l'Allemagne d'après-guerre. On y retrouvait le climat de démoralisation, de désespoir et de vice résultant de la défaite. C'était le genre d'atmosphère qui pouvait aider un homme comme Mabuse à prospérer. Pour moi, ce génie criminel d'après-guerre était comme une version du surhomme conçu par Nietzsche dans ses écrits.

G.P. – Dans son livre De Caligari à Hitler, Siegfried Kracauer est d'avis que votre adaptation de la légende de Siegfried, dans votre film en deux parties, Die Nibelungen, de 1924, incluait aussi l'idée du surhomme et même que le déploiement qui s'y manifestait présageait le congrès nazi présenté par Leni Rietahl, dans Le Triomphe de la volonté.

F. L. - J'aimerais émettre une opinion sur ce livre. C'est une oeuvre qui s'est méprise sur plusieurs points et qui a causé beaucoup de tort, notamment chez les jeunes. Quand je faisais des films, je me laissais guider par mon imagination. En réalisant Die Nibelungen, j'ai voulu montrer que l'Allemagne cherchait un idéal dans son passé, même durant cette triste période de l'aprèsguerre. Je me souviens avoir vu, à cette époque, une affiche où l'on voyait une femme danser avec un squelette; une légende précisait : Berlin, tu danses avec la mort. Pour pallier cet esprit pessimiste, j'ai voulu filmer la légende de Siegfried de façon que l'Allemagne pût s'inspirer de son passé, et non pas, selon l'interprétation de M. Kracauer, pour laisser prévoir la montée d'un personnage politique comme Hitler ou toute autre idiotie du genre. Je traitais du passé légendaire de l'Allemagne, tout comme dans Metropolis je devais me préoccuper de son avenir ou dans Frau in Mond (Une Femme dans la lune) j'allais montrer sa place dans l'âge des fusées.

G.P. – D.e Nibelungen fut la première production de l'Ufa, la fédération des studios de cinéma de Berlin. Comment avez-vous apprécié de travailler avec Erich Pommer alors qu'il était directeur de la production à l'Ufa?

F. L. - A mon avis, Erich Pommer est le seul véritable producteur avec qui j'ai eu l'occasion de travailler dans ma vie. Il discutait toujours des problèmes avec moi plutôt que de lancer des diktats de son bureau. De fait, nous ne sommes jamais dit l'un à l'autre: "Vous devez faire ceci ou cela", de toute notre vie. Il est venu me trouver alors que je tournais la deuxième partie des Nibelungen et me dit: "J'ai réfléchi à la scène où les Huns surgissent sur la colline. Cela coûtera très cher pour l'engagement de tous les figurants voulus. Est-ce vraiment nécessaire?" Je lui répondis que j'y pen-

serais et le lendemain je lui dis: "Bon, nous ne pouvons entrer en compétition avec les Américains sur le plan des scènes spectaculaires, de toute façon; alors laissons tomber cette séquence." "J'y ai pensé aussi, répondit Pommer, et je crois que nous devons tourner la scène telle que vous l'avez conçue." Nommez-moi un producteur américain qui aurait réagi de cette façon. Ufa nous fit transporter le film aux Etats-Unis pour l'y distribuer parce qu'il avait eu un immense succès en Europe, mais ce ne fut pas du tout le cas en Amérique. Après tout, qu'est-ce que les gens de Pasadena savent de la lutte de Siegfried contre les dragons?

G.P. – Mais ce voyage aux Etats-Unis vous inspira l'idée de Metropolis, n'est-ce pas?

F. L. - Je ne sais pour quelle raison, Erich et moi fûmes considérés comme des ressortissants ennemis et nous ne pûmes débarquer à New York le jour de l'arrivée du bateau. Il nous fallut attendre le lendemain. Ce soir-là, je vis du bateau l'une des grandes rues de la ville illuminée par les enseignes au néon comme s'il était plein jour. Ce fut une révélation pour moi. Je me suis dit, à quoi une grande ville comme celle-là, avec ses gratte-ciel, ressemblera-t-elle dans l'avenir. C'est alors que j'ai commencé à concevoir Metropolis.

G.P. – Metropolis a rehaussé votre réputation tant en Allemagne qu'à l'étranger.

F. L. - Pourtant, après avoir terminé ce film, il ne m'intéressait plus tellement, même si j'avais pris plaisir à le faire. En le regardant une fois terminé, je me suis dit qu'on ne pouvait changer le climat social d'un pays avec un message du genre : le coeur doit servir d'intermédiaire entre la tête (le capital) et les mains (le travail). J'étais convaincu que l'on ne peut régler les problèmes sociaux avec un tel message Plus tard, dans les années 50, un industriel écrivit dans le Washington Post qu'il avait vu le film et avait fort apprécié cette affirmation du coeur

comme intermédiaire. Mais cela n'a pas changé mon jugement sur le film.

G.P. – Pourtant les jeunes d'aujourd'hui le prennent au sérieux.

F. L. - Au long des dernières années de ma vie, je me suis préoccupé de prendre contact avec les jeunes pour comprendre leur point de vue. Ils détestent tous l'establishment et quand je leur ai demandé ce qu'ils haïssaient si intensément dans notre société d'ordinateurs, ils me répondirent : elle n'a pas de coeur. Alors je me demande si madame von Harbou n'a pas eu tout à fait raison, en fin de compte, lorsqu'elle a écrit cette phrase pour Metropolis, il y a cinquante ans. Personnellement, je crois qu'il s'agit d'une notion trop idéaliste. Comment l'homme qui possède tout peut-il vraiment comprendre celui qui n'a rien?

G.P. – Je crois que Stanley Kubrick a voulu rendre hommage à Metropolis en intitulant son film 2001, puisque votre film se situe en l'an 2000.

F L. - Cela ne m'est jamais venu à l'esprit pour la bonne raison que je crois qu'aucune année précise n'est mentionnée dans **Metropolis**. De toute façon, il y a d'autres choses que je n'ai pas aimées dans le film par la suite, comme cette scène où un ouvrier est

M le Maudit



forcé de faire bouger constamment les aiguilles d'un immense cadran. J'ai trouvé que c'était là une façon par trop simpliste et idiote de représenter l'homme oeuvrant dans une société mécanisée, déshumanisée. Et pourtant, des années plus tard, lorsque j'ai regardé les astronautes à la télévision, je les ai vus, couchés dans leur nacelle, manipuler des cadrans constamment, tout comme l'ouvrier dans mon film. Cela m'a fait réfléchir.

G.P. – Une Femme dans la lune, votre dernier film muet, était aussi une histoire de sciencefiction.

F. L. - Mes conseillers techniques pour ce film étaient Willy Ley, maintenant décédée et le professeur Oberth qui devait adhérer au parti nazi. Ley cependant devint un expert en balistique aux Etats-Unis. On m'a dit que certaines personnes qui ont vu la première marche des hommes sur la lune ont trouvé que cela s'est passé exactement comme je l'ai présenté dans mon film; je parle du début, naturellement, spécialement le départ de la fusée et l'arrivée sur la lune, et non des séquences ultérieures.

G.P. – Une Femme sur la lune fut produit à l'orée de l'époque du film parlant.

F. L. - Quand je l'ai eu terminé, l'Ufa voulut m'y faire ajouter des effets sonores. L'un des directeurs était allé à New York, y avait vu le premier film sonore et en était revenu enthousiasmé. Pour ma part, je croyais que le son nuisait au style du film. Alors l'Ufa menaça de rompre son conntrat avec la société Fritz Lang. Mon avocat m'affirma que je devais satisfaire à toutes mes obligations envers l'Ufa, au risque de perdre ma cause. Cela dura sept mois et je dus céder à l'Ufa ma principale actrice, mes trois architectes et plusieurs autres collaborateurs. Je pris le cinéma en dégoût et je songeai à devenir chimiste. Ce fut le moment que choisit un producteur indépendant, qui ne jouissait pas d'une très bonne réputation, pour me harceler de façon à ce que je travaille pour lui. Après de nombreux refus, je finis par lui dire: "Je vais vous faire une proposition: je vais faire un film pour vous, à condition que vous ne vous mêliez de rien d'autre que de me fournir l'argent nécessaire; vous n'aurez le droit de rien retrancher et de rien changer; le film devra être complété et présenté tel que je l'aurai conçu." Il accepta et c'est ainsi que je fis **M**.

G.P. – M fut votre premier film sonore et plusieurs connaisseurs le considèrent comme votre chef-d'oeuvre.

F. L. - Il est difficile pour moi de préciser une préférence parmi mes films, mais j'aime bien M. J'ai découvert Peter Lorre, qui avait travaillé dans un théâtre d'improvisation avant de venir à Berlin où je l'ai remarqué, et je l'ai choisi pour le rôle-clé du meurtrier d'enfants. Ce fut son premier film.

G.P. - Est-ce qu'il vous a causé des problèmes ? F.L. - La seule dificulté que j'ai eue avec lui, c'est qu'il affirmait ne pas pouvoir siffler. En général, je ne porte pas un intérêt particulier à la musique que j'emploie dans un film. Il m'a toujours semblé, par exemple, qu'un fond sonore musical pour une scène d'amour était une sorie de tricherie. Mais le sifflement lugubre du meurtrier dans M était un élément très important car cela contribuait à sa caractérisation sinistre. Ma femme offrit de siffler sur la bande sonore à la place de Lorre mais il me semblait que cela ne faisait pas l'affaire. Puis le monteur offrit sa contribution mais cela n'allait pas non plus. Personnellement, je suis très peu doué sur le plan musical et je suis incapable de fredonner une mélodie, mais le décidai de doubler le sifflement moi-même. Je faussai naturellement mais cela convenait fort bien au déséquilibre du personnage. Ce fut un heureux accident que je n'avais pas du tout prévu. Comme vous voyez, je ne tire pas crédit de tout ce qui réussit dans mes films. (à suivre)