Les Araignées,
une analyse pour penser le premier Fritz Lang et les suivants

Dans le cadre de la programmation Kinétraces à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, l'association de chercheurs en archive du cinéma et le centre de recherche en patrimoine cinématographique ont proposé, le 24 juin 2023, une double séance du film de Fritz Lang, *Die Spinnen*[1]. Or, cent quatre ans après sa sortie en salle, la projection d'une telle œuvre est un événement à bien des égards. Principalement d'abord, parce que ce diptyque est le seul témoignage visible des mystérieux débuts langiens. Respectivement troisième et cinquième long-métrage du réalisateur, ces deux parties sont pourtant les premières œuvres sauvegardées de sa carrière puisque *Halbblut*[2] et *Der Herr der Liebe*[3] sont désormais considérées comme perdues. Spécifiquement ensuite, cette diffusion est venue compléter la rétrospective intégrale de la Cinémathèque française[4] avec l'utilisation d'une copie rare, fraîchement numérisée, en provenance du Narodni filmovy archiv de Prague. Une numérisation spéciale elle aussi parce qu'elle modifie la durée de visionnage, raccourcissant les deux segments (*Le Lac d'or* et *Le Cargo de diamants*) en augmentant la cadence de 20 à 24 images par seconde. Plus généralement enfin parce que Lang est lui-même un monument, avec une production colossale (42 films en 41 ans) des deux côtés de l'Atlantique, grand maître du cinéma allemand (19 films) et artisan réhabilité du cinéma hollywoodien (22 films), à la fois figure incontestable du muet (14 films) et génial contributeur du parlant (28 films). Devant cette filmographie reconnue, qui représente à elle seule tout un pan de l'histoire du cinéma, une curiosité résiste et nous intéresse : à compter de quand s'est forgé le style de ce réalisateur admiré, architecte de l'image à l'excès et défenseur d'un récit qui soit proprement cinématographique ?

Pour tenir le pari d'une telle exploration, il faudra, au préalable, envisager les genèses de ce diptyque, en s'attardant, d'une part, sur son retentissement artistique et, d'autre part, sur l'itinéraire de son jeune réalisateur. Par la suite, il s'agira d'envisager les similitudes et la place de cette création atypique dans le moment d'ébullition culturelle de la République de Weimar, lequel acte la naissance du cinéma allemand après une période des origines balbutiante.

[1] Fritz Lang, *Die Spinnen* (Les Araignées), Allemagne, Decla-Film : *1. Teil – Der Goldene See* (Partie 1 – Le Lac d'or), 1919, 81 minutes, et *2. Teil – Das Brillantenschiff* (Partie 2 – Le Cargo de diamants), 1920, 104 minutes.
[2] Fritz Lang, *Halbblut* (Le Métis), Allemagne, Decla Film, 1919, 60 minutes.
[3] Fritz Lang, *Der Herr der Liebe* (Le Maître de l'amour), Allemagne, Hélios Film, 1919, 58 minutes.
[4] Diffusé dans une séance unique, le 04 février 2023, *Les Araignées* était projeté dans un montage états-unien regroupant les deux époques en une, avec une durée totale de 137 minutes – cycle « Fritz Lang », Cinémathèque française, du 04 janvier au 13 février 2023.

Ce faisant, il conviendra, pour finir, de se pencher sur les spécificités propres à cette œuvre qui laissent présager et entrevoir les thèmes et les formes de tout l'univers langien.

Aujourd'hui, pourquoi *Les Araignées* et pourquoi Fritz Lang ?

Comme le rappelle Lotte Eisner dans son livre fleuve[5], à l'image de Murnau ou de Lubitsch, Fritz Lang était Fritz Lang dès le commencement. À propos de la seconde partie des *Spinnen*, dont elle rappelle que le projet original titrait *Das Sklavenschiff* (*Le Cargo d'esclaves*), elle argumente ainsi :

> Certes, on est encore loin de l'élaboration des deux premiers *Mabuse*. Mais à comparer ce scénario à ceux qui l'ont suivi, en particulier ceux des films américains, on ne peut manquer de mettre leur structure organique et logique au compte de cet auteur-réalisateur né[6].

Pionnier à sa façon, le cinéaste au monocle contribue indubitablement selon elle à la mutation qualitative du cinéma narratif au tournant des années 1920. Pour soutenir ce type d'argumentaire, elle s'appuie d'ailleurs sur une série de remarques empruntées à différents articles de revues, parmi lesquelles le volume d'octobre 1919 de *Der Kinematograph* et le n° 7 de *Der Film*, paru en 1920. Dans ces emprunts textuels, qui témoignent de la réception des films qui nous intéressent, l'auteure insiste sur les commentaires positifs à propos de la dramaturgie visuelle : « Les images rivalisent en beauté éclatante » pour *Der Kinematograph*, pendant que pour *Der Film*, il s'agit du « premier film allemand à mettre en œuvre, très délibérément, tous les moyens pour tenir le spectateur dans l'attente du prochain épisode ». Dans le même temps, la chercheuse mentionne aussi les critiques émises à l'encontre de l'histoire et de ses péripéties parfois trop complexes à suivre : « Le film, qui colle de près à ses modèles américains, est encore moins convaincant que ceux-ci sur le plan psychologique. Les séquences à sensation elles-mêmes ne sont pas toutes réussies. » lit-on dans *Der Film* tandis que *Der Kinematograph* concède qu' « Au début, malheureusement, le développement épisodique était assez erratique, ce qui permettait difficilement de comprendre de quoi parlait le film »[7]. En fin de compte, ce que révèle ici le bilan critique d'Eisner est simultanément un état de fait, les premières réalisations de Lang doivent être résumées avec précision pour être comprises, et un trait caractéristique de ce cinéma en maturation, la narration visuelle sophistiquée de Lang est

[5] Lotte Eisner, *Fritz Lang* (traduction Bernard Eisenschitz), Paris, Flammarion, coll. « Champ Contre-champs », 1988, 446 p.
[6] *Ibid.*, chapitre « I – Les films allemands avant Hitler et *Liliom* », p. 49.
[7] Toutes ces occurrences proviennent des parties « 1. Premiers scénarios et premiers films » et « 2. *Die Spinnen*, 1919 (Les Araignées) », plus précisément p. 39-41.

exigeante avec ses spectateurs. À partir de ce constat, l'historienne allemande applique, pour le comprendre, une définition restreinte du terme scénario au réalisateur dont elle fait l'étude. S'opposant, pour le cas qui la concerne, à ses acceptions « modernes », où le texte de travail est envisagé comme une forme littéraire aboutie délivrant une histoire autonome[8], elle s'appuie sur une conception « classique », où le texte est considéré comme une substance à exprimer et qui trouvera dans l'image son seul moyen d'expression. En revenant à cette idée, que la « fable » au cinéma disparaît derrière le récit filmique et ses opérations (découpage, tournage, montage), elle réactualise l'ambition profonde des productions de l'entre-deux-guerres d'autonomiser le cinéma en tant qu'art et de lui trouver une écriture unique.

Sur bien des points, l'itinéraire de Fritz Lang aspire lui aussi à cette autonomie artistique du film. Au moment où il réalise *Les Araignées*, il a déjà derrière lui une carrière de peintre, d'artiste de cabaret et des notions d'architecture. Il est « d'emblée […] un visuel. » et « ne [reçoit] [ses] impressions que par les yeux […] jamais ou extrêmement rarement par l'ouïe[9] ». Il est vrai que le jeune Friedrich, de son véritable prénom, se passionne très tôt pour la littérature et l'art. Son goût de l'écrit est éclectique, « grande littérature et romans de gare mêlés ». Il s'intéresse à la philosophie (Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche), à l'histoire et aux livres d'occultisme, aux grands récits dramatiques ou narratifs (Shakespeare, Meyrink, Hans Sachs, Karl May et Jules Verne)[10]. De son côté, son appétence artistique se fixe dans la peinture, en Autriche, où il est né le 05 décembre 1890, avant une série d'excursions aux quatre coins du monde, pour « [s'] enfuir de chez [s]oi – comme devrait le faire tout jeune homme convenable ». Ses voyages se concluent à Paris, où il pose ses pinceaux et ses toiles à l'école de Maurice Denis. Dans la ville lumière, et à travers la vision des *serials* à la française (les *Nick Carter*[11] de Victorin Jasset, sortis en trois séries de feuilletons regroupant plusieurs court-métrages, ou

[8] Sans en faire une généralité, à dater des années 1960, le scénario devient peu à peu un objet de fétiche, servant souvent à appuyer le statut d'auteur d'un cinéaste. Dans cette optique, plusieurs scénarios sont publiés dans des revues spécialisées (*L'Avant-scène* publie par exemple le texte de *Cris et Chuchotements* dans son n° 142, en 1973, ou le texte de *L'Aventure de Madame Muir* dans son n° 237, en 1979), dans des formats romans (Gallimard imprime, en 1979, un recueil bergmanien avec *Cris et chuchotements.* Suivi *de Persona et du Lien* alors que les éditions du Seuil font paraître, en 1991, le manuscrit d'*Hannah et ses sœurs*), voire dans des collections consacrées (« La Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma » a diffusé en format poche, entre 1997 et 2004, les documents-films de réalisateurs variés tels que les frères Coen, David Lynch, Pascal Bonitzer, Olivier Assayas, Lars von Trier, Arnaud Desplechin, Woody Allen, Pedro Almodovar, Brian De Palma, ou encore Éric Rohmer).

[9] Lotte Eisner, *Fritz Lang*, *op. cit.*, « Autobiographie de Fritz Lang », p. 13.

[10] *Ibid.*, p. 14.

[11] Victorin Jasset, *Nick Carter*, France, Société française des Films Eclair : *Nick Carter, le roi des détectives*, feuilleton de six courts-métrages, septembre-décembre 1908 (« Le Guet-apens », « L'Affaire des bijoux », « Les Faux-monnayeurs », « Les Dévaliseurs de banque », « Les Empreintes », « Les Bandits en noir ») ; *Les Nouvelles aventures de Nick Carter*, feuilleton en trois courts-métrages, février-mars 1909 (« En danger », « Le Sosie », « Une mission périlleuse ») ; *Les Merveilleux exploits de Nick Carter*, feuilleton en trois épisodes, septembre-décembre 1909 (« Le Club des Suicidés », « Les Dragées soporifiques », « Nick Carter acrobate »).

les *Fantômas*[12] de Louis Feuillade, sortis en cinq épisodes « longs »), se concrétise la rencontre des récits d'aventures, de l'exotisme des voyages et de la vocation d'artiste :

> Quand je peignais ou dessinais, mes objets étaient en quelque sorte inanimés. Nous nous installions devant un modèle et il ne bougeait pas ; alors que le cinéma mettait réellement les images en mouvement. C'est là que je ressentis subconsciemment qu'un art nouveau – plus tard je devais l'appeler l'art de notre siècle – était sur le point de naître[13].

L'entrée dans la Première Guerre mondiale met un terme à ses expéditions en l'envoyant au front pour les pays de la Triple-Alliance. Blessé lors des combats, il est placé en soin et se lance dans l'écriture de ses propres récits pour l'écran. Il remet, dès 1917, ses premiers essais à Joe May puis « [reçoit] un premier choc dans le métier qui devait remplir [son] existence ». Lors de la diffusion de *Mariage au Club excentrique*[14], il s'aperçoit que la mise en scène ne lui convient pas. Frustré, vexé également de voir la paternité de son travail remise en question au générique, il prend la décision d'accomplir, par ses propres moyens, cette impérieuse mission[15]. Repéré par Erich Pommer, producteur et réalisateur pour la Decla, ancien de chez Gaumont et Eclair, avec qui il fera les beaux jours de la UFA après la fusion de 1922, Lang se lance dans la réalisation à toute vitesse en tournant quatre films rien qu'en 1919[16]. Trois d'entre eux sont des narrations signées de sa main et le poussent en parallèle à la rédaction d'un roman-feuilleton, paru dans le *Film-Kurier* et accompagnant la sortie du *Lac d'or*. Pourtant, cette tentative d'écriture dédoublée ne sera pas suivie. Outre son besoin d'indépendance esthétique, l'abandon, dès *Le Cargo de diamants*, de toute écriture non filmique s'explique par un désintérêt commun de Lang et de ses producteurs pour les « ciné-romans » à l'allemande, mais aussi par la rencontre l'année suivante de celle qui sera l'auteure de « tous [ses] scénarios allemands », Théa von Harbou. À ce titre, *Les Araignées* constituent le seul essai balbutiant autour duquel le cinéaste hésite, tâtonne, reprend ses trouvailles cinématographiques à l'aide des mots. Passé ce moment d'hésitation, il adoptera une méthode très personnelle, où le scénario se fera double document, aidé par un découpage précis et à l'appui d'un plan au sol restés dans sa légende[17].

---

[12] Louis Feuillade, *Fantômas*, France, Gaumont : épisode 1 *À l'ombre de la guillotine*, 1913, 54 minutes ; épisode 2 *Juve contre Fantômas*, 1913, 61 minutes ; épisode 3 *Le Mort qui tue*, 1913, 90 minutes ; épisode 4 *Fantômas contre Fantômas*, 1914, 59 minutes ; épisode 5 *Le Faux magistrat*, 1914, 70 minutes.

[13] Lotte Eisner, *Fritz Lang*, *op. cit.*, « Autobiographie de Fritz Lang », p. 15

[14] Joe May, *Die Hochzeit im Exzentrik Club*, Allemagne, May-Film, 1917, 70 minutes.

[15] Lotte Eisner, *Fritz Lang*, *op. cit.*, « Autobiographie de Fritz Lang », p. 16.

[16] Entre les deux volets *Die Spinnen* (1919 et 1920) Lang signe *Harakiri* (Madame Butterfly), Allemagne, Decla-Film, 1919, 80 minutes.

[17] Pour une étude générale de cette méthode à l'échelle de toute sa filmographie, voir Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au travail*, Paris, Cahiers du cinéma, 2011, 272 p. Pour une étude concentrée de cette méthode à

Une production symptomatique de l'écran démoniaque

Dès lors, il apparaît d'autant plus nécessaire de s'intéresser à cette œuvre en deux chapitres puisqu'elle établit les spécificités originelles du cinéma langien. Tournée au sortir de la guerre, elle prend place dans un moment délicat pour l'Allemagne. L'horreur des tranchées, associée à la défaite de la Grande Guerre, est accentuée par la ratification du traité humiliant et inégal de Versailles, lui-même intensifié par une germanophobie de plus en plus courante[18]. En tant que produit de son époque, *Die Spinnen* est aussi bien un phénomène de son temps qu'une réponse aux inquiétudes de son public. Son exotisme en est d'ailleurs le témoignage saillant. En déplaçant le lieu de l'action dans des milieux étrangers ou fantastiques (salons occidentaux, souterrains incas, paysages d'Asie, voyages en mer), les deux parties du film répondent à un impératif de production, fidéliser les spectateurs aux salles de cinéma, autant qu'à la crise morale que traverse la société allemande. Loin de l'Europe, de ses traumatismes et de ses diplomaties en suspens*,* « Les Aventures de Kay Hoog dans les mondes connus et inconnus » promettent un nouveau cadre, propice à l'imaginaire et à ses médiations. Car, cette évasion momentanée est en profondeur un autre moyen d'analyser la situation des années *démoniaques*. La menace de tous les instants qu'incarne l'association invisible des Araignées n'est pas sans évoquer ce monde dangereux et fragile que l'audience de l'époque fuit en entrant dans la salle.

De façon plus discrète, la construction poétique de ces deux segments atteste de l'héritage que porte la réalisation et du legs dont elle se fait passeuse. Composée sur le modèle à succès des films à épisodes, l'œuvre en reprend les codes visuels (le schéma actantiel avec ses poursuites rythmées, le montage alterné du sauvetage de dernière minute) et les figures narratives (l'aventurier gentleman, l'organisation secrète, l'ennemi lointain et son corollaire, l'adversaire féminin proche). Cette récupération, si elle sert à façonner un cinéma national allemand capable de concurrencer ses semblables français et états-uniens, est conjointement associée chez Lang à un souci d'innovation. Que ce soient les environnements visuels, la composition ou les structures dramaturgiques, le cinéaste réinvente tout ou presque dans son approche du *serial*. Le décor, d'abord, est travaillé dans deux directions opposées. D'un côté, il est envisagé comme une patte de fond dans laquelle le réalisateur est amené à découper

l'échelle d'un film (*The Big Heat*), voir Gérard Leblanc et Brigitte Devismes, *Le double scénario chez Fritz Lang*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1991, 224 p.

[18] En guise d'illustration de ce phénomène européen à la mode, le film de Robert Wiene*, Das Cabinet des Dr. Caligari* (Le Cabinet du Docteur Caligari), Allemagne, Decla-Bioscop, 1920, 78 minutes) est vendu dans les salles parisiennes comme un film autrichien. Voir Eisner, *Fritz Lang*, *op. cit.*, p. 38.

son action. Cette matière contient des éléments symboliques ou soutient la dynamique de mouvement. De l'autre, il est fabriqué pour répondre à une exigence réaliste. La ressemblance de l'univers fictionnel au réel est accréditée, au passage, par des expertises scientifiques – des ethnologues pour les architectures incas de la première partie entre autres. Le cadrage ensuite est pensé pour tenir en haleine celui qui en fait l'expérience. Suivant cette règle, les axes et les angles de prises de vue sont démultipliés, élaborant un espace filmique en trois dimensions et variant les grosseurs de plans. Enfin, le format narratif du diptyque donne une épaisseur nouvelle au chapitrage des films à épisodes. Il noue « par le ventre » deux moments différents des vies héroïques qu'il expose, en considérant chaque époque comme étant inextricablement liée à celle qui l'entoure. Et même si l'ébauche primitive prévoyait quatre parties[19], les deux volets effectifs des *Spinnen* sont parmi les initiateurs d'un nouveau genre cinématographique. En effet, au moment du tournage, pluvieux et retardé, du *Cargo de diamants*, Lang avait conscience qu'il n'y aurait pas de bobine supplémentaire. Il s'était donc arrangé pour condenser les péripéties initiales de son histoire, intégralement rédigée par ailleurs, et refonder son idée.

Cette résolution, répondant à un besoin narratif plutôt qu'à un impératif publicitaire, ouvre dans le même temps des perspectives neuves dans la construction du récit cinématographique. Plutôt que de formuler plusieurs histoires avec les mêmes schémas et personnages, à l'image du *serial* et des romans-feuilletons, le cinéma peut ainsi séparer en plusieurs métrages une fiction longue, dont l'action évolutive ne se répète pas. À l'imitation des grandes fresques romanesques, la narration est en droit de s'étendre sur une durée imposante du moment que cette dernière rend accessible son visionnage et compréhensible son déroulement. Aussi, si Fritz Lang décide par la suite de rompre son contrat Decla afin de s'engager sur d'autres fronts – il achève trois œuvres supplémentaires jusqu'en 1921[20], refuse la mise en scène d'un film « fou »[21] et rédige le cycle du *Tombeau hindou* pour Joe May[22] –

[19] Dans la filmographie qui termine son *Fritz Lang*, Lotte Eisner donne le titre des deux segments manquants, annulés pour des désaccords internes au studio. Ils justifient le changement de titre de la seconde partie tout en donnant un aperçu de ce qu'aurait été la continuité globale des affrontements entre Kay Hoog et les Araignées : partie 1 – Le Lac d'or, partie 2 – Le Cargo d'esclaves, partie 3 – Le Secret du sphinx (*Das Geheimnis der Sphinx*), partie 4 – Pour la couronne impériale d'Asie (*Um Asiens Kaiserkrone*).

[20] Fritz Lang, *Das wandernde Bild* (La Statue qui marche), Allemagne, May-Film, 1920, 67 minutes ; *Kämpfende Herzen : Die Vier um die Frau* (Cœurs en lutte : quatre hommes pour une femme), Allemagne, Decla-Bioscop, 1921, 52 minutes ; et *Der müde Tod* (Les Trois Lumières), Allemagne, Decla-Bioscop, 1921, 97 minutes.

[21] Outre ces trois productions, il se voit confier la mise en scène du *Cabinet du Docteur Caligari*, auquel contribueront les décorateurs des *Araignées* et pour lequel il réécrit l'ouverture et le final sous un angle réaliste.

[22] Joe May, *Das Indische Grabmal* (Le Tombeau hindou), Allemagne, May-Film, 1921 : *Erster Teil – Sendung des Yoghi* (première partie – Le message du Yoghi), 120 minutes et *Zweiter Teil - Der Tiger von Eschnapur* (deuxième partie – Le Tigre du Bengale), 100 minutes. Non satisfait du résultat filmique de son scénario, écrit avec von Harbou, Lang en réalisera une nouvelle adaptation lors de son retour en Allemagne. Le film en couleur

cet ordonnancement bipartite sonne comme un préambule à une tendance populaire du cinéma allemand à laquelle le « maître des ténèbres » donnera ses lettres de noblesse, en attestent le *Dr Mabuse – Der Spieler*[23] et les *Nibelungen*[24].

Un diptyque prodrome

En somme, *Die Spinnen* apporte un éclairage essentiel sur l'activité artistique de son créateur. Il démontre rétrospectivement la cohérence globale de son œuvre en se présentant comme le film matrice, qui vérifie que « [...] rien ne se perd chez Lang. [Qu'on] trouve ici *in nuce* tout le monde imaginaire qui va se développer dans ses films allemands (et pas seulement dans ses films allemands […])[25] ». Indépendamment d'être une forme aboutie et innovante, ce diptyque contient assurément les prémisses esthétiques, thématiques et idéologiques de ce qui sera le style langien. Dès la séquence ouverture du *Lac d'or*, sa griffe visuelle saute aux yeux. Le soin accordé à sa composition épouse la logique de l'action et insiste sur d'infimes détails. La poursuite de l'explorateur par le guerrier inca s'appuie sur une série de plans nombreux qui jouent sur l'échelle et sur la profondeur. Le schéma est reconduit à l'identique, aussitôt après, dans le salon où discutent les invités, avant que ne les rejoigne Kay Hoog pour leur faire part de sa découverte. Dans ces deux séquences, la dynamique arrière-plan/avant-plan sert à la mise en avant d'objets signifiants, parmi lesquels la bouteille et son message font office de parangon. Recouverte de coquillages, cette bouteille, jetée à la mer par l'explorateur, indique une ellipse temporelle assez longue autant qu'elle symbolise, pour qui veut bien l'entendre, la transmission fatidique d'un aventurier à l'autre.



De l'explorateur traqué à l'aventurier, le destin dans une bouteille au début du *Lac d'or*

garde la structure diptyque : *Der Tiger von Eschnapur* et *Das Indische Grabmal*, Allemagne / France / Italie, CCC Film / Regina Prodution / Critérion Film / Rizzoli Film,1959, 101 minutes et 102 minutes.

[23] Fritz Lang, *Dr Mabuse, Der Spieler* (Docteur Mabuse), Allemagne, Uco-Film, partie 1 : *Dr Mabuse, Der Spieler – Ein Bild der Zeit* (Docteur Mabuse, le joueur – une image de notre temps), et partie 2 : *Inferno – Menschen der Zeit* (Inferno – les hommes de notre temps), 27 avril et 26 mai 1922, 155 minutes et 115 minutes.

[24] Fritz Lang, *Die Nibelungen* (Les Nibelungen), Allemagne, Decla-Biscop / UFA, *1 – Teil : Siegfried Tod* (partie 1 – La Mort de Siegfried) et *2 – Teil : Kriemhilds Rache* (partie 2 – La Vengeance de Kriemhild), 1924, 158 minutes et 119 minutes.

[25] Lotte Eisner, *Fritz Lang*, *op. cit.*, p. 44.

Ce rôle du *fatum*, qui est un motif primordial dans les ouvertures des films de Lang[26], vient parallèlement soutenir les transitions. Il est dans ce cas au service d'une énergie de l'enchaînement, pleinement visible dans la scène de cambriolage lançant *Le Cargo de diamants*. La richesse du découpage et la reprise d'éléments figuraux confèrent un rythme atypique à cet *incipit*, dont le cinéaste se souviendra au moment de tourner le casse-battue de *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*[27].



Braquage minutieux orchestré par les Araignées en ouverture du *Cargo de diamants*

À travers les agencements maîtrisés des cadres et des plans émerge en définitive une authentique science du montage. Les deux séquences mentionnées mettent en évidence le lien organique étroit tissé entre les éléments d'une même image, les images d'une même séquence et les séquences entre elles. Une telle structuration donne d'ores et déjà lieu à des ruptures de ton ou à des effets de style, comme dans l'assaut du temple inca (*Le Lac d'or*) où cohabitent la séduction de la princesse, la violence du massacre des indigènes et la stupidité des Araignées prises au piège dans l'inondation.

Plus facilement repérables, les grandes thématiques langiennes émaillent les deux segments des *Araignées*. En premier lieu, le thème plastique du sous-sol fait son apparition dans *Le Lac d'or*, lors de l'attaque dont nous venons de parler et qui n'est pas sans anticiper le déluge souterrain de *Metropolis*[28] ou son parent proche dans *Das Testament des Dr Mabuse*[29]. Il est repris dans *Le Cargo de diamants* avec la cale étriquée du navire ou le dédale de bureaux cachés dans les locaux de l'association maléfique. Il reviendra au sein de cette vaste filmographie sous

[26] Pour une analyse de ce motif dans un film représentatif, voir José Moure, *Le plaisir du cinéma : analyses et critiques des films*, Paris, Archimbaud / Klincksieck, coll. « Essai caméra », n° 6, 2012, sous-chapitre « *Fury* de Fritz Lang : la force du destin », p. 39-47.
[27] Fritz Lang, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (M le maudit), Allemagne, Nero-Film AG, 1931, 117 minutes. Dans son commentaire des *Araignées*, Lotte Eisner repère les similarités entre les deux scènes de braquage, notamment au niveau du contenu des actions.
[28] Fritz Lang, *Metropolis*, Allemagne, UFA, 1927, 153 minutes.
[29] Fritz Lang, *Das Testament des Dr Mabuse* (Le Testament du Docteur Mabuse), Allemagne, Nero-Film, 1933, 122 minutes.

la forme de grottes (*Frau im Mond*[30], *Moonfleet*[31]), de caves (*Secret Beyond the Door*[32], *Der Tiger von Eschapnur*) ou de voies métropolitaines (*Ministry of Fear*[33], *While the City Sleeps*[34]). En second lieu, le thème privilégié du complot nait dans cet affrontement inégal entre le héros solitaire Hoog et la structure criminelle des Spinnen. À l'image de ses successeurs, cette organisation illégale est tentaculaire. Hydre à plusieurs têtes (les chefs changent d'un chapitre à l'autre) et à plusieurs mains (les espions sont multiples, y compris ceux que l'on ne soupçonne pas), elle ne trouve qu'une constante dans la figure complexe de Lio Sha. Opposante naturelle de l'aventurier, elle n'est pas sans pressentir la figure diabolique par excellence de Mabuse. Omnisciente et omnipotente, elle recourt aux mêmes méthodes que le docteur : la surveillance par écran (*Die tausend Augen des Dr Mabuse*[35] – le procédé se retrouve aussi dans l'usine de *Metropolis* puis dans le bureau d'Haghi, chef paralysé des *Spione*[36]) et l'hypnotisme (*Das Testament des Dr Mabuse* – la suggestion mentale se retrouve quant à elle dans *House by the River*[37] puis dans *The Blue Gardenia*[38]).

En dernier lieu, la grande question humaniste de la vengeance surgit pour la première fois à la fin du *Lac d'or* pour devenir le thème conducteur du *Cargo de diamants*. Cet avènement du sujet de prédilection langien prend les traits d'une prise de conscience. Alors qu'il se refuse, par vanité, à donner à Lio Sha le parchemin trouvé dans le temple inca, Kay Hoog est confronté en retour aux représailles sanglantes des Araignées. Avant cette perte négative, il poursuivait les assassins pour une raison instinctive, assouvissant son désir arrogant de conquête. Après cette perte, il sera doté de toute la légitimité pour les combattre. Au demeurant, ce questionnement sincère autour de la vengeance abreuve littéralement toute l'œuvre de Fritz Lang. D'un point de vue idéologique, elle a pour fonction de participer à la formation du personnage principal. Elle fait partie des épreuves difficiles qui le poussent à habiter le monde par l'esprit. La distinction rationnelle entre ce qui est *arbitraire* et ce qui est *légal* peut alors

[30] Fritz Lang, *Frau im Mond* (La Femme sur la Lune), Allemagne, Fritz Lang-Film / UFA, 1929, 156 minutes.
[31] Fritz Lang, *Moonfleet* (Les Contrebandiers de Moonfleet), États-Unis, MGM, 87 minutes.
[32] Fritz Lang, *Secret Beyond the Door* (Le Secret derrière la porte), États-Unis, Diana Productions / Universal, 1948, 98 minutes.
[33] Fritz Lang, *Ministry of Fear* (Espions sur la Tamise), États-Unis, Paramount, 1944, 84 minutes.
[34] Fritz Lang, *While the City Sleeps* (La Cinquième victime), États-Unis, Bert E. Friedlob-Productions / RKO, 1956, 100 minutes.
[35] Fritz Lang, *Die tausend Augen des Dr Mabuse* (Le Diabolique docteur Mabuse), Allemagne / France / Italie, CCC Films / Critérion Film / SpA Cei Incom, 1960, 103 minutes.
[36] Fritz Lang, *Spione* (Les Espions), Allemagne, Fritz Lang-Film / UFA, 1928, 150 minutes.
[37] Fritz Lang, *House by the River*, États-Unis, Fidelity Pictures / Republic Pictures, 1950, 88 minutes.
[38] Fritz Lang, *The Blue Gardenia* (La Femme au gardénia), États-Unis, Blue Gardenia Productions / Warner Bros., 1953, 90 minutes.

se produire à l'entrée de la fiction (*Rancho Notorious*[39]), à sa sortie (*Man Hunt*[40]) ou en être le canevas général (*Hangmen also die!*[41]). D'un point de vue philosophique, elle a pour but de différencier l'*état de nature*, où l'être humain dépravé est un loup pour ses semblables, et l'*état de droit*, où les valeurs humaines universelles sont garanties par l'État. À ce titre, *Fury*[42], *You Only Live Once*[43] et *You and Me*[44] sont des représentations remarquables de cette dichotomie. Quant à *Die Spinnen*, il est l'occurrence élémentaire d'où la réflexion est problématisée positivement, avec une réponse pleine d'espoir. Par suite, il deviendra le fondement intellectuel que le reste des films approfondira, explicitera ou nuancera. En cela, Fritz Lang reflète de manière saillante ce qu'est un auteur au cinéma : dès ses premiers tours de manivelle, nous avons sous les yeux la maturation silencieuse d'une histoire qui sera reprise souvent, mais dont l'expression filmique changera toujours.

Matthieu Couteau
Université Sorbonne-Nouvelle

Remerciements : Samantha Leroy de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Camille Taver de la classe d'improvisation de Jean-François Zygel, ainsi qu'Arthur Côme, Jitka De Préval, Laurent Husson et Federico Lancialonga de l'association Kinétraces.

[39] Fritz Lang, *Rancho Notorious* (L'Ange des maudits), États-Unis, Fidelity Pictures / RKO, 1952, 89 minutes.
[40] Fritz Lang, *Man Hunt* (Chasse à l'homme), États-Unis, 20th Century-Fox, 1941, 102 minutes.
[41] Fritz Lang, *Hangmen also die!* (Les Bourreaux meurent aussi), États-Unis, Arnold Productions / United Artists, 1943, 140 minutes.
[42] Fritz Lang, *Fury* (Furie), États-Unis, MGM, 1936, 94 minutes.
[43] Fritz Lang, *You Only Live Once* (J'ai le droit de vivre), États-Unis, Walter Wanger Productions / United Artists, 1937, 86 minutes.
[44] Fritz Lang, *You and Me* (Casier judiciaire), États-Unis, Paramount, 1938, 90 minutes.