

## Metropolis et Fritz Lang

Il y a une dizaine de jours **Arte** a retransmis, en live depuis Berlin (à l'occasion de la Berlinale), le film **Metropolis** dans sa version originale miraculeusement retrouvée en 2008 (miracle à Buenos Aires) et parfaitement restaurée depuis lors. C'est avec émerveillement que nous avons suivi, Annie et moi, la première projection mondiale de ce film, d'une durée de deux heures trente, tel que l'avait conçu Fritz Lang en 1926, y découvrant toutes ces innovations que l'on retrouvera ailleurs dans l'évolution ultérieure de l'art cinématographique. Les incroyables mouvements de foules d'abord (25000 figurants), parfaitement maîtrisés : les ouvriers en colère, montant les marches, se déversant dans les salles de machines (on pense à Eisenstein, bien sûr), les foules d'enfants fuyant la montée des eaux, et les magnifiques ballets de leurs bras qui implorant (scènes des pellicules retrouvées à B. A.). Les machines moins réalistes mais plus symboliques que ceux des **Temps Modernes**, et qui les préfigurent pourtant : mêmes mouvements mécaniques des ouvriers, même servitude, même folie subitement déclenchée des machines qui échappent à tout contrôle, même image hautement significative des roues dentées qui s'engrènent. La marche étrangement cadencée des colonnes ouvrières qui se rendent au travail ou qui en sortent (tels des robots), marche qui me rappelle celle du film **The Wall** des Pink Floyd. L'architecture futuriste de la ville, architecture que l'on va retrouver bien plus tard dans tous les grands films de science-fiction (et dans les BD), la grande tour centrale avec ses terrasses au sommet, la circulation dans l'espace (on pense au **5ème Élément** de Besson par exemple). Les scènes de création d'un robot androïde, avec tous les liquides qui bouillonnent dans leurs cornues et les éclairs des appareils électriques, que l'on retrouvera dans tous les films sur **Frankenstein**. Et puis il y a bien sûr tout ce qui caractérise le cinéma allemand de cette époque, la noirceur, le côté mystique, expressionniste peut-être : je pense en particulier au personnage tout habillé de noir, factotum du Maître de la Ville, exécuteur de ses basses œuvres, le Mince (der Schmale), mais aussi à la tête de Moloch qui avale ses victimes ou à ce monument dressé à la mémoire de la Femme morte, aimée à la fois par le Maître et par l'Inventeur, et puis aux scènes qui se déroulent dans les catacombes. Il y a une séquence qui m'a littéralement fasciné, c'est celle où Maria est poursuivie dans les ténèbres des sous-sols par l'Inventeur fou muni d'une puissante lampe-torche : elle cherche, épouvantée, à échapper au faisceau lumineux jusqu'au moment où elle se trouve immobilisée, piégée dans une encoignure, collée au mur, les bras écartés, et où le cône de lumière l'atteint au milieu du corps comme si elle était un papillon cloué vivant sur une planche.

Et puis, hasard du calendrier, nous sommes à Paris la semaine suivante, et je vois sur **l'Officiel des Spectacles** qu'un cours de cinéma est organisé (le 19 février) au Forum des Images, intitulé : **Bernard Eisenschitz présente : « Notes sur le style de Fritz Lang », de Lotte H. Eisner, 1947** (et j'y cours

bien évidemment). Lotte Eisner était une journaliste berlinoise, critique de théâtre, historienne d'art, que le **Filmkurier** engage comme critique de cinéma en 1927. Elle s'intéresse tout de suite à Fritz Lang qui l'invite à assister à une prise de vues nocturne pour **le Testament du Dr. Mabuse**. Elle quitte l'Allemagne en 1933 (elle est juive) pratiquement en même temps que Fritz Lang, vient en France, y travaille comme journaliste, se lie avec Henri Langlois, va se cacher dans la campagne (du côté de Montpellier) pendant la guerre, cache en même temps les films que lui confie Langlois (et que les Allemands aimeraient bien lui faucher), devient Conservateur de la Cinémathèque dès 1945 et collabore avec Langlois, malgré son caractère difficile, jusqu'à la fin (1976). Elle reprend tout de suite contact avec Fritz Lang après la guerre et publiera plusieurs livres sur lui et sur le cinéma allemand. D'abord celui-ci que ma fille Francine doit m'envoyer (elle l'avait eu au moment où elle collaborait, étudiante à Strasbourg, à la cinémathèque allemande de la ville) : **Lotte H. Eisner : L'écran démoniaque : les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme, édit. E. Losfeld, Paris, 1981**. Max Reinhardt était un metteur en scène autrichien qui avait révolutionné la mise en scène des théâtres berlinois avant la guerre (en la dramatisant et en donnant une nouvelle importance au metteur en scène par rapport à l'auteur). Autres livres : **Lotte H. Eisner : F. W. Murnau, édit. Le Terrain vague, 1964** et **Lotte H. Eisner : Fritz Lang, édit. Cahiers du Cinéma : Cinémathèque française, 1984**. Ce dernier livre a été traduit en français par le conférencier, Bernard Eisenschitz et, dit-il, pas mal influencé par Fritz Lang lui-même qui a été en correspondance constante avec Lotte Eisner pendant sa rédaction. C'est d'ailleurs Lotte Eisner qui est allée en Californie convaincre Fritz Lang de jouer son propre rôle dans **le Mépris** de Godard qui en était un grand admirateur. De toute façon la critique française s'était intéressée très tôt au cinéma allemand. Eisenschitz cite un article sur Murnau de Roger Blin et un autre sur le style de Fritz Lang du cinéaste Georges Franju. Ce dernier article a paru avant guerre dans **le Cinématographe**, revue dirigée par Henri Langlois. **La Revue du Cinéma** a elle aussi existé avant la guerre puis a reparu dès 1946 (en jaune) et jusqu'en 1949 (les fameux **Cahiers du Cinéma** ont commencé à paraître au début des années 50 et l'autre revue, **Positif**, dès 1952).

L'article de Lotte Eisner que nous commente Eisenschitz a paru dans le n°5 de février 1947 de **la Revue du Cinéma**. Dès les premiers 100 mètres de la pellicule, dit-elle pour commencer, un film de qualité révèle le style de son metteur en scène. Et l'élément le plus important du style de Fritz Lang, pense-t-elle, c'est le rôle de la lumière, « la dramaturgie de la lumière ». Et le premier exemple qu'elle cite est justement cette scène qui m'avait tellement frappé dans **Metropolis** : la poursuite de Maria par le faisceau lumineux. Le deuxième est tiré de **la Rue rouge (Scarlett Street)**, un film sorti aux Etats-Unis en 1945 mais que visiblement Lotte Eisner connaissait déjà : là c'est une enseigne lumineuse qui flashe à intervalles réguliers comme pour marteler le cerveau malade du caissier assassin. Autre exemple : **le Testament du Dr. Mabuse** et cette scène nocturne au tournage de laquelle Lotte Eisner avait probablement assisté et où à nouveau une lampe-torche, celle tenue par un policier, cherche à traquer le criminel qui se cache dans les fourrés. Le conférencier nous a d'abord fait projeter les extraits de ces trois

films puis de longs extraits de ce magnifique film muet qui date de 1922, **les trois Lumières** et dont le titre allemand est **Der müde Tod** (la mort lasse) et le titre anglais : **Destiny**. On voit la longue montée des marches par celle qui voudrait faire revenir à la vie son amant et qui s'approche de la grande figure noire de la Mort et puis pénètre dans la cathédrale remplie de cierges allumés de différentes tailles et qui représentent les vies humaines. Ici cette mer de lumières qui vacillent est une vision presque impressionniste, dit Lotte Eisner. C'est aussi le cas de la séquence déjà mentionnée du **Testament du Dr. Mabuse** (la poursuite dans les fourrés) car Fritz Lang avait fait arroser les fourrés au préalable pour faire apparaître comme dans un kaléidoscope une multitude de tâches lumineuses. Dans **Liliom** tourné par Fritz Lang en France en 1933, après son départ d'Allemagne, il cherche à maîtriser la lumière en mouvement. La lumière est à nouveau un élément dramatique important et le metteur en scène s'est donné beaucoup de mal, raconte Lotte Eisner, pour filmer le reflet projeté par les lumières mouvantes du carrousel sur un mur. Et puis les reflets peuvent servir de miroir. C'est ce que l'on constate dans **la Femme au Portrait (the Woman in the Window)**, film tourné aux Etats-Unis en 1944, où le modèle du portrait apparaît soudain dans le tableau illuminé par les phares des automobiles qui passent dans la rue (la femme qui a servi de modèle se tenant furtivement derrière l'homme qui contemple le tableau). Mais Fritz Lang s'était déjà servi de ce procédé dans **M (le Maudit)** qu'il avait encore tourné en Allemagne en 1932. Le criminel s'arrête devant une vitrine remplie d'objets brillants (comme une couronne de couteaux) et y aperçoit soudain l'image superposée de l'enfant dont il va faire sa proie. En regardant l'extrait qu'on nous projetait j'ai été fasciné par le jeu de visage de cet acteur prodigieux, Peter Lorre, un acteur de théâtre, nous dit Eisenschitz, que Lotte Eisner a dû connaître car il avait déjà joué dans **l'Eveil du Printemps** de Wedekind sur une scène berlinoise.

L'un des auditeurs, au Forum des Images, demandait au conférencier de préciser sa pensée au sujet de l'expressionnisme. Vous avez parlé d'expressionnisme puis d'impressionnisme à propos des **3 Lumières**, dit-il. Vous avez également dit que Lang refusait l'étiquette d'expressionniste. Qu'en est-il exactement ? La réponse de Bernard Eisenschitz m'a paru un peu confuse. Il a parlé de deux expressionnismes, celui des peintres, celui, plus vaste, qui a marqué différents arts jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Et puis il a répété ce que Lotte Eisner avait dit à ce sujet : Lang se sert de toutes les formes artistiques. Et c'est vrai : dans un autre extrait qui avait été projeté au cours de la séance, un extrait des **Nibelungen** qui date de 1923-24, on voit Siegfried chevaucher sur un cheval blanc au milieu d'une forêt stylisée par des troncs illuminés par des rais de lumière. Or cette image m'a fait penser à une autre forme d'art, le Jugendstil. Plus précisément à un livre de contes de mon enfance, malheureusement perdu, mais dont j'ai retrouvé avec certitude l'illustrateur : Adolf Münzer. En fait il faudrait revenir à la définition même de l'expressionnisme. Sur le net on trouve : *Forme d'art où la réalité est déformée au profit de l'expression... qui privilégie l'intensité de l'expression... courant artistique qui prône une plus grande expressivité du sentiment intérieur... moyens d'expression utilisés sans égard pour la réalité ou la tradition... enfin : recherche de moyens plastiques susceptibles d'exprimer l'émotion à son plus haut degré de résonance.*

Alors le dilettante que je suis se demande si cette forme d'expression n'est pas inhérente au cinéma muet (lui est nécessaire), puisque l'absence de dialogues demande forcément une plus grande expressivité dans le jeu des acteurs, dans leur gestuelle, et même dans les objets et les décors qui doivent être signifiants, donc symboliques. D'ailleurs le style de Fritz Lang n'a-t-il pas évolué très naturellement vers une plus grande réalité à partir du moment où il est passé au parlant (dans **M**, premier film parlant de Lang) ?

Le lendemain, j'ai essayé de le trouver ce fameux article de Lotte Eisner, et éventuellement d'autres écrits tels que ce livre sur Fritz Lang qu'elle a écrit à la fin de sa vie. La librairie spécialisée en livres sur le cinéma dont m'avait parlé Francine, située rue Champollion face au cinéma Reflets Médicis, n'existait plus. Alors je me suis souvenu que la librairie spécialisée en littérature policière, **l'Amour du Noir**, située rue Cardinal Lemoine, possédait toute une collection de revues sur le cinéma, **Cinémathographe**, **La Revue du Cinéma**, **les Cahiers du Cinéma**, **Positif**, etc. et j'y ai effectivement trouvé ce que je cherchais. La lecture de l'article complet ne m'a pas apporté beaucoup plus. Sauf que la fameuse scène de Siegfried ne serait pas inspirée d'un tableau du Jugendstil mais du peintre symboliste suisse Alfred Boecklin. A la fin de son article Lotte Eisner s'interroge sur ce qu'est devenue l'œuvre de Fritz Lang aux Etats-Unis. A-t-il pu échapper à la dure loi du box office ? « *Qu'est-ce qu'un style aussi affirmé que celui de Fritz Lang peut gagner à Hollywood ?* », se demande-t-elle. Et au vu des quelques films américains de Lang qu'elle a pu voir après la guerre, elle affirme : « *Il semble... que, hormis le dynamique **J'ai le droit de vivre (You only live once)**, ces films aient quelque peu perdu cette vigueur de montage qui renforce encore la puissante construction du découpage et qui caractérisait si magnifiquement **Le Maudit**. (S'il continue à travailler à ses scénarios, Lang habitué en Europe à tout exécuter lui-même semble avoir dû laisser le soin de monter ses films aux spécialistes des studios californiens).* »

C'est effectivement une des nombreuses questions que l'on peut se poser à propos de Fritz Lang mais aussi à propos de tous ceux qui ont dû quitter l'Allemagne et l'Autriche à cause des nazis ou qui, ayant choisi de travailler à Hollywood, n'ont plus pu revenir en Europe, toujours à cause de Hitler : Robert Siodmak, Billy Wilder, Max Ophüls, Otto Preminger, Ernst Lubitsch, Douglas Sirk, Fred Zinnemann entre autres, les nombreux acteurs aussi, dont Marlene Dietrich, Hedy Lamarr et Peter Lorre, celui qui a joué le Maudit (il paraît que Lorre, quand la UFA lui a demandé de revenir, leur a envoyé un télégramme avec le texte suivant : « *Il n'y a pas assez de place en Allemagne pour deux assassins* »). On estime que plus de 800 personnes travaillant dans l'industrie du cinéma allemand et autrichien ont dû quitter l'Europe (et combien de Français ?). Quelle perte immense sur le plan culturel pour le vieux continent ! Et tous ces réalisateurs ont-ils pu créer ce qu'ils ont voulu, pris dans le système hollywoodien ? Donc nouvelle perte, perte dans l'absolu ! Pabst a écrit un livre que je n'ai pas pu trouver intitulé *Servitude et Grandeur de Hollywood*. Lui-même n'a pas supporté le système mais quand il a voulu quitter quand même l'Allemagne, la guerre était déclarée et il était trop tard. Et il n'a plus pu produire quoi que ce soit de valable sous le régime nazi et après la guerre il était malade. On peut d'ailleurs se poser la question pour l'ensemble des activités artistiques et culturelles allemandes. Je pense à tous ces peintres (les expressionnistes)

considérés comme décadents et ridicules par Hitler et qui n'ont pu continuer de peindre qu'en cachette. Je pense à tous ces écrivains, à Heinrich Mann qui a encore écrit **Henri IV** sur la Côte d'Azur avant d'aller végéter auprès de son frère en Amérique, à Thomas Mann, complètement dégoûté de son pays qui a longtemps hésité à revenir en Europe, avant de s'installer finalement en Suisse, à Stefan Zweig qui s'est suicidé de désespoir à Petropolis au Brésil, à Alfred Döblin (je suis en train de déguster à petites doses - 2 heures par 2 heures - l'incroyable œuvre cinématographique - 14 heures - que Fassbinder a tirée de ce chef d'œuvre, **Berlin, Alexanderplatz**, écrit en 1925). Sait-on que Döblin est parti en France, que son fils a pris la nationalité française, s'est battu et a été tué du côté français et que sa tombe se trouve quelque part en Lorraine ? Et que dire de tout ce bouillonnement intellectuel, en sociologie, en psychologie, sur la sexualité (j'en ai parlé dans ma note précédente à propos des milieux fréquentés par la sœur aînée de Frieda Lawrence). Sur tout cela les nazis ont posé une véritable chape de plomb. Ils l'ont écrasé. Et souvent de manière définitive. Ce n'était pas un génocide, bien sûr, mais une hémorragie et une destruction. Une terrible perte pour l'Allemagne et pour l'Europe. Combien de ces Allemands américains sont-ils revenus dans leur pays après la guerre ? Fritz Lang est, lui, revenu en Allemagne pour tourner encore trois films, ses derniers, le diptyque : **Le Tigre du Bengale - Le Tombeau hindou** et **Le Retour du Dr. Mabuse**. Des films qui n'ont pas eu de succès sur le moment et que la critique de l'époque a jugés sévèrement. Il semble qu'aujourd'hui on soit revenu à un meilleur sentiment à leur sujet. Mais je ne peux m'empêcher de penser qu'ils sont un peu entachés d'hollywoodisme...

J'ai commencé cette note en parlant de **Metropolis**. Ce film est un tel monument qu'il a été inscrit dans le **Registre de la Mémoire du Monde de l'Unesco**. Et pourtant il a une faille, Fritz Lang, dans une interview diffusée par **Arte** après le film, le reconnaît et le regrette : la thématique, et surtout ce slogan bien naïf : *entre le cerveau et la main il faut le cœur*. Et la poignée de mains, passablement contrainte, à la fin du film, entre le Maître de Metropolis et l'ouvrier qui commandait la machine centrale (die Herzmaschine), est même carrément ridicule. On peut l'interpréter de manière politique : préférence donnée aux socio-démocrates, partisans du compromis, par rapport aux communistes, adeptes de la révolution (ou même aux anarchistes briseurs de machines). Mais ce n'est probablement qu'un romantisme de pacotille, un sentimentalisme dont l'origine est à chercher chez l'épouse de Lang et scénariste du film, Thea von Harbou. Il faut dire un mot de cette femme, mariée avec Lang de 1922 jusqu'à son départ d'Allemagne en 1933, scénariste de tous ses films de la période et scénariste d'autres cinéastes tels que Murnau et Dreyer, romancière (**Metropolis, le Tombeau hindou, une Femme dans la lune** et **les Espions** étaient d'abord des romans de Thea avant d'être devenus des scénarios de films) et même actrice. On a dit que Lang l'a quittée parce qu'elle était devenue nazie ce qui ne semble pas être vrai puisqu'ils se sont séparés déjà en 1931-32 et qu'elle n'est devenue membre du Parti qu'en 1940. C'est vrai qu'elle s'est bien accommodée du régime hitlérien et qu'elle a continué à travailler pendant la guerre, mais elle ne semble avoir été ni antisémite ni raciste puisqu'elle a vécu - et s'est même mariée - avec un Indien. Après la guerre elle a été emprisonnée brièvement par les Anglais, a participé courageusement

avec d'autres femmes au déblaiement de Berlin, puis a repris son travail de scénariste et même de réalisatrice. Elle est morte accidentellement en 1954. C'était une personnalité complexe, pas facile à cerner. De nombreux sites sur le net en parlent. Il y a même un site en allemand qui lui est entièrement consacré et est continuellement mis à jour. Elle avait probablement des défauts mais elle devait être, incontestablement, une femme plutôt exceptionnelle. Je ne sais pas si Fritz Lang est resté en contact avec elle mais je trouve étrange que, lorsqu'il est revenu tourner en Allemagne après la guerre (en 57-58, elle ne vivait plus), il ait justement choisi des romans de Thea von Harbou comme source pour son diptyque du **Tombeau hindou** et du **Tigre du Bengale**.

Les évènements de ces derniers quinze jours, la vision de **Metropolis** reconstitué, le cours de cinéma de Bernard Eisenschitz, la découverte de Lotte Eisner, la réflexion sur l'art de Fritz Lang et surtout la projection de tous les extraits de ses films m'ont donné une grande envie de voir ou revoir tous ceux de sa période américaine, et surtout, surtout, ces deux anciens films muets que je n'ai jamais vus, et qui semblent être de pures merveilles : **les Nibelungen** et **les trois Lumières**. Espérons que l'on puisse les trouver en DVD.

Post-scriptum (17 mai 2010): J'ai refondu mes différentes notes sur Lotte Eisner, la Cinémathèque, le cinéma de la République de Weimar et Fritz Lang en une note de synthèse illustrée placée sur mon site <http://www.bibliotrutt.lu/> (Voyage autour de ma bibliothèque) sous Portraits et Compléments: **Lotte Eisner, la Cinémathèque et le cinéma de Weimar**.