

« M » COMME « MENSONGE »

OU LES ENFANTS COUPABLES DU « MAUDIT ».

FILMS ET SEQUENCES A COMPARER...

« M » comme « mise en regards » d'un film unique de l'entre-deux guerres avec un corpus d'après-guerre...

Il existe indéniablement une culpabilité du cinéma de l'après-guerre de n'avoir pas pu éventer le mensonge nazi.

Le corpus ci-dessous (re)vient ainsi déplier, expliciter une problématique que « M » - où Lang s'interdit de filmer la mort – contenait déjà en germes et à l'échelle du crime individuel : comment le cinéma peut-il se confronter à une image impossible ? La guerre, les camps, rendront ce questionnement brûlant et insoluble pour le cinéma.

Ainsi trouve-t-on dans les films qui suivent ce que l'œuvre de Lang ne cessera pas elle-même de travailler :

-le document(aire) reconstitué (« M », « Furie », « Les bourreaux meurent aussi »...);
-l'image fantasmée (« Liliom », « Chasse à l'homme »...);

Courent ainsi tout au long des années 50, le désir et le deuil mêlés de l'image comme preuve. Et c'est au niveau de ce sentiment de culpabilité tacite que se situe sans doute le passage entre « M » et ses pendants, hommages, remakes ou œuvres en référence d'après guerre.

1931 « M LE MAUDIT » (M – Eine Stadt sucht einen Mörder) de Fritz LANG.



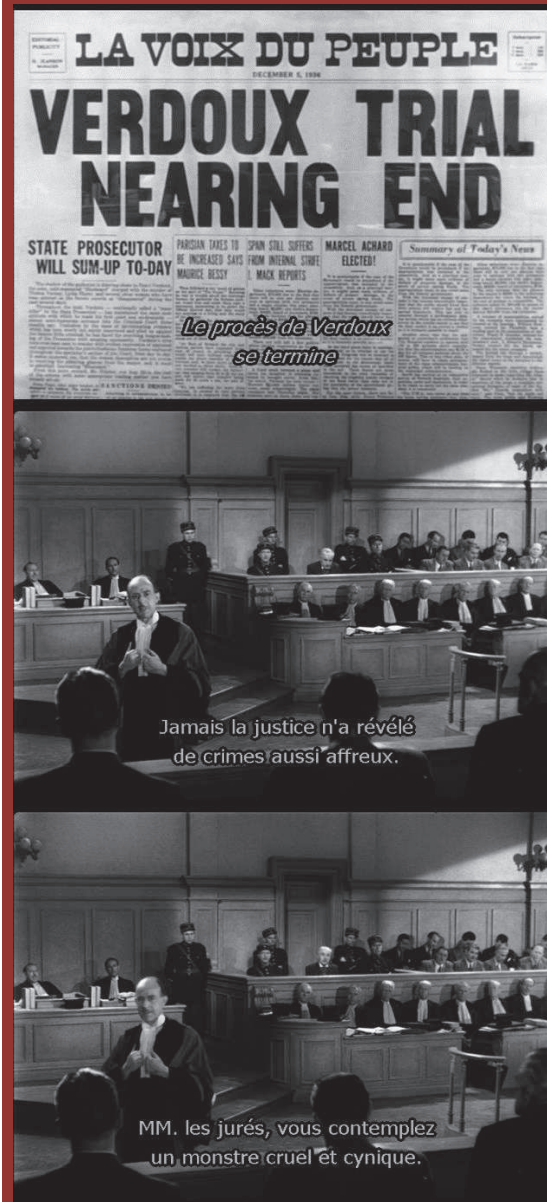
1947 « MONSIEURS VERDOUX » de Charles CHAPLIN.

LES SEQUENCES A COMPARER :

Les deux séquences de procès finales, ambiguë chez Lang – Beckert est-il exécuté ou emprisonné ? Quoi qu'il en soit rien ne ramènera les enfants assassinés – et très claire chez Chaplin – Verdoux comme Charlot autrefois s'éloigne vers le fond du cadre où figure ici une guillotine...

Si le film de Lang s'inspire du cas de Peter Kürten, le « Vampire de Düsseldorf » (que Lang rencontra pour écrire son scénario et dont le procès se tint à quelques semaines de la sortie du film), celui de Chaplin prend pour modèle le cas d'Henri-Désiré Landru. Le film est le pendant du « Dictateur ». Réalisé dans l'immédiat après-guerre, il entretient néanmoins aussi avec « M » des liens étroits : les deux films questionnent le rapport de l'individu à la société à travers la figure du tueur en série.

Il s'agit, pour Lang comme pour Chaplin, de mesurer l'acte individuel à l'aune du crime de masse à échelle mondiale. L'indifférenciation entre pègre et police chez Lang, les marchands de canons garants de la bonne moralité chez Chaplin permettent aux deux cinéastes de s'interroger sur les fondements mêmes du fascisme et de la démocratie...



Si « M » aura sans doute été le premier grand film sur le monde contemporain, « Monsieur Verdoux » est sans nul doute le deuxième. Il y a chez Lang comme chez Chaplin – mais dans les registres très différents du drame et de la comédie – la volonté de créer une ambiguïté forte quant aux affects du spectateur. Comme si l'un et l'autre nous disaient finalement que le personnage que nous avons détesté incarne à sa manière l'humanité toute entière ou que celui que nous avons aimé est aussi un abominable salaud.

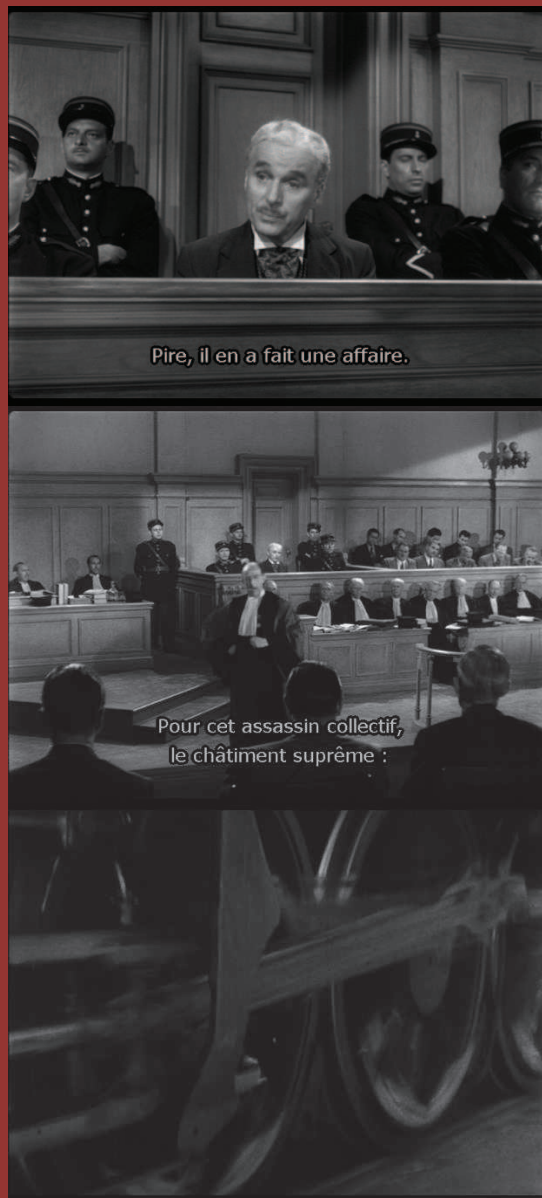
C'est là une ambivalence tout à fait moderne qui mènera Lang à abandonner progressivement toute velléité de psychologie au profit de la mise en scène pure et simple d'une émanation de la société contemporaine du tournage de ses films. « La cinquième victime » en est un exemple parfait.

Il y a, enfin, dans « M » comme dans « Verdoux », une même fascination pour le mécanisme du mal, c'est-à-dire une façon très précise de mettre en scène les moments où la vie bascule, où l'image que l'on a de soi éclate en morceaux...



Soit deux tribunaux, l'un officieux, sombre et secret avant-guerre, l'autre officiel, lumineux et en première page des journaux d'après-guerre. Soit deux accusés de meurtres en série – Beckert et Verdoux – par deux jurys que tout oppose en apparence – pègre de Berlin ici, « honnêtes gens » de Paris là. Soit deux parodies de justice, c'est-à-dire deux condamnations attendues (dans tous les sens du mot) à la peine capitale. Les points communs sont nombreux entre ces deux séquences qu'esthétiquement tout oppose. Car leur apparente différence n'est que surface, vernis social qui dissimule mal la manière toute barbare dont une société se rassure sur son degré de civilisation par la mise à mort, pour l'exemple, de quelques assassins isolés.

Si Beckert est le pantin de forces qui le dépassent, Verdoux, comme il le rappellera d'ailleurs lors de son procès, n'a embrassé la carrière lucrative de meurtrier qu'à l'instigation d'un modèle qui n'est autre que celui de la société qui le juge, celle qui prospère par la vente d'armes de destruction massive entre deux guerres mondiales.



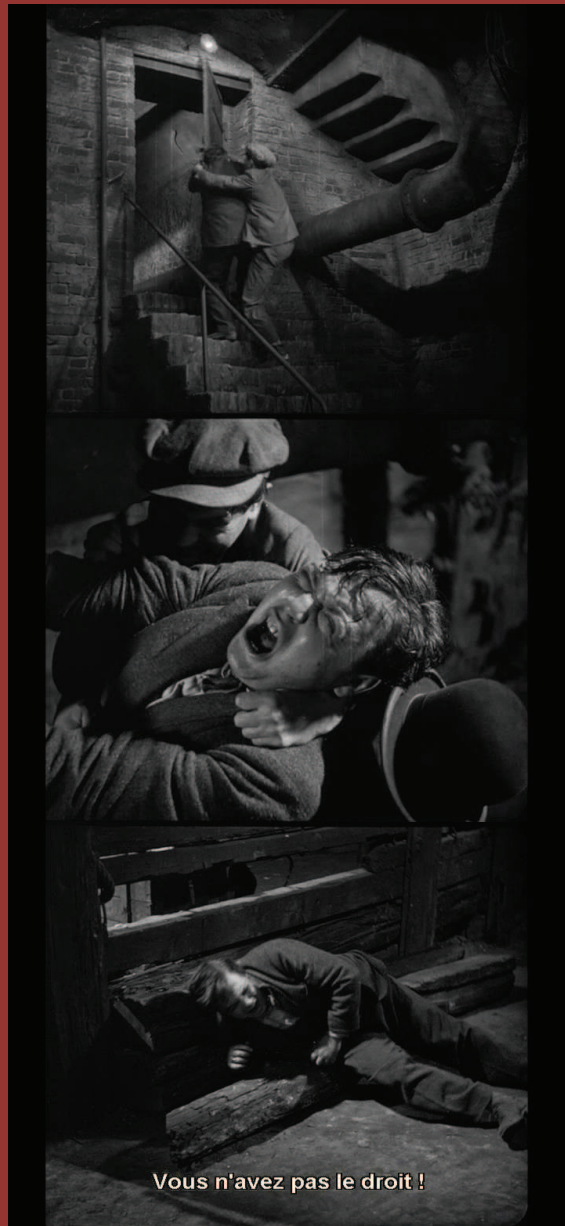
Dans les deux séquences, un cynisme profond est pointé par les deux cinéastes : celui d'une pègre qui se livre à une véritable parodie de procès chez Lang et celui, similaire, d'une société « honnête » qui se choisit une victime expiatoire, un bouc-émissaire de circonstances, en la personne d'Henri Verdoux.

S'il n'y a guère de différence entre les deux tribunaux – ce qui, en soit, est un commentaire passionnant sur les époques respectives où ont été réalisés les deux films – il existe en revanche une différence notable entre les deux accusés. Là où Beckert feint la surprise, plaide la folie et ne renvoie en définitive qu'à lui-même, cas pathologique isolé dans un monde dévoué avant tout aux affaires, Verdoux, quant à lui, renvoie à ses juges leur propre image et assume pleinement des méthodes qu'il présente avec calme comme celles de son temps. Dans les deux cas une machine est lancée qui semble ne pas pouvoir s'arrêter et qui entraîne les deux hommes vers un destin inéluctable. Machine, machinerie – le complot contre Beckert, la métaphore du train dont les roues tournant à pleine vitesse rythment le procès de Verdoux et renvoient aux rotatives d'où semblent émerger les unes de journaux qui interviennent elles-aussi régulièrement.

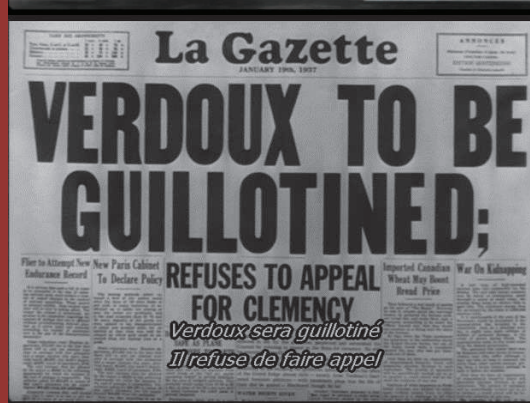


Entre insert de roues de train et gros titres de presse, Chaplin fait en quelque sorte sortir le procès de Beckert de la cave, de l'underground où il s'est déroulé pour le faire se déployer en pleine lumière. C'est le passage d'une même idée – la justice et le jugement sont-ils possibles – de l'illégalité à la légalité sans que rien ne modifie réellement les données du problème moral et de l'hypocrisie de toute justice, quelle que soit son origine...

Ainsi, là où Beckert se voit lui-même comme une anomalie, un monstre qui sait que sa place dans la société est problématique, Verdoux remet en perspective son rôle et sa nature au sein d'une organisation sociale plus vaste dont il cherche, à minima, à éventer l'hypocrisie en s'attaquant à la bonne conscience sur laquelle joue le procureur.



Si les deux films ont été tournés à quinze ans de différence, n'oublions pas que leurs histoires se déroulent toutes deux dans l'entre-deux guerres (Kürten meurt en 1931 et Landru en 1922) – entre la « grande boucherie » et la découverte des camps de la mort. Le désenchantement dont fait preuve « Monsieur Verdoux » et dont découle sa forme pamphlétaire se révèle assez différente de l'enquête « documentée » proposée par Lang. S'il est évident que Chaplin dénie aux sociétés marchandes s'enrichissant sur les conflits qui parsèment le monde le droit de mettre à mort un individu, « M » ne se présente ni comme un film prônant la peine de mort, ni comme un film la combattant : il s'agit pour le cinéaste viennois de fournir au public matière à discussion – la matière la plus riche possible sur les questions les plus graves.



Au final, pourtant, les dialogues des deux films pourraient être échangés : Beckert pourrait promettre aux criminels qui lui font face qu'il les « reverra tous très bientôt » (la seconde guerre mondiale va faire des ravages), Verdoux pourrait affirmer qu'« il n'y a que des experts en la matière (donner le mort) » dans la salle du tribunal.

Au moment où la pègre juge Beckert, la justice bourgeoise allemande acquitte à tour de bras les criminels issus du parti nazi. La confiance en la justice est ainsi considérablement émoussée dans l'Allemagne qui voit agoniser la République de Weimar. Et cette confiance sera plus qu'écornée quinze ans plus tard dans un film traitant de l'entre-deux guerre avec la connaissance des conséquences de la Seconde Guerre Mondiale...

Si l'on ne sait pas ce qu'il advient de Beckert à la fin du film de Lang, on sait que les enfants assassinés ne reviendront pas quoi qu'il adienne de leur meurtrier, qu'il faudra à l'avenir « mieux les surveiller ». Ce à quoi Verdoux, qui a lui-même un enfant très jeune, ajoute que mieux les surveiller c'est peut-être aussi, surtout, veiller à leur donner un meilleur exemple que celui de l'enrichissement de quelques-uns à partir de la mort de beaucoup d'autres...

1951 « M » de Joseph LOSEY.

LES SEQUENCES A COMPARER :

Les deux séquences similaires de traque et de capture de l'assassin dans l'entrepôt du film de Lang et dans le grand magasin de celui de Losey.



Film authentiquement maudit car remake relativement fidèle du film de Fritz Lang par un cinéaste bientôt condamné par la Commission des affaires anti-américaines à quitter les Etats-Unis pour se réfugier en Europe. La « chasse aux sorcières » obligera ainsi Losey à effectuer un trajet inverse de celui de Lang. Ce remake sera l'avant-dernier film américain du cinéaste comme « M » en son temps avait été l'avant-dernier film allemand de Lang.

Seymour Nebenzal, le producteur du film est le même que celui de Lang en 1931 dont il possède les droits. Il n'obtient la possibilité de traiter du même sujet délicat que le film de Lang (tueur, violeur d'enfants) des tenants du code de censure d'une Amérique déjà en proie à la chasse aux sorcières que contre la promesse de refaire le « grand classique allemand » au plan près ou presque. Joseph Losey n'a donc que peu de marge de manœuvre par rapport à son modèle. Il a pour obligation de se calquer sur le célébrisissime film de Lang. Il parvient néanmoins à imposer plusieurs modifications importantes :

- l'usage de la flûte à la place du sifflement de l'assassin qui évoque l'univers des contes et particulièrement le joueur de flûte de Hamelin fait baigner le film dans le monde de l'enfance (on se souvient des jouets dans les vitrines du film de Lang) ;

- le tournage en décors naturels confère au film une dimension très réaliste aux antipodes du cauchemar de studio langien – le film noir s'inspire



Et là ? Personne ?

très nettement du néo-réalisme italien dans sa volonté de coller au plus près d'une certaine réalité documentée si ce n'est documentaire aux tournants des années 50 (c'est d'ailleurs Luchino Visconti qui adapta le premier, en 1943, avec « Les amants diaboliques », le roman américain de James Cain « Le facteur sonne toujours deux fois » emblématique du roman noir) ;

- les allusions au Maccarthysme ancrent elles aussi le film dans la réalité contemporaine de son tournage en exprimant de lourdes inquiétudes quant au devenir de la démocratie comme l'avait fait en son temps le film de Lang en décrivant l'agonie de la République de Weimar ;
- la description plus « psychanalytique » d'un meurtrier dont on ne nous cache pas le difficile rapport à la mère fait apparaître le film de Losey comme un chaînon manquant entre « M » et « Psychose » qu'Alfred Hitchcock tournera en 1960 ;
- la présence d'une fillette avec M lors de sa traque dans le grand magasin par la pègre ajoute au suspens tout en démontrant au final la capacité de l'assassin à dominer pour une fois sa pulsion meurtrière ;
- le personnage singulier de l'avocat – qui n'apparaissait qu'à la fin du film de Lang – renvoie à un motif célèbre du film noir américain : l'avocat véreux, bafoué par ses



clients et à la recherche d'une rédemption ;

- le décor du procès final – un parking sous-terrain, lieu de passage, d'entrée et de sortie, au lieu de la cave d'une bâtisse en ruine – qui situe la fin du film dans un entre-deux ambigu en ne cessant de faire entrevoir une portion de ciel là où Lang nous laissait dans l'obscurité.

La comparaison des séquences où « M » se cache de la pègre dans les deux films est passionnante, tant plastiquement que sur ce qu'il révèle de la vision qu'ont les deux cinéastes de leur criminel.

Lang va user comme à son habitude du cadre comme d'une prison qui semble se resserrer autour de Becker – c'est le modèle de la souricière, enfermement physique et psychologique de l'assassin pathologique traqué par la pègre. Surcroît de barreaux dans une composition très graphique de chaque plan et confinement du personnage dans des espaces remplis d'objets inertes évoquant des vies, des présences existantes dans des ailleurs inatteignables pour Beckert, à jamais coupé de toute vie sociale viable. En outre, ces objets inanimés proposent un contrepoint visuel idéal au silence qui règne le plus souvent sur une bande-son du tout début du cinéma parlant qui vise à user du son avec autant de parcimonie que de pertinence et de finesse.

Losey, va, lui, enfermer son assassin dans un



entrepôt rempli de mannequins en plastique représentant des silhouettes de femmes et va lui adjoindre, suprême audace, une fillette qu'il a emmenée avec lui dans sa fuite.

Deux lignes de force se dégagent alors :

- l'enferment psychologique est pris en charge par les mannequins dont le nombre et la présence de chaque instant confinent au cauchemar en évoquant une sorte de paysage intérieur pour un personnage en proie à la haine du féminin (sa mère, les petites filles, l'absence apparente de sexualité...);
- l'enfermement physique – identique à celui du film de Lang – sur lequel repose la tension de la séquence va se doubler d'un suspens supplémentaire du fait de la présence d'une victime potentielle, désignée, avec « M » dans la pièce. Lorsque la focalisation interne variable adoptée par le récit bascule du côté des gardiens du magasin ou de la pègre, le spectateur est en droit de se demander si « M », faute de pouvoir s'échapper, ne va pas se résoudre à tuer l'enfant. Et en très grand cinéaste, Losey sait que le suspens c'est la suspension : lorsque nous revenons avec « M » dans l'entrepôt dont il ne peut sortir, l'enfant n'est pas présente dans le cadre – il y a suspension de son destin dont nous pouvons redouter qu'il n'est déjà été tragique...



De là vont découler deux visions différentes du criminel. Si Lang se sert des contorsions de son personnage dans un cadre de plus en plus cruel qui se resserre sur lui en plongée pour laisser apparaître la marque du « maudit », ce qui montre clairement Beckert comme étant d'essence monstrueuse, Losey lui, lors du même moment de panique, en faisant détruire un visage de bakélite par son assassin en vue de retrouver sa liberté de mouvement définit clairement son personnage comme un malade qui, pour échapper à ce qu'il est, détruit l'identité d'autres personnes... Les deux films jouent donc la figure du monstre contre celle du malade.

C'est ainsi à partir de ce point de vue différent porté sur le criminel que les deux films vont emprunter des issues différentes :

- chez Lang, Beckert ne paraît pas pouvoir ne pas tuer : il est ce qu'il est et de fait il pose un problème à la société qui peut se décliner selon plusieurs axes – philosophique, moral, économique, etc. ;
- chez Losey, et nous l'observerons lorsque le cadre va s'élargir en fin de séquence pour révéler que l'enfant est en parfaite santé, M est capable de ne pas tuer – trop affairé ici à tenter de sortir – et en s'éloignant, l'enfant cessera de partager le même cadre que lui – dès lors nous la savons tirée d'affaire ;



Pour Losey, M doit et peut être soigné. Ca n'est guère la problématique de Lang, moins axé sur l'individu et plus volontiers disposé à faire le portrait d'une société à travers ce qui n'est en fait pour lui qu'un prisme, qu'une entrée – extrêmement pertinente – possible.

Symboliquement, le « m » tracé à la craie sur le manteau de Beckert dans le film de Lang, n'est qu'une ombre portée à travers la vitre d'un transport en commun au début de celui de Losey : le personnage n'est ainsi pas « maudit » de la même manière chez le cinéaste allemand et chez le cinéaste américain, volontairement pointé du doigt chez Lang (le rapport de l'individu à la société prime), il est marqué à son insu et fugitivement par un phénomène naturel (l'ombre) chez Losey qui donne donc davantage d'importance à ce qui « inconscient », d'ordre psychologique pour définir son personnage...

Ainsi, l'ouverture du parking souterrain de la fin du film de Losey, lieu sombre mais public, destiné à favoriser la circulation au sein de la société et ouvert sur l'extérieur, est-il un décor symboliquement plus positif que la cave semblable à l'enfer du film de Fritz Lang...

L'après-guerre amène ainsi aux premiers plans du cadre cinématographique des figures fortes de malades mentaux, de personnages instables psychologiquement, à travers lesquels c'est l'ensemble d'une société occidentales qui semble vouloir s'interroger sur le rapport complexe de l'individu au groupe.

1952 « L'HOMME PERDU » de Peter LORRE.

LES SEQUENCES A COMPARER :

Les deux séquences, brèves et proches visuellement, où Peter Lorre se regarde dans un miroir pour y chercher le monstre qu'il sait être au fond.



Le film est la seule réalisation de l'acteur principal de « M », Peter Lorre, et se présente tout à la fois comme un **hommage** et une **relecture** post-camps de la mort du film de Fritz Lang.

Tant au niveau de l'histoire racontée que de l'interprétation de Lorre, le film prend le contre-pied de « M » en proposant un autre système de rapport assassin-société – la collusion – et en inventant une figure d'ancien assassin calme et désabusé sur les autres comme sur son propre compte. « L'homme perdu » réinvestit ainsi la figure du monstre Langien qui se cherche et se trouve sans surprise dans le miroir à l'aune de la « banalité du mal » : même séquence dans le film de Lorre mais où le passage d'un visage à un autre tient de la transformation quasi-fantastique !

Lorre sera l'un des premiers émigrés allemands à Hollywood à rentrer sur le sol natal (mais retournera aux Etats-Unis) pour réaliser un film prenant acte des tragiques événements des années 40. C'est ainsi l'idée de la norme qui est travaillée par le film de Lorre là où celui de Lang explorait le comportement d'un être malade, à part.

Dans « L'homme perdu » le crime individuel est une contingence du fonctionnement économique, un aléa qu'il faut intégrer comme une variable aux courbes de bon fonctionnement de l'entreprise. Les rapports entre l'industrie allemande et le parti nazi sont ainsi décrits par un film qui dresse aussi le portrait paradoxalement presque tendre d'un tueur pathologique. Les assassins, comme les



Globalement, l'écriture montre des signes clairs de démente.



Globalement, l'écriture montre des signes clairs de démente.



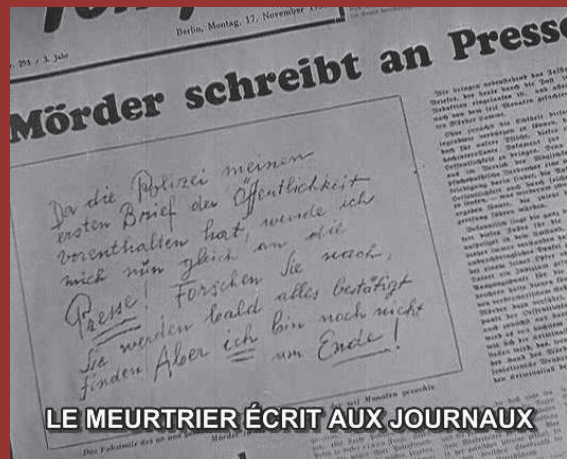
héros, sont parfois fatigués. Le cinéma d'après les camps ne sera plus jamais comme celui d'avant la grande catastrophe. La croyance en l'image, en l'avenir, va se teinter d'un doute aussi persistant qu'une tâche sur la conscience...

Prendre conscience du mal c'est prendre conscience du mal en soi, pourrait-on dire et c'est bien là le point commun entre les films de Lang et de Lorre. Et c'est ce que le cinéma va explorer de manière de plus en plus poussée à partir de 1945...

Si Le double c'est le coupable dans le miroir, alors il va de soi que la relation du spectateur d'après-guerre à ses représentations à l'écran se fera rapidement plus sombre et complexe qu'auparavant.

On retrouve ici toute l'ambiguïté quant à la notion d'identification du spectateur à des personnages ou à un film chère au cinéma de Fritz Lang : que faire des affects qui ne demandent qu'à être investis à l'image comme des capitaux dans un projet industriel lorsque rien ni personne à l'écran n'incarne une morale un brin flatteuse pour celui qui a payé sa place ?

L'histoire de ce chimiste, qui se découvre des pulsions meurtrières – il tuera plusieurs femmes –, travaillant en définitive pour l'État qui le protégera en couvrant ses crimes est particulièrement étrange et résonne avec « M » mais aussi avec « Les SS frappent la nuit », réalisé par autre émigré aux Etats-Unis durant le conflit, Robert Siodmak », nous y reviendrons...



LE MEURTRIER ÉCRIT AUX JOURNAUX



sur l'opinion publique.
C'est très grave.

1955 « **LA CINQUIÈME VICTIME** » (While the city sleeps) de Fritz LANG.

LES SEQUENCES A COMPARER :

La séquence « documentée » montrant le travail de la police pour retrouver le meurtrier dans « M » avec la séquence où le présentateur dresse en direct à la télévision le portrait de l'assassin dans « La cinquième victime ».



Mesdames et Messieurs,
vers 3h ce matin, dans notre ville,



un être humain
a tué un autre être humain.

Il s'agit de l'avant-dernier film américain de Fritz Lang avant son retour en Allemagne. Le film reprend la figure du tueur en série mu par une pulsion irréprensible mais cette figure n'est plus ici le sujet du film.

Lang propose ainsi une actualisation du motif du meurtrier et de son rapport à une société donnée à travers les portraits croisés de plusieurs journalistes de presse écrite et de télévision. C'est en fait le lien entre tueur et médias qui constitue le cœur d'un film extrêmement pessimiste quant à la nature humaine et où la figure du criminel comme marchandise, rouage parmi d'autres du système capitaliste, permet à Lang de déployer une thématique proche de celle de « M » mais encore plus dénuée de pathos – depuis Jack l'éventreur nous savons que le meurtrier n'est rien sans la presse qui prendra véritablement son essor avec ce genre de faits divers au tournant du vingtième siècle.

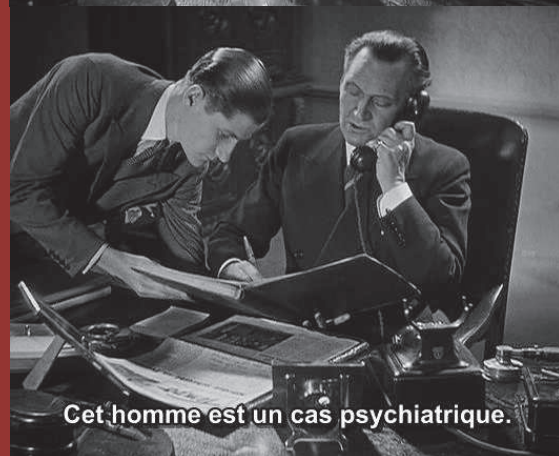
Ce portrait au vitriol d'une époque – l'après-guerre – et d'une société – de consommation – culmine dans une séquence où l'assassin regarde une télévision qui le dévoile au monde entier, qui en fait le regarde lui bien plus que l'inverse ! C'est la nature même de la représentation de l'assassin que questionne Lang ici et, à travers elle, le cinéaste propose une vision forte du 20^{ème} siècle en tant que civilisation des loisirs et moment d'avènement du public de masse. Le film retrouve le plus haut degré d'intensité de ce puissant sentiment d'insécurité qui régit bien souvent l'œuvre langienne à partir de « M » dans la



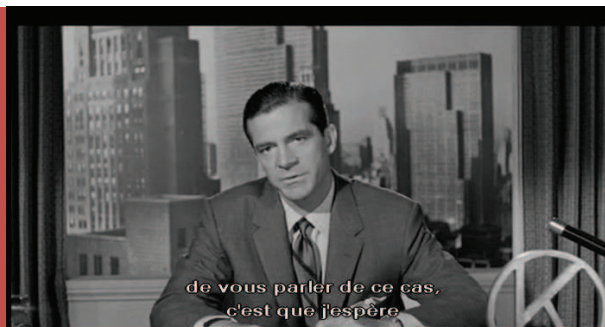
Mais, monsieur, on ne peut pas empêcher le meurtrier d'écrire des lettres !



actes étalés dans les journaux.



Cet homme est un cas psychiatrique.



de vous parler de ce cas, c'est que j'espère



que l'assassin m'écoute.



a besoin de se nourrir de sa propre suffisance.



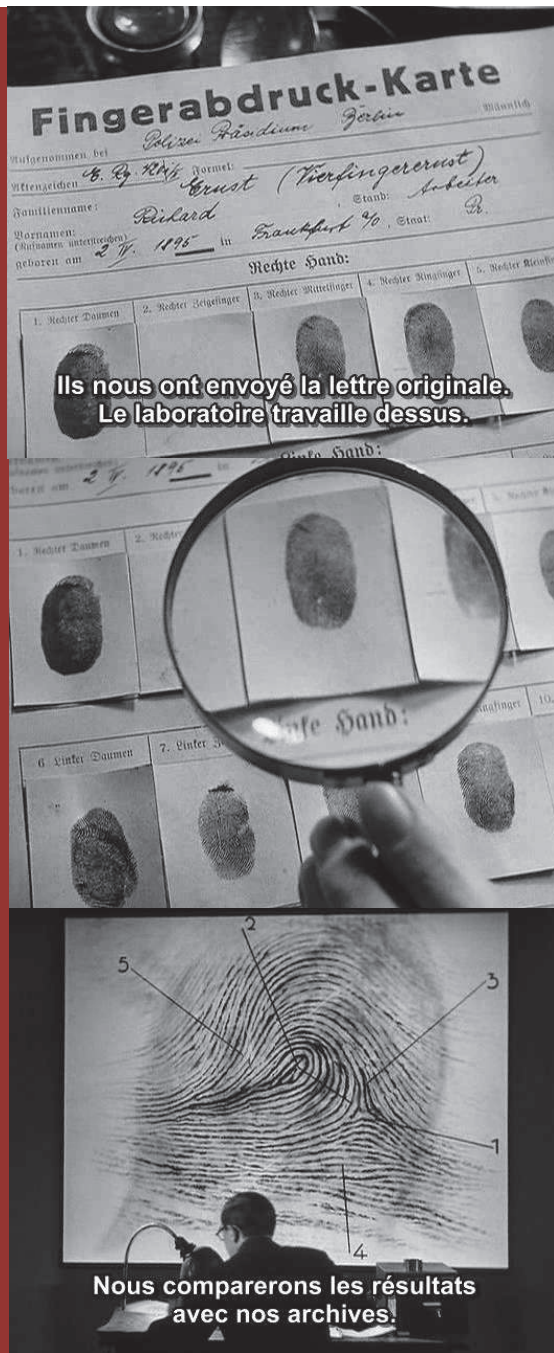
je vais m'adresser à l'assassin.

mesure où aucun personnage ne vient incarner entièrement des valeurs qui pourraient permettre une identification positive des spectateurs.

« La cinquième victime » nous rappelle ce que « M » affirmait déjà : il ne faut pas faire de Fritz Lang un partisan car il est celui qui peut démontrer une chose et son contraire (cf. « L'in vraisemblable vérité » en 1956) dans le but d'amener le public à discuter de certaines questions qui, à priori, ne se discutent pas dans une société donnée et à un moment donné. C'est là l'effet recherché sur le public : l'amener à la discussion en couvrant toutes les facettes d'un problème (c'est le sens des rebondissements d'un scénario) et ce faisant, en donnant des éléments de réflexion au spectateur. Selon la formule de Michel Ciment : « Lang aura introduit le 20^{ème} siècle historique dans le cinéma (Griffith, c'est le 19^{ème}...) avec son cortège de petits et de grands criminels, de mass médias, etc. Sans sentimentalisme mais en allant au cœur de l'homme... »

Le « Zodiac » que réalise David Fincher en 2006 retiendra cette leçon en réactualisant encore ce lien entre meurtres et médias en insistant pour sa part sur le caractère à la fois déstabilisant et, paradoxalement, structurant, de la figure du serial-killer pour une société donnée.

Ici, le tueur est un fantôme, Lang reprend sans s'y intéresser les traits psychanalytiques du rapport à la mère qu'avait amené le remake de « M le maudit » par Joseph Losey et qu'approfondira



Alfred Hitchcock cinq plus tard avec « Psychose ». D la même manière le visage de l'assassin nous est révélé dès la séquence d'ouverture. Ce qui compte est donc moins « qui ? » que « comment ? » ici. Car répondre à la question « comment va-t-on arrêter l'assassin ? » c'est comprendre le monde dans lequel de semblables crimes sont perpétrés.

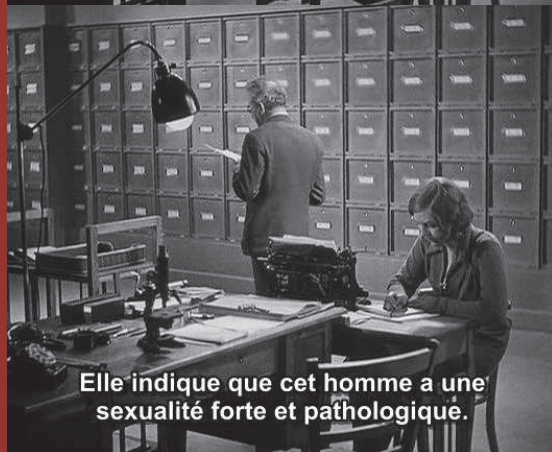
Si l'enquête dans « M » mettait à l'honneur les dernières techniques de la police scientifique naissante, celle-ci est absente de « La cinquième victime » et c'est la presse – un trust comprenant journaux, radio et télévision – qui s'est substituée aux forces de l'ordre. Ca n'est donc pas à une enquête au sens strict que nous assistons mais à une suite de provocations ultra-médiatisées adressées à un assassin qui est réduit à l'audimat qu'il peut produire et au nombre de journaux qu'il peut faire vendre.

Il ne s'agit donc plus comme dans « M » d'arrêter un assassin parce qu'il enraye la belle mécanique de l'économie parallèle du crime mais au contraire de traiter ses agissement comme une possible marchandise. Pour preuve, l'arrestation du tueur est, dans le film, la monnaie d'échange qui pourrait permettre aux trois hommes forts du groupe de presse de briguer le poste le plus important de l'entreprise.

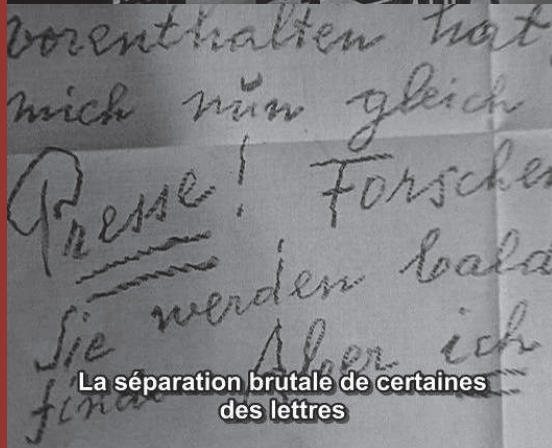
Là où « M » était absent de la séquence qui dressait son portrait dans le film de 1931 – comme si quelque chose échappait tout de même à toute cette science mise au service de la loi – l'assassin du film de 1955 est présent tout au long d'un



La forme très particulière
des lettres...



Elle indique que cet homme a une
sexualité forte et pathologique.



La séparation brutale de certaines
des lettres



On en a retrouvé
sous les ongles de votre victime.



nous a appris que vous avez
environ 20 ans.



s'est dénature en haine

étrange champ contre-champ entre lui et le substitue de détective, le présentateur incarné par une figure forte du film policier et du film noir, Dana Andrews. Ce qui apparaît clairement ici et que le spectateur comprend en même temps que l'assassin, c'est que c'est bien plus l'écran (diabolique ?) qui nous regarde que l'inverse !

Rien d'étonnant de la part du créateur du docteur Mabuse dont nous avons ici une version volontairement terne et impersonnelle. Lang – au contraire de nombre de ses confrères d'Hollywood qui se lancent dans la superproduction en technicolor et cinémascope pour combattre la télévision – se coule dans le moule télévisuel, en épouse la platitude en identifiant ici l'image télévisée et l'image cinématographique pour dégager ce qu'elles peuvent avoir de commun : être, volontairement ou pas, les révélatrices de leur temps. Et ce temps-là – celui du Maccarthysme et de la société de consommation – Lang semble l'exécrer.

A nouveau, comme dans « M », il s'agit de faire entrer une importante part documentaire dans le film. Un film doit, selon Fritz Lang, être le fruit du monde contemporain de son tournage. Inutile d'écrire à la presse comme le faisait Beckert (on songe à Jack l'éventreur) pour avoir son quart d'heure de gloire warholien, c'est lui qui vient vous chercher à présent, semble dire Lang, pour vous exploiter, vous digérer, puis vous recracher...

L'image, perverse, est en crise plus que jamais !

1957 « LES SS FRAPPENT LA NUIT » (Nachts wenn der Teufel kam) de Robert SIODMAK.

LES SEQUENCES A COMPARER :

La longue séquence de « M » mêlant les réunions pourtant à priori nettement séparées de la pègre et de la police avec la séquence de reconstitution de meurtre dans « Les SS frappent la nuit » :



Le parcours de Robert Siodmak est assez semblable à celui de Lang – émigration aux Etats-Unis via la France aux débuts des années 30, spécialisation dans le genre « film noir », retour tardif en Allemagne.

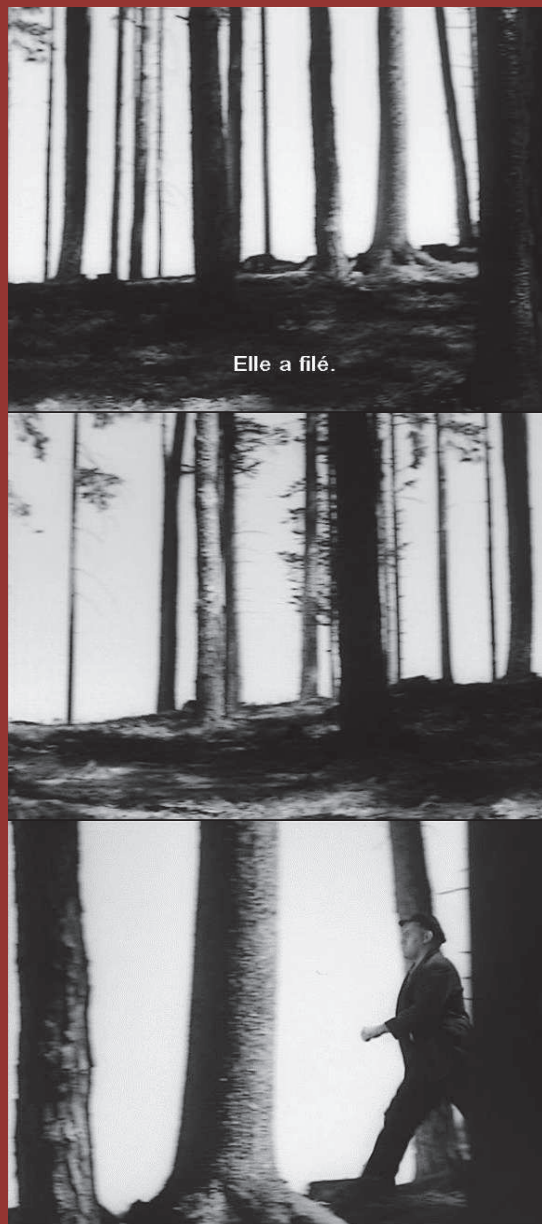
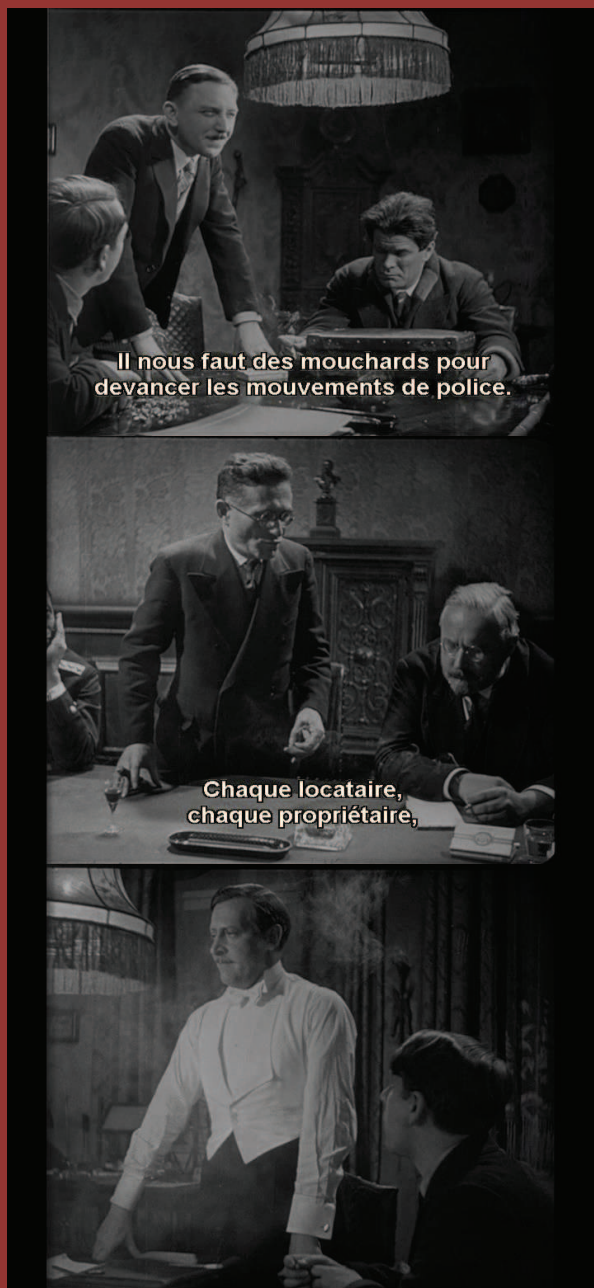
Ce film est une sorte de **pendant** – comme on le dirait en peinture – de « M le maudit » dont il vient rejouer après-guerre certains motifs – le tueur en série, la description de la pulsion, le rapport du crime individuel à un certain type d'organisation sociale d'essence criminelle (le gouvernement nazi ici).

En deux mots, le film décrit deux trajectoires : celle d'un tueur de femmes, attardé mental au comportement parfois enfantin et celle d'un inspecteur de police affilié au régime nazi et récemment démobilisé qui va prendre en charge l'enquête.



« La nuit quand le diable est venu » pourrait être la traduction du titre original du film de Siodmak qui fut un grand succès au box-office de l'Allemagne fédérale des années 50. Ce fut également et surtout le premier film allemand à aborder sérieusement la période nazie au cœur d'une Allemagne, celle d'Adenauer, plutôt amnésique : on montrait jusqu'ici plutôt une Allemagne en proie à quelques dirigeants fous et où la morale militaire de quelques résistants de l'intérieur sauvait toujours l'honneur du pays. « L'Amiral Canaris » que réalise en 1954 Alfred Weidemann est tout à fait représentatif de cette tendance.

Le film de Siodmak s'inspire comme celui de Lang d'un fait divers mettant en scène ce que l'on nomme à l'époque un assassin de masse. L'histoire du crime de masse (on parlerait aujourd'hui de crimes en série) traverse l'histoire de la République de Weimar (le premier titre de « M le maudit » devait d'ailleurs être « Les assassins sont parmi nous »). Les assassins les plus connus des années 20 ont disparu de la une des journaux sous le nazisme car le sujet deviendra tabou.



C'est là le cœur du film : comment le nazisme va d'abord encourager l'enquête sur un criminel, débile léger assassin de femmes, pour ensuite en faire disparaître tous les éléments (meurtriers, enquêteurs, témoins, indices...) afin de ne pas entâcher l'image du régime. On le voit plusieurs thématiques essentielles permettent d'être abordées par un tel sujet : euthanasie des malades mentaux (l'assassin mourra dans une expérience médicale, devenu cobaye à Vienne), propagande (la vérité est recouverte par un épais silence), incompétence généralisée (un assassin opère pendant douze ans impunément).

Il est intéressant de voir que, s'inspirant du film d'un futur immigré aux Etats-Unis – « M » et Fritz Lang – les deux films réalisés en Allemagne dans les années 50 qui vont faire le lien entre crime individuel et crime d'Etat sont le fruit du travail de deux autres allemands de retour au pays : l'acteur de « M », Peter Lorre, avec « L'homme perdu » en 1952 et Robert Siodmak ici.



Il n'est pas des nôtres.



C'est probablement un homme qui,



Il faut réclamer la collaboration
du public. Il doit nous aider.



"Reste !
Je ne te ferai pas de mal."

Il est possible de rapprocher la séquence de « M » où père et police se réunissent séparément pour trouver une solution au problème que pose le tueur d'enfant et la séquence de reconstitution dans « Les SS frappent la nuit » où police et nazis demandent au tueur de se souvenir de l'un de ses nombreux crimes.

En effet, en 1931, Lang va s'efforcer de brouiller les repères spatiaux du spectateur pour suggérer une collusion au sein de la république de Weimer entre père et police. Siodmak, qui lui revient tout aussi bien en Allemagne que sur des événements qui se sont produits en son absence, va quant à lui brouiller les repères temporels du spectateur. Espace d'un côté – Lang proposant un commentaire social sur l'époque contemporaine du tournage de son film. Temporalité de l'autre, avec un film qui fait littéralement « retour » sur une époque...



Qu'on ne me parle pas
de collaboration du public !



C'est ce qui complique notre tâche,
et fait le succès si rare.



Là, je l'ai zigouillée.



Dans « M », Lang, par différents procédés de mise en scène, crée un effet d'identité spatiale avec deux lieux pourtant disjoints (raccords de gestes entre des personnages et des lieux différents, rimes plastiques entre des plans différents, phrases commencées par un personnage ici et terminée par un autre là, présence de plus en plus massive de la fumée dans les pièces où se réunissent la pègre comme la police, montage alterné...) et suggère ainsi la communion d'opinion entre police et criminels.

Dans « Les SS frappent la nuit » c'est à l'invisible que se confronte Siodmak en créant un temps en dehors du temps par la seule force de sa mise en scène : plus l'assassin se laisse aller au souvenir, plus les personnes présentes qui l'entourent disparaissent sans pour autant que l'évocation de la victime ne la fasse apparaître dans un cadre qui est celui de la mémoire.



Siodmak filme alors l'absence avec la même énergie qu'il mettrait à filmer la présence effective de la victime. La mise en scène par ses amples mouvements de caméra, ses accélérations et ses pauses soudaines dans le rythme du montage, sa grande variété de cadrages, etc., rend vivant un souvenir, le travail d'une mémoire et c'est là tout le projet d'un film qui cherche à faire exactement le contraire d'un pouvoir nazi qui quinze ans auparavant aura étouffé toute l'affaire. Le film de Siodmak représente ainsi à chaud l'un des premiers « travaux de mémoire » auxquels l'Allemagne va se livrer.

Symboliquement, la séquence des « SS... » se clot sur la suggestion d'un corps qu'on ne verra pas mais qu'il faut déterrer. Et cette simulation (reconstitution) aboutira à la substitution d'une photographie montrant le corps semi-enfoui au lieu réel mais vide. On le devine, l'idée de l'image comme preuve est encore présente ici.

Il y a là la volonté de Siodmak et, à travers lui, du cinéma en général, de (re)venir témoigner de ce qui s'est produit et que le cinéma n'a pas vu et n'a pas restitué comme il l'aurait sans doute pu et dû.



Où était la merveilleuse machine à enregistrer le réel alors que le pire se produisait ? Entre les mains des bourreaux... Et lorsque l'on sait combien Alain Resnais, un an avant le film de Robert Siodmak, rencontrera de problèmes pour se procurer à travers toute l'Europe les images nécessaires à la réalisation de son film « Nuit et brouillard » on devine que, non seulement le cinéma a failli à son devoir, mais que, de surcroît, il n'a pas assumé immédiatement ce manquement. L'image cinématographique et le rapport que le spectateur entretient avec elle ne se remettra pas de ce moment-charnière : tout un cinéma moderne prendra acte de la perte de la croyance, de l'avènement d'un doute qui ne quittera plus jamais l'esprit de celui qui regarde.

Le cinéma aura lieu après-guerre « *Beyond a reasonable doubt* » pourrait-on dire en reprenant le titre du dernier film américain de Lang, en français : « L'invraisemblable vérité », celle que les cinéastes importants de l'époque dite moderne d'après 1945 se feront tous un devoir de placer au cœur de leurs projets de cinéma...