

M, un récit documentaire



« Je pense que tout film sérieux qui représente des gens de son temps devrait être une sorte de documentaire sur son époque. Ce n'est qu'ainsi de mon point de vue, que l'on obtient une qualité de vérité dans un film. »

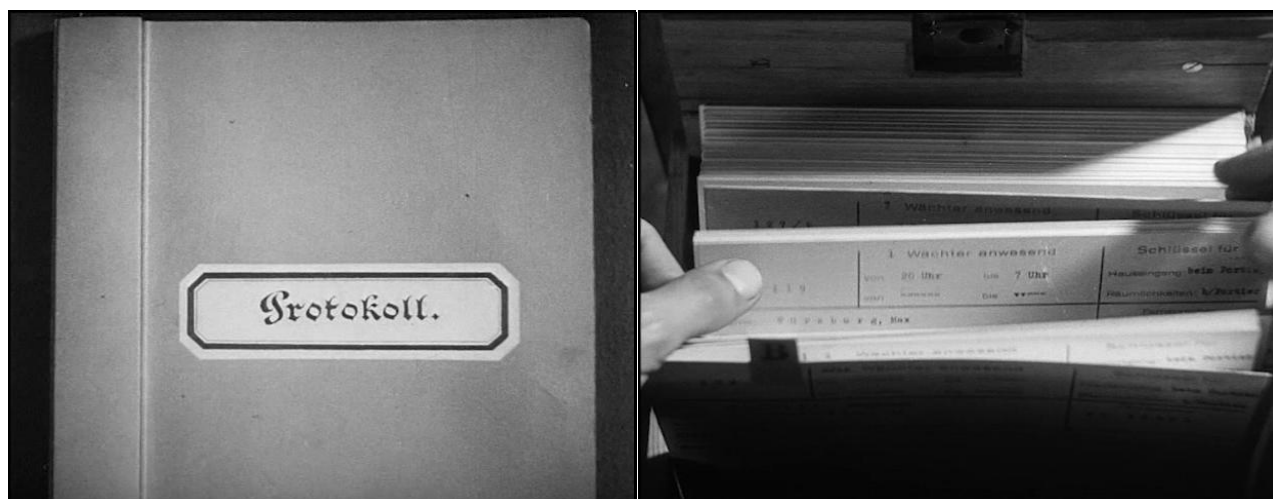
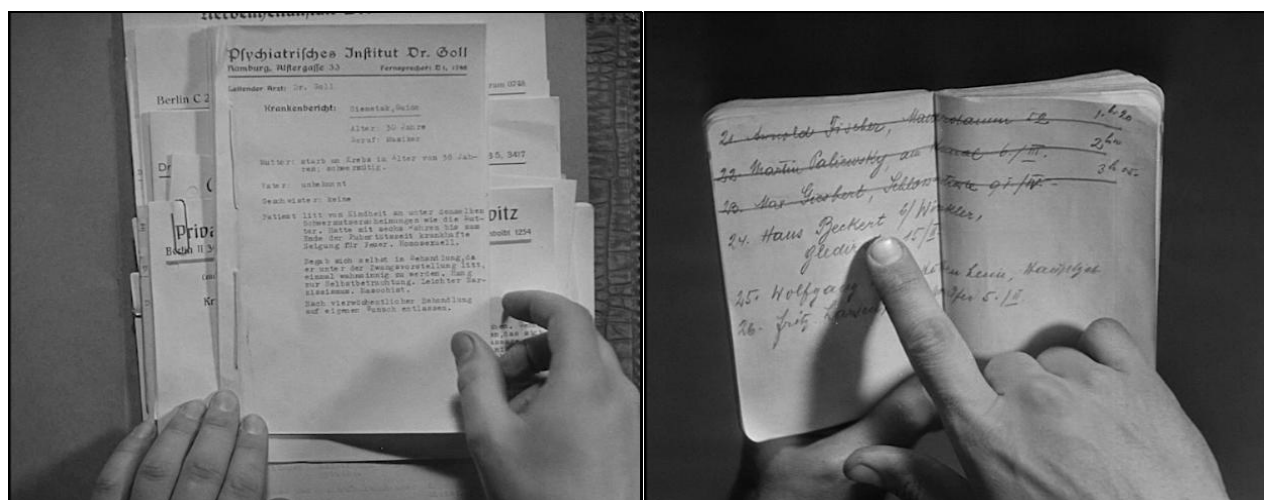
Fritz Lang, « Mon film M, un récit documentaire » in *Trois Lumières, écrits sur le cinéma*, Présence du cinéma, 1964

« Prévenir le mal en le montrant » : Lang entreprend un travail pointilleux de documentation

La méthode de travail que Fritz Lang va suivre pour *M* rend bien compte de sa rigueur pointilleuse pour construire un scénario, avec une volonté non dissimulée de s'approcher au plus près de la société contemporaine allemande des années 20 et 30 et tenter peut-être de comprendre ce qui, en son sein, déchaîne tant de fascination pour les crimes, alors qu'elle traverse une crise inédite par son ampleur, qui la heurte de plein fouet.

Lang effectue un véritable travail de documentation, à l'aide de son épouse, Thea Von Harbou, coscénariste de tous ses films depuis 1920. Il a toujours été un véritable « dévoreur de journaux », une activité quotidienne qui occupe plusieurs heures de ses matinées. Ainsi, il collectionne les coupures de journaux qui traitent aussi bien de l'actualité que des faits divers. (La lecture d'articles sur Al Capone serait à l'origine de *Dr Mabuse (1922)* où Lang s'intéresse ici davantage au côté totalement rationnel du crime et aux méthodes utilisées par la police)

Dans ce travail préparatoire au scénario de *M* et effectué à quatre mains, les époux vont accumuler les faits, classer des centaines d'articles de journaux dans d'énormes dossiers, les recouper, les hiérarchiser et les organiser au fur et à mesure que le scénario prend forme... Méthode que Lang réutilisera d'ailleurs plus tard, pour ses films réalisés outre-Atlantique.



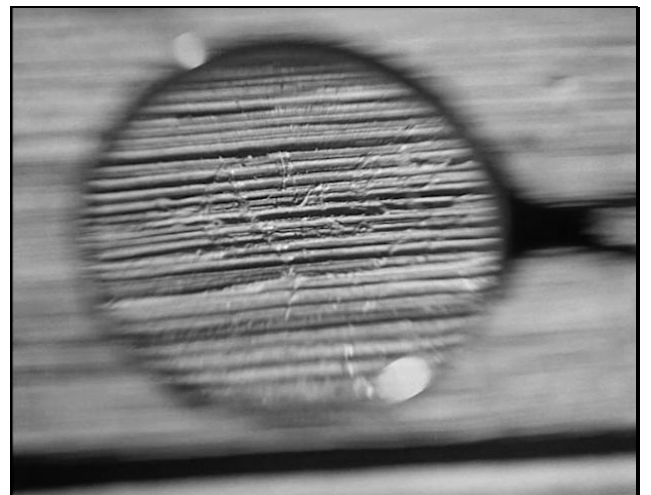
« Chaque journal, écrivait-il au moment de la sortie de *M*, donne tous les jours des nouvelles des tragédies et des comédies humaines, d'événements exceptionnels ou banals, et ces comptes rendus sont tellement fantastiques, plein d'imprévus, romantiques ou romanesques que pas un auteur ne pourrait proposer de tels sujets sans s'exposer à un rire sonore et moqueur ridiculisant l'in vraisemblance, le hasard et le mauvais goût qui les caractérisent. Telle est pourtant la vie. Il m'a semblé juste de me mettre à son diapason, à celui de l'époque que nous traversons en ce moment, et de construire un film uniquement sur des rapports de faits. »

C'est un tournant décisif dans l'œuvre de Lang qui abandonne désormais l'univers du roman-feuilleton et ses codes pour tendre davantage vers l'épure avec une mise en scène montrant des faits, toujours plus minimale, rigoureuse et objective, virage qui coïncide avec l'arrivée du parlant et le déclin de l'expressionnisme. De l'intention initiale à la mise en image... le caméraman avait pour principale consigne : « aucune fantaisie - rien d'artistique - je veux une image de reportage d'actualités »



Années 30, campagne électorale en faveur du NSDAP

Une étude minutieuse de chaque coupure de presse, classée par dossier, constitue la matière première du scénario. Lang dissèque chaque détail qui pourrait passer inaperçu. Ce travail méticuleux est d'ailleurs retranscrit à l'écran par la description des procédés méthodiques et rationnels suivis par les enquêteurs... Est-ce la « méthode Lang » qu'il livre finalement au spectateur ?



Ainsi, ce qui motive Lang, cette fois avec *M*, c'est l'accumulation d'éléments irrationnels, inexplicables, des meurtres sans mobile apparent mais qui défient l'imagination par leur cruauté.

Alors qu'il débute l'élaboration du scénario de *M* au début des années 20, l'Allemagne connaîtrait, semble-t-il, une recrudescence de meurtres d'enfants et est confrontée au phénomène des crimes commis par des *Massenmörder* (« meurtriers en masse »). Toutes ces affaires criminelles occupent les colonnes des journaux : l'exploitation de tous ces crimes sordides est telle par la presse que les problèmes économiques, politiques et sociaux sont relégués au second plan alors qu'ils ravagent le pays et c'est cette fascination des masses pour ces crimes qui interpelle profondément Lang.

La criminalité semble se développer alors que la crise s'aggrave. La presse écrite et la radio sont alors en plein essor et on assiste à une plus grande diffusion des faits divers dont les meurtres en série alors que ces derniers ne sont pas plus nombreux qu'auparavant (ce qui, d'après certains historiens, contribue à véhiculer une fausse image de l'Allemagne pré-nazie). Lang restitue d'ailleurs l'importance de la médiatisation naissante dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres par les nombreux plans sur journaux, sur les unes... qui jalonnent le film. (cf. la séquence des buveurs de bières avec lecture de l'article détaillant les faits + séquence de la communication téléphonique entre le ministre et le préfet de police, chacun disposant du journal ayant publié la lettre sur leur bureau)



Lang s'inspire de plusieurs affaires criminelles pour écrire le scénario de *M*, dont certaines remontent au début du siècle (notamment l'affaire Tesnow, jeune menuisier reconnu coupable d'avoir violé, tué puis dépecé quatre enfants ou l'affaire Berger, souteneur berlinois, qui après avoir violé et dépecé une écolière, a jeté, dans la Spree, ses restes répartis dans des colis... C'est d'ailleurs au cours de cette affaire de 1904 que la pègre, gênée dans ses affaires par les descentes de police liées à l'enquête, aurait fini par collaborer avec elle pour capturer le coupable... élément clairement repris dans *M*)

D'autres affaires plus médiatiques vont vite éclipser les précédentes :

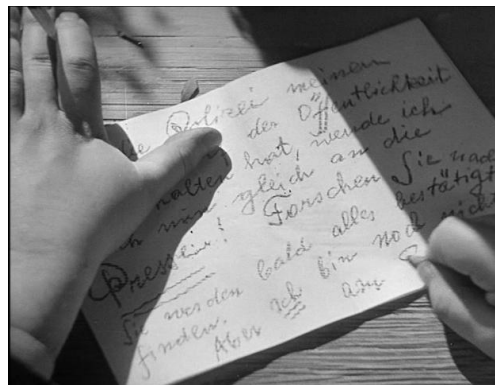
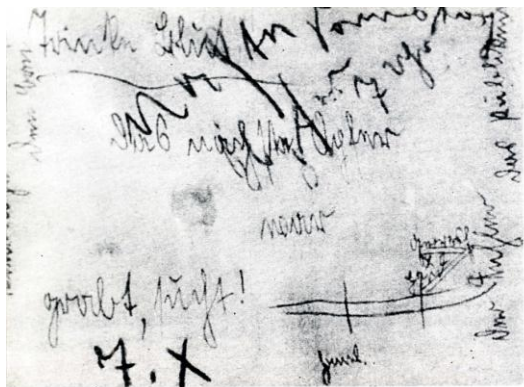


Celle de Friedrich Haarmann, notamment, alias le Boucher de Hanovre, expressément cité dans le film à deux reprises : lors de la réunion chez le préfet, mais aussi auparavant - il s'agit de l'homme en noir de la comptine du début du film. L'affaire débute en mai 1924 avec la découverte d'un crâne humain par un enfant jouant dans un parc municipal... La police, poursuivant les fouilles, exhume d'autres restes appartenant à des hommes âgés de 14 à 24 ans et décédés entre 1918 et 1924... C'est ainsi que sont découverts les ossements broyés ou sciés de 22 personnes différentes. L'opinion publique s'en mêle et fait pression sur la police jusqu'à l'arrestation de Friedrich Haarmann, sans profession fixe mais connu comme indicateur de police. Dans la petite mansarde qu'il occupe, la police découvre les vêtements des victimes et surtout un bel assortiment de couteaux de boucherie. Haarmann passe aux aveux au bout de huit jours. Homosexuel, il traquait ses jeunes victimes à la gare de Hanovre, les invitait chez lui et après les avoir tuées, découpait leur cadavre avant de s'en débarrasser et revendait leurs vêtements dont il faisait un véritable trafic. Certains lui ont même attribué un autre trafic, celui de la chair humaine de ses victimes vendue au marché noir et présentée comme de la viande de boucherie, ce qui n'a jamais été confirmé mais qui lui a valu le surnom de « Boucher de Hanovre ». Devant le tribunal qui l'a condamné à la décapitation, il n'a jamais mentionné le nombre exact de ses victimes.

Une autre affaire de crimes en série fait aussi grand bruit dans l'entre-deux-guerres. Celle de Peter Kürten, surnommé quant à lui, le vampire de Düsseldorf... Issu d'une famille d'ouvriers, ayant lui-même travaillé quelque temps comme ouvrier mouleur, il mène une vie de vagabond après avoir quitté emploi et famille (enfant, il a tout de même assisté au viol d'une de ses sœurs par son père alcoolique) Condamné pour divers délits, il déserte en 1905 puis est condamné à une peine d'emprisonnement et est libéré en 1912. Son 1^{er} crime remonte à 1913 : après avoir égorgé une fillette, il viole son cadavre. Plus tard, il attaque un couple à coups de hache mais n'est pas appréhendé pour ces meurtres. Il est à nouveau emprisonné pour simple cambriolage puis épouse, à sa sortie, une jeune femme qui sort, elle aussi, d'une incarcération pour avoir tué un homme qui l'avait séduite puis abandonnée... Il retrouve un emploi d'ouvrier et tous deux semblent mener une

existence paisible... jusqu'en 1929 où il multiplie les meurtres : le 8 février, il lacère une fillette à coups de ciseaux, le 12 tue un invalide qui l'avait importuné, le 11 août, il étrangle et mutilé une jeune femme, toujours à coups de ciseaux. L'assassin envoie une lettre à la police qui va lui permettre de localiser le cadavre de la victime, et Lang reprendra d'ailleurs ce détail dans le film. La lettre était composée d'un plan et d'un poème :

« Au cœur du bois de Pappendelle / Gît une belle demoiselle/ De sa tombe au fond des bois/ Je vous indique l'endroit/ D'une croix/ Voilà. »



*Lettre du Vampire au journal Mittag
« Je bois le sang, celui de ma dernière victime »*

L'enquête révélera que l'assassin a bu le sang des blessures de sa victime d'où l'attribution de son surnom carpatique ! Homme tranquille et respectable en apparence, Kürten poursuit ses crimes en toute impunité. Encore une fois, la population terrorisée fait pression pour pousser la police à faire aboutir l'enquête. Des méthodes irrationnelles voire extravagantes sont même employées : 300 voyants, 200 graphologues sont mobilisés, appels à témoin récompensés, des campagnes d'affichage dans les lieux publics sont déployées... sans aucun résultat. C'est une négligence qui coûte à Kürten son arrestation : sans raison évidente, il laisse partir une de ses victimes saine et sauve (après l'avoir, au préalable, attirée chez lui et violée) en lui faisant promettre de ne rien révéler à la police. Celle-ci obtempère... mais raconte tout dans une lettre à une amie. Fortuitement, la lettre se retrouve dans les mains d'une vieille dame qui dévoile tout à la police !



Sur les photos publiées par la presse lors de son arrestation, le public découvre alors un homme à l'apparence d'un employé modèle au regard, dit-on, d'une grande douceur...

Le procès de Peter Kürten prend fin dans les quelques semaines qui précèdent la sortie de *M* sur les écrans berlinois en mai 1931, ce qui contribue vraisemblablement à amplifier le succès du film, toujours à l'affiche en juillet, lors de l'exécution de Kürten à la guillotine.

Pour autant, Lang n'envisage pas ses films, par leur fonction documentaire, comme une simple reproduction de la réalité. *M* n'est d'ailleurs pas une reconstitution de l'affaire Kürten. Lors de son arrestation en mai 1929, le scénario de *M* était déjà bouclé et les victimes de ces *Massenmörder* étaient pour la plupart adultes. Lang s'est en fait adonné à la lourde tâche de créer « un cas type » en puisant des éléments dans diverses affaires de meurtres en série et d'infanticides. Un travail si méticuleux qu'il avait réussi dans son scénario à anticiper certains éléments de l'affaire qui se sont révélés bien réels a posteriori lors du procès Kürten. Lang, qui estime que le crime est « une menace pour la collectivité », considère que son film a « pour mission [...] d'avoir, en définitive, une action préventive »

Lang et son épouse n'exploitent, d'ailleurs, pas seulement la presse écrite dans leur démarche documentaire mais recourent également aux témoignages directs (cet aspect est développé dans la partie consacrée aux rapports entre père et police).

Ainsi se définit, finalement, le criminel chez Lang : un individu sans histoires, employé modèle ou bon père de famille... Sans aucun mobile apparent (ni vol, ni vengeance, ni même viol). Il y a plutôt abondance d'éléments mystérieux qui font appel à l'imagination.

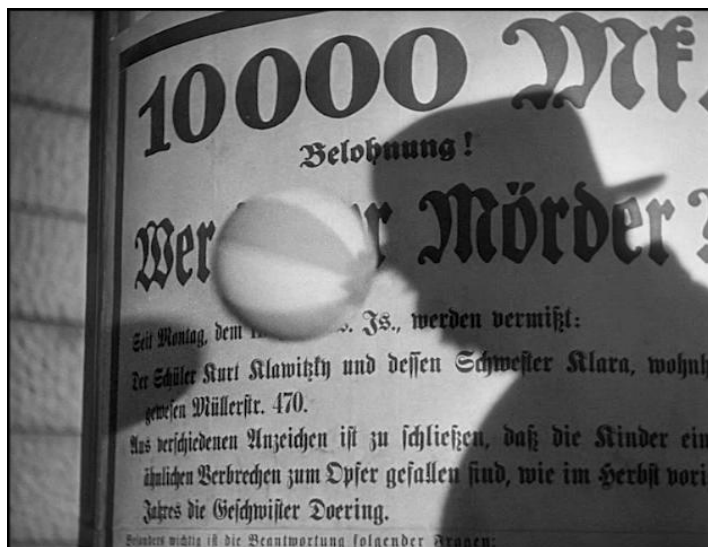


Pour Lang, « le cinéma n'a pas à proposer de solutions mais il doit toujours lutter pour désigner le mal » : le dernier plan met en scène trois mères en deuil sur un banc. L'une d'elles, la mère d'Elsie, déclare, dans un terrible désespoir : « Cela ne nous rendra pas nos enfants. Nous devrions davantage surveiller nos enfants ». A cette toute dernière proclamation, succède un noir... le film se termine comme il avait commencé. Lang ne propose pas de solution mais conclut sur un terrible constat, celui de l'impuissance de la raison face à la folie meurtrière des hommes.



L'individu en lutte contre le groupe

Dans *M*, le criminel est une figure plus importante que le crime lui-même (le crime n'est jamais présent à l'image, Lang se refuse de filmer l'acte. Il en fera de même dans *Fury*, ce qui n'était pas le cas, précédemment, dans le *Dr. Mabuse*).



Très vite, le principe du *Whodunit* dans *M* est résolu : la question « Wer ist der Mörder ? » posée sur l'avis de recherche obtient sa réponse avec l'apparition du coupable dont on devine l'ombre sur la colonne Morris. C'est d'ailleurs le rebond du ballon d'Elsie qui provoque son apparition. Même si son identité ne nous est pas immédiatement révélée (ombre, plans de dos), certains éléments nous sont livrés... des éléments sonores, principalement, qui se révéleront être cruciaux. (Notons que partir d'un indice sonore est assez audacieux pour un 1^{er} film parlant : le sifflement de l'air de Peer Gynt reconnu par l'aveugle déclenche la poursuite menée par les mendiants, le bruit des coups sur le clou provoquent la capture de M) Lang préfère l'ellipse : il suggère le crime sans jamais montrer le geste de l'assassin ni le cadavre de la victime.

Lang ne s'intéresse pas aux causes (Dans sa vie personnelle, le sentiment de culpabilité a, probablement, été éprouvé par Lang lui-même, accusé de la mort de sa 1^{ère} épouse, qui s'est suicidée – le rapport à la culpabilité est un des fils conducteurs dans toute sa filmographie). Certains psychologues (dont Theodor Lessing, mentionné dans la plaquette à destination des enseignants) considèrent que le phénomène des tueurs en série peut être vu comme une conséquence de la brutalité de la 1^{ère} guerre mondiale, du traumatisme moral qu'elle a généré. Lang a vraisemblablement été sensible à cette théorie et même été tenté par un flash-back montrant Hans Beckert, soldat lors du 1^{er} conflit mondial. Cette scène aurait alors eu pour effet de venir appuyer sa folie meurtrière mais il a finalement renoncé à l'inclure dans le montage final du film car elle s'éloignait trop de son objectif : Lang ne compte pas s'attarder sur les facteurs, il ne s'inscrit pas

dans une démarche explicative du crime en tant que tel mais il s'interroge davantage sur les façons de prévenir le mal.

Beckert est un personnage qui a une existence individuelle, un individu isolé même, face à des collectifs organisés. Ce personnage constitue, d'ailleurs, une charnière entre la période allemande et la carrière américaine de Fritz Lang. Dans ses films de l'époque expressionniste, aucune place n'est laissée à l'individu, le destin est déterminé d'avance.



Mais dans *M*, lorsque Beckert découvre la marque sur son manteau dans la devanture de la librairie, il n'est pas seulement effrayé par la lettre à la craie. C'est une image, la sienne qui le terrifie.



Et dans la scène finale du procès, c'est un individu, un individu seul qui fait face au chœur, au sens tragique du terme, c'est-à-dire aussi bien les gens de la cité que les spectateurs. (Cette salle obscure aux rangs symétriques où hommes et femmes sont assis côte à côte n'est-elle pas sans rappeler une salle de cinéma ?) F. Lang reprendra d'ailleurs un dispositif assez proche dans *Fury*: le tribunal siège devant un écran où est projeté le « documentaire » sur le lynchage, principale pièce à charge contre les accusés.



Seule une voix tente de s'élever pour soustraire Beckert à un potentiel lynchage, à une exécution sommaire. Ce n'est pas la voix d'un héros ou d'un honnête homme mais celle d'un avocat véreux, désigné d'office par le chef de la pègre, pour donner à ce procès un semblant de légalité. Une voix qui peine à s'imposer, sans cesse interrompue par les remous de la salle ou les interventions cinglantes de Shränker, juge auto-proclamé. Ce piètre orateur ne parviendra d'ailleurs pas à mettre un terme à la mécanique infernale enclenchée dès le 1^{er} plan du film...

Nous avons donc affaire à un individu en lutte contre le groupe, contre la masse (un autre rapprochement avec *Fury*), masse souvent représentée par des corps écrans à l'image...



... des corps qui cachent la seule scène de violence dont Beckert n'est d'ailleurs pas à l'origine, quand la pègre torture le gardien de l'immeuble de bureaux. (**extrait 1h09'13" à 1h11'14"**)

Dans cette confrontation, c'est l'individu qui lance un défi à la société par l'envoi de la lettre aux journaux. Suite à cet élément déclencheur, la mécanique se met en marche : c'est alors que se succèdent des réactions en chaîne : provoquant le renforcement du dispositif policier, la lettre va indirectement générer une paralysie des activités du syndicat du crime (explicitement exprimée par la tenancière de la boîte de nuit et aussi par Schränker), qui cherche, avant tout, à préserver ses intérêts. C'est alors qu'une traque infernale, conduite aussi bien par la police et que par la pègre, va s'organiser. Un engrenage qui s'enclenche en met automatiquement un autre en mouvement.

L'individu fait alors face aux autres qui sont des entraves : les motifs d'entrave sont d'ailleurs multiples tout au long du film - grilles, portes fermées à franchir, serrures, coffres-forts, vitres

obstruées, plans encadrés... les plans de la ville ou de l'immeuble peuvent aussi être considérés comme un quadrillage de l'espace.



On peut aussi citer comme exemple celui de la 1^{re} apparition de M à visage découvert en public : la caméra est alors placée à l'intérieur de la vitrine de la quincaillerie.



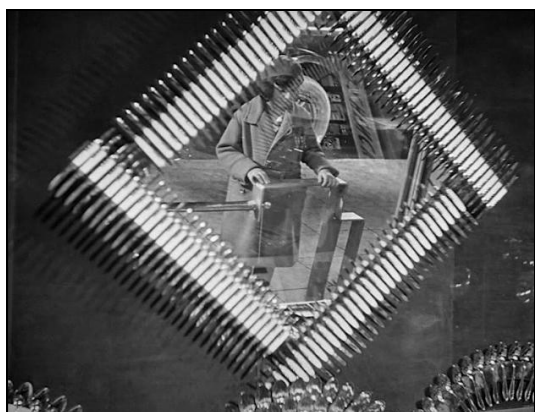
Le visage de M est encadré par le reflet d'un ensemble de couteaux... en écho, bien sûr, à l'arme du crime, qui forme un losange enfermant son visage, d'autant plus cerné par les pointes : un cadre dans le cadre avec une arme du crime qui s'est retournée contre son auteur. M est déjà cerné, initialement capturé ici par la caméra avant de l'être par la pègre puis la police. La suite n'est qu'une longue traque dont l'issue est inéluctable. Même quand il trouve refuge dans l'immeuble de bureaux, c'est pour être enfermé à double tour dans un grenier et c'est sa tentative d'en sortir qui cause sa perte.

Le procédé est quasi similaire avec le 2^{ème} plan de vitrine.



Une librairie, cette fois, et la caméra placée à l'extérieur. L'effet est rendu par la spirale à disque donnant l'illusion de mouvement perpétuel et de profondeur et par la flèche pointée vers le bas qui effectue un mouvement de va-et-vient continu. Par un effet de superposition, la condamnation de M est annoncée : le meurtrier est pris dans une mécanique de spirale infernale dont il ne pourra jamais s'échapper et qui l'aspire vers son centre. Seule direction possible pour lui... la flèche est là pour le confirmer.

Notons, par ailleurs, qu'en plus du bourreau, le losange formé par les couteaux désigne aussi la petite fille comme victime à tel point que l'image de la petite fille vient se superposer à celle de son agresseur. C'est l'association de l'image constituée du couteau et du corps de la fillette qui suscite la tentation chez M.



Ainsi Beckert doit affronter le cadre, à tous les sens du terme, jusqu'à la conclusion de la scène du tribunal populaire :



Cette fois, le cadre est la loi, symbolisée par la main sur l'épaule de Hans Beckert qui fait face au tribunal... Mais est-ce une main libératrice ? Toujours est-il qu'elle le saisit au moment où retentit cette phrase rituelle : « Au nom de la loi... » Ainsi le droit l'a emporté. Mais tout au long de la séquence, la sensation d'écrasement domine : un individu menacé, cerné, écrasé par le décor et la disposition dans l'espace de la scène du « tribunal ». Beckert est sauvé in extremis par l'arrivée des policiers et du commissaire Lohmann qui réalise dans une scène précédente que la pègre s'est substituée à la police dans la traque du meurtrier (il en est même contraint de se passer la tête sous un robinet d'eau froide !)



D'autres procédés filmiques sont utilisés par Lang pour enfermer ses personnages et les rendre vulnérables (ceux-ci sont mentionnés dans la plaquette destinée aux enseignants) : l'utilisation de plans en plongée qui provoquent un sentiment d'oppression (cf. scène de l'homme à lunettes face à l'homme massif prêt au lynchage).



Un autre motif (également abordé dans le dossier enseignant) auquel Lang recourt pour filmer le groupe : celui du cercle qui génère vulnérabilité et exclusion. Le cercle inclut à la fois les victimes et entraîne aussi l'élimination (cf. ronde des enfants-comptine de la 1^{ère} scène mais aussi cercle des buveurs de bière où tout dégénère) La suspicion est collective. Le cercle crée en fait l'enfermement.

Il en est de même pour une transposition de la figure du cercle, avec le motif des pendules (largement développé dans la plaquette enseignant, non abordé ici, par conséquent)



La pègre et la police, un indicateur de la déficience de l'Etat pendant la république de Weimar

« J'ai l'habitude de dire ceci : il y a deux catégories d'individus, ceux qui sont mauvais et ceux qui sont très mauvais ; bien que nous soyons parvenus à un accord qui nous permet d'appeler les mauvais, les bons et les très mauvais, les mauvais. »

Lang fait disparaître physiquement M de l'écran pour consacrer une grande partie de son film à l'affrontement de deux forces collectives organisées : la pègre et la police, et ainsi déplacer l'intrigue.

Dans sa démarche d'écriture du scénario, Lang, nous l'avons vu précédemment, utilise abondamment les journaux mais recourt aussi à des témoignages directs de policiers (comme celui de l'inspecteur Gennat, chargé de l'affaire Kürten, le vampire de Düsseldorf), de psychiatres, et même de criminels que les époux vont interroger en prison. Lang a, d'ailleurs, donné peu d'informations sur les moyens qui leur ont permis d'avoir accès à de tels témoignages en milieu carcéral... Lang n'hésite pas à emprunter pour le nom de son commissaire dans le film (Lohmann) celui du véritable responsable du cas du meurtrier en série Schumann dénommé Lahmann.

L'attrait de la véracité amène même Lang à se trouver dans des situations rocambolesques... Outre l'emploi d'acteurs non professionnels sur le tournage, ce qui ne constitue rien d'exceptionnel, Lang fait appel à de véritables truands sur le plateau dont la tête est mise à prix !!! Il a donc fallu échapper à des descentes de police pendant le tournage !!!

Au-delà de cet aspect anecdotique des secrets de tournage, l'incidence des méthodes de travail de Lang dans sa mise en scène est perceptible : la séquence de dialogue entre le ministre et le préfet de police est l'occasion pour Lang de présenter, dans le détail, les méthodes utilisées par la police pour résoudre ce type d'affaires. La séquence est construite comme un véritable reportage (cf. consignes données à son caméraman) : montage de plans courts accompagnés d'une voix off (celle du préfet qui fait le point sur l'enquête au téléphone : *extrait 13'44" à 18'59"*). Lang s'inspire sans aucun doute des bandes d'actualités qu'il décortique dans la préparation du film.

De plus, la déficience de l'Etat pendant la république de Weimar est visée dans ces scènes. Celle des cadres officiels qui font appel à des sociétés illégales (on peut citer la répression menée par une République de Weimar naissante : les sociaux-démocrates viennent d'accéder au pouvoir et font appel à des groupes paramilitaires pour réprimer la révolution spartakiste en 1919) Ces deux entités sont à la fois en lutte (elles devraient s'opposer quant à la loi et au crime) mais sont aussi complémentaires en ayant un ennemi commun, celui qui gêne leurs intérêts respectifs : les affaires de la pègre comme l'autorité de l'Etat.



L'utilisation de stratégies dépassées pour lutter contre le crime (quadrillage de la ville, appel à la délation) n'a pas pour effet que d'entraîner une réaction de la pègre contrainte alors de préserver ses intérêts. Chacun avance à tâtons dans son espace temporel : les réunions sont enfumées. Un objectif à atteindre encore difficile à identifier, tout est flou dans cette fumée-écran. La confusion entre les deux entités est alors manifeste.



Les enjeux sont pourtant différents pour la pègre et la police : dans la séquence où ministre de l'Intérieur lit la lettre reproduite de l'assassin qui apparaît en gros plan sur le journal qu'il tient entre ses mains, il s'adresse à son préfet de police et il exige « un résultat... un résultat immédiat » : Peu importe la menace qui plane sur les enfants... c'est l'autorité qu'il incarne, celle de l'Etat, qui est en jeu.

Pourtant, à l'image, des parallèles entre les deux organisations sont aussi clairement établis :

Séquence conférence de police/syndicat du crime raccords mouvement et son (par le texte) 34'39" à 41'18"

Ce n'est pas la première séquence du film pour laquelle Lang a recours à l'alternance. Celle entre Mme Beckmann et sa fille Elsie nous permet d'identifier cette dernière comme future victime. Lang utilise ici à nouveau ce procédé entre la police et la pègre, à plusieurs reprises d'ailleurs dans la séquence qui suit.

Tout d'abord, entre Schränker, le chef de la pègre et le préfet de police. Un plan en légère plongée par-dessus le dos d'un des membres de la pègre nous fait suivre les arguments de Schränker qui défend les intérêts de l'organisation face à la surveillance gênante et acharnée de la police. D'un geste de la main, il invite son assistance puis cut puis plan en légère plongée, lors une réunion chez le préfet, sur une longue table encombrée de verres et de tasses à café, le long de laquelle sont assis des policiers. A l'arrière plan, le préfet de police, debout, termine son exposé et continue le geste amorcé par Schränker. Le raccord se fait dans le mouvement horizontal de la main. Schränker ouvre le bras et le préfet prolonge le mouvement. Le raccord mouvement est doublé par un raccord par le texte :

« J'attends...

- ... vos suggestions, Messieurs »

Un deuxième raccord suit immédiatement et associe un officier de policier, qui préconise diverses mesures et le faussaire qui poursuit la liste des suggestions. Ici, le raccord se fait à nouveau dans le mouvement mais verticalement cette fois : le premier s'assoit et le suivant se lève. Pas d'interruption dans le texte non plus.

L'alternance se poursuit alors que la fumée circule dans chacun des espaces dans lesquels, tour à tour, sont émises diverses propositions et commentaires. Il y a blocage de part et d'autre... La fumée constitue un lien entre les deux entités et crée la confusion

Nouveau raccord ensuite. Alors que des nuages de fumée recouvrent la table des truands et que le pickpocket soumet l'idée de recourir à un « télépathe » ou prestidigitateur. A peine a-t-il entrepris sa description que les mots de l'officier de police chevauchent son discours. En fait, chacun émet une proposition absurde rejetée immédiatement par les complices ou le collègue policier qui signale son désaccord par un geste de la main. Dans la continuité, nouveau raccord par le texte, une répétition cette fois : « Rien de cela ne nous avance » côté police / « ça n'apportera rien » côté pègre. Constat d'échec dans les deux camps. Aucune solution n'est trouvée...

Puis Franz, le cambrioleur passe derrière son fauteuil. Plan sur son dos lorsqu'il s'abaisse sur le dossier. Raccord dans le mouvement sur l'inspecteur filmé de face qui s'abaisse lui aussi pour commencer à parler. Les plans sont construits sur un champ/contrechamp. Puis plusieurs plans alternent entre les deux espaces silencieux.

Vient enfin la solution, la résolution. Schränker, décidé, assis autour de la table, au cœur du plan, livre les premiers éléments de sa réflexion sans qu'ils nous soient compréhensibles dans un 1^{er} temps. Certains membres entrent à nouveau dans le champ. Puis plan sur la salle de réunion de

la police où la plupart des chaises sont vides, certains circulent sans but, puis l'attention est concentrée sur Lohmann hors champ.

Ainsi, au sein de la pègre, tout converge vers le centre : il faut passer à l'action, quadriller la ville pour repérer l'assassin au cours d'un de ses déplacements, donc le traquer dans le présent ; alors que dans la police, tout se dirige vers l'extérieur. C'est par la déduction, par un potentiel fichage de l'agresseur que la police va tenter de retrouver sa trace, en faisant appel à son passé. Le meurtrier ne peut plus échapper aux réseaux qui le cernent.

S'agit-il ici d'un montage alterné ? Cela sous-entendrait qu'il y a simultanéité des réunions des 2 organisations... On peut plutôt émettre l'hypothèse d'un montage parallèle où les raccords dans la gestuelle et le chevauchement du dialogue sur les plans - invention langienne par ailleurs - ont pour effet de créer une confusion entre les 2 organisations rivales... Il appartient donc au spectateur de distinguer « les mauvais des très mauvais »

A partir de la traque, pègre et police luttent pour s'emparer du pouvoir. Mais qui rend la justice au final ? Le tribunal populaire mafieux ? La justice officielle ?



A la fin du film, les chaises de la Cour qui rend la justice « au nom du peuple » ne sont plus vides. Il y a procès légal mais sans que le verdict ne soit révélé : la justice populaire ne supplante pas la justice officielle. Même si Lang ne cesse de montrer les incohérences, les limites et la duplicité de la justice, elle reste, selon lui, le seul rempart contre les pulsions criminelles de la société.

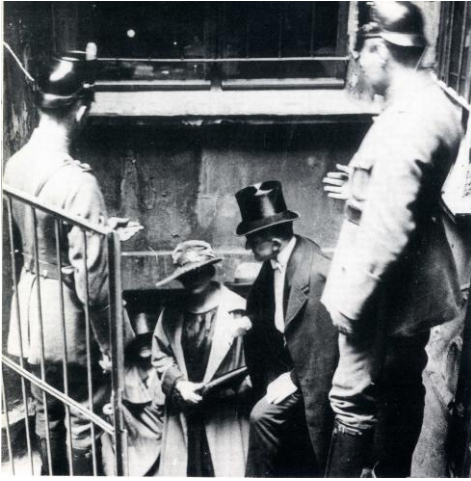
Ainsi, dans une grande partie du film, Lang établit un parallèle entre la pègre et la police. Cette dualité aboutit finalement à faire éclater leurs différences, qui n'opposent pas les bons aux mauvais mais les « mauvais aux très mauvais »

Portrait d'une Allemagne décadente sous la République de Weimar

M est tourné au plus fort de la crise économique dans une Allemagne où règne un sentiment d'insécurité exacerbé. Paradoxalement, en cette période de difficultés, les affaires de mœurs ne sont pas plus fréquentes, il n'y a pas plus de meurtres en série qu'auparavant mais il faut faire face à d'autres problèmes pour lesquels le pouvoir en place ne trouve pas de solutions : un chômage galopant (650 000 chômeurs en 1928, 2 millions en avril 1929, 3,7 millions en 1930...), une multiplication des situations précaires, des humiliations liées aux conséquences du 1^{er} conflit mondial où l'Allemagne, vaincue, a perdu l'Alsace Lorraine - donc son potentiel industriel, se voit privée de ses colonies donc d'un accès à des matières premières bon marché, ce qui pénalise l'industrie nationale... elle doit se relever de la perte de 2 millions de personnes dans les classes d'âge les plus actives et elle subit le poids des réparations. Au début des années 20, l'Allemagne connaît une relative prospérité grâce à l'afflux de capitaux américains mais dès octobre 1929, le krach boursier de Wall Street entraîne le rapatriement des capitaux venus des Etats-Unis et plonge l'Allemagne au cœur de la crise. S'enchainent faillites bancaires, fermetures d'entreprises (entre 1929 et 1932, on dénombre 10 000 à 12 000 faillites par an), diminution du salaire des fonctionnaires, augmentation des impôts indirects... la presse relaye toutes ces difficultés, alors amplifiées par propagande nazie qui cherche à gagner des voix lors des différents scrutins. Le NSDAP voit son poids grandir de même que le KPD (parti communiste) alors que se multiplient grèves et affrontements violents. L'Allemagne voit ses valeurs s'effondrer.

C'est aussi au cours de cette décennie que se développent diverses formes de criminalité et que les réseaux mafieux se structurent davantage.

On assiste parallèlement au développement dans ces années de boîtes de nuit gérées par la pègre (cf. scène arrestation dans milieu pègre par police) Elles ouvrent et sont entretenues grâce à de l'argent facilement gagné dans cette période d'inflation. Les profiteurs pensent pouvoir tout acheter, même des femmes appauvries issues de la petite bourgeoisie... Ces boîtes se multiplient et font leur apparition dans des caves, des appartements privés mais sont souvent éphémères : elles disparaissent au bout de 2 ou 3 jours dès qu'elles commencent à être trop connues du grand public ou de la police. Et bien évidemment, les crimes prospèrent en ces lieux.



Autre conséquence de la crise économique et sociale : le développement de la mendicité. Les conditions de vie des couches populaires se dégradent fortement. Il n'est pas rare que six personnes ou plus vivent dans la même pièce à Berlin. On loue la cuisine, pour dormir, à des gens de passage...



L'Allemagne traverse une grave crise du logement à tel point qu'à la fin des années 20-début des années 30, les asiles de nuit sont dans l'impossibilité de faire face à une demande croissante de sans-abris. La multiplication des soupes populaires ne permettent pas d'enrayer les cas de malnutrition.

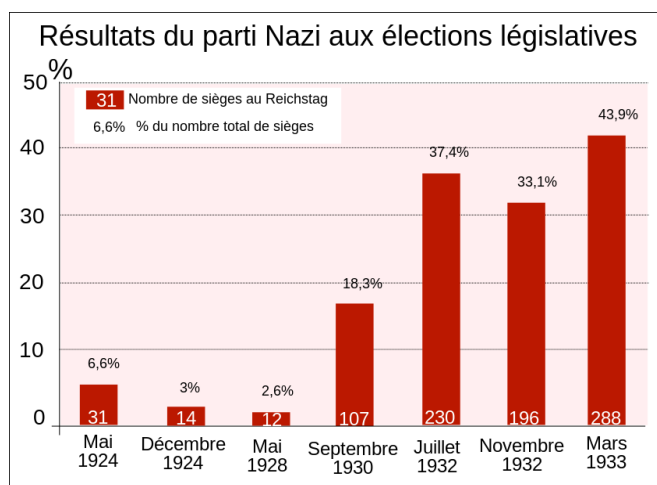


Les salaires sont fixés à la journée car l'argent perd rapidement de sa valeur... une grande partie de la population n'a à peine de quoi s'acheter à manger et ne peut se procurer de la nourriture que le lendemain...

Les effectifs de mendiants ne cessent de gonfler et sont constitués de milliers de chômeurs, d'invalides de guerre qui ne bénéficient au mieux que de maigres pensions.

On assiste alors à une véritable radicalisation des masses allemandes du fait de la crise économique, qui se manifeste notamment par un réveil nationaliste.

L'Allemagne, avec la République de Weimar, ne connaît la démocratie parlementaire que depuis une dizaine d'années au début des années 30 alors qu'elle a traversé des siècles d'autocratie.



Le jeune régime démocratique doit faire face à l'émergence d'extrêmes : KPD et NSDAP gagnent peu à peu des élections locales ainsi que des sièges au Parlement allemand (de 54 sièges en 1928, le KPD passe à 77 en 1930 et la progression est encore plus marquée pour le NSDAP qui, de 12 sièges sur 435, obtient 107 sièges de députés suite aux législatives de juillet 1930) Hitler vise un électorat bien particulier en ces temps de crises : il s'adresse aux chômeurs et aux prolétaires en leur promettant une plus grande justice sociale.

L'ambiance est à la suspicion généralisée, les dénonciations anonymes sont fréquentes, tout comme les débuts d'émeutes.



A l'origine, le film devait avoir pour titre *Mörder unter uns, Les assassins sont parmi nous*. Titre pour le moins ambigu alors que le parti nazi gagne de plus en plus de voix lors des différents scrutins dès 1931 telles que les élections législatives qui se succèdent dans une Allemagne désorganisée politiquement et qui repose sur des coalitions fragiles et éphémères. Le NSDAP multiplie les mesures d'intimidation dans la rue en s'appuyant sur les SA de Röhm (le parallèle avec les recours à la pègre peut être assez clairement établi, d'autant plus que la tenue vestimentaire de Schränker au procès n'est pas sans rappeler celle de certains cadres des SA et du NSDAP)



Le poids des organisations paramilitaires ne cesse s'affirmer dans les parades, les démonstrations de violence et même les meurtres à l'encontre de ceux qui seront désignés, une fois le parti nazi au pouvoir, comme les « ennemis du Reich » : les socialistes, les communistes, les syndicalistes, les défenseurs de la démocratie, les juifs... Pour le NSDAP, outre les ennemis politiques, il n'existe qu'un coupable : le juif (dans *M*, on assiste au procès-traque d'un seul coupable, d'un seul individu) responsable du chaos, qui « parasite » la « race ».

Cependant, Lang n'a jamais eu pour vocation de faire de *M* un film politique (*le Testament du Dr. Mabuse*, dernier film tourné dans l'Allemagne des années 30 et réalisé l'année suivante, est, lui, explicitement antinazi. Une fois interdit par la censure nazie, il valut à Lang d'être convoqué par Goebbels, non pas pour rendre des comptes mais pour se voir proposer, par le ministre de la Propagande, le poste de directeur du cinéma allemand, sur proposition d'Hitler grand admirateur de *Metropolis*... A la suite de cette entrevue, sans un seul *Pfennig* en poche une fois son billet de train acheté, Lang quitte l'Allemagne pour Paris le soir même.)

Le titre initial proposé par Lang le mit face à quelques difficultés de tournage... On lui refusa la location de studios sans justifications précises jusqu'à ce que Lang aperçoive les insignes du parti nazi sur le revers de la veste du gérant des studios qui l'intéressaient. Les nazis se sont sentis visés par ce titre.

Même si Lang s'est toujours tenu à faire de son film un « documentaire » dressant, à travers une trame criminelle, un portrait d'une société attirée par le meurtre, il constitue aussi, involontairement (?), un des plus terribles documents sur la genèse de la barbarie nazie. A posteriori, un effet miroir entre la scène du procès populaire et la salle de cinéma peut peut-être être établi. Outre le dispositif mentionné précédemment, il est fort possible que dans les salles de cinéma qui projetaient le film de Lang en 1931, certains spectateurs aient voté aux récentes élections pour le parti nazi ou que certains en soient même membres... L'appel désespéré de la mère d'Elsie qui clôt le film n'a pas été entendu et la mécanique infernale du crime n'a pu être interrompue.



M, un récit documentaire ? A sa sortie, le film est jugé trop invraisemblable à cause de la bourse aux mendiants et des séquences où la pègre livre une chasse à l'homme envers le meurtrier. Lang rétorque... il n'y a rien de fantaisiste dans *M* et il se justifie encore et toujours par des faits : il confirme l'existence d'une bourse aux mendiants à Berlin et preuve à l'appui, n'hésite pas se référer à un article de journal qui confirme que des organisations de la pègre avaient proposé leurs services à la police pour identifier un assassin d'enfant.

Céline Rochon