



Fiche technique	1
Réalisateur Fritz Lang, l'architecte des pulsions	2
Genèse Entre rêve et cauchemar	3
Avant-séance L'écran et le divan	4
Découpage narratif	5
Récit Appel de l'inconscient	6
Mise en scène Le théâtre des fantasmes	8
Séquence Mots-clés	12
Genre Contes revisités	14
Filiation Héroïnes gothiques	16
Motif Le songe de la lumière	18
Document Le juge et l'assassin	20

● Rédactrice du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice et intervenante dans le cadre des dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques et dirige des ateliers de programmation et d'initiation à la critique. Elle a été membre du comité de sélection de la Semaine de la Critique à Cannes et du festival de cinéma Entrevues de Belfort.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Générique

LE SECRET DERRIÈRE LA PORTE

États-Unis | 1948 | 1h 39

Réalisation

Fritz Lang

Scénario

Silvia Richards, d'après le roman *Museum Piece N°.13* de Rufus King

Directeur de la photographie

Stanley Cortez

Son

Glenn E. Anderson, Leslie I.

Carey

Chef décorateur

Max Parker

Musique

Miklós Rózsa

Montage

Arthur Hilton

Production

Walter Wanger, Fritz Lang

Société de production

Diana Productions

Distribution

Universal Pictures

Format

1.37:1, noir et blanc

Sortie

13 août 1948

Interprétation

Joan Bennett

Celia Barrett

Michael Redgrave

Mark Lamphere

Anne Revere

Caroline Lamphere

Barbara O'Neil

Miss Robey

Nathalie Schafer

Edith Potter

James Seay

Bob Dwight

Rosa Rey

Paquita

Mark Dennis

David Lamphere

Paul Cavanagh

Rick Barrett

● Synopsis

Lors d'un voyage au Mexique, Celia Barrett, une riche célibataire, fait la rencontre de Mark Lamphere alors qu'elle assiste, fascinée, à un combat au couteau dans la rue. Quelques jours après, elle épouse l'architecte. Le soir de leur lune de miel, elle entrevoit la nature sombre de son époux lorsqu'il s'irrite de trouver fermée la porte de leur chambre, qu'elle a malicieusement verrouillée. Mark lui annonce alors son départ pour raisons professionnelles. Arrivée seule dans le manoir des Lamphere, Celia rencontre sa belle-sœur et son beau-fils, dont elle n'avait pas entendu parler. Elle fait aussi la connaissance de Miss Robey, la secrétaire de Mark. Un foulard cache la partie de son visage défigurée suite à un incendie dont elle a sauvé le fils de Mark. Celia apprend des détails de la vie passée de Mark, comme ce jour où, enfant, il est devenu fou de rage après avoir été enfermé dans sa chambre par sa sœur. Après le retour de son mari, la jeune femme découvre son inquiétante collection de chambres reconstituant des scènes de crime. Seule la chambre n° 7 n'est pas visible. Celia parvient à s'y introduire et constate qu'il s'agit d'une copie de sa propre chambre. Désireuse de s'enfuir, elle se perd dans la brume qui a envahi le jardin et hurle en voyant venir à elle la silhouette d'un homme. Mark imagine son procès pour meurtre, mais Celia est bel et bien vivante et, revenue au manoir, elle l'aide à éclaircir son traumatisme d'enfance : ce n'est pas sa mère mais sa sœur qui l'a enfermée un soir à double tour dans sa chambre. Les époux réunis se sortent in extremis d'un incendie provoqué par Miss Robey, jalouse de Celia. Ils retournent au Mexique dans l'hacienda de leur lune de miel, décidés à donner à leur couple une seconde chance.

Réalisateur

Fritz Lang, l'architecte des pulsions

Quand il quitte précipitamment l'Allemagne nazie, après la proposition de Goebbels de lui attribuer la direction du département cinématographique de son ministère, Fritz Lang (1890-1976) a déjà derrière lui une œuvre forte qui fait de lui un cinéaste visionnaire et majeur. Peintre et illustrateur de formation, il s'impose comme un inventeur de formes, pense la mise en scène en architecte et sonde en profondeur l'inconscient collectif, les rouages de la société. Sa filmographie, commencée à la période du muet, se partage alors entre des univers imaginaires marqués par des fables mythiques, futuristes (*Metropolis*, 1927) et des intrigues policières plus réalistes (*M le maudit*, 1931), côtoyant parfois le fantastique (*Le Testament du docteur Mabuse*, 1933), aux puissantes résonances sociales et politiques.

Lorsqu'il arrive aux États-Unis en 1934, suivant le mouvement d'exil de bon nombre de cinéastes européens (Ernst Lubitsch, Billy Wilder), le cinéaste d'origine autrichienne est un auteur reconnu, porté par des visions, des obsessions personnelles. Hollywood ne lui permet guère de retrouver ce total contrôle artistique dont il bénéficiait en Europe. Perfectionniste, auteur total dans l'âme, il souffrira du traitement parfois méprisant que les studios réservent aux cinéastes, et en gardera même une certaine amertume. Malgré sa marge de manœuvre limitée, son rôle à Hollywood ne se réduit pas à celui d'un strict exécutant. Il signe tout au long de sa période américaine (jusqu'en 1956) des films importants qui contribueront à l'élaboration d'une œuvre on ne peut plus cohérente et puissante, dont on mesure toujours la modernité. Celle-ci est hantée par la question du meurtre que Fritz Lang abordera sous tous les angles possibles, quel que soit le genre abordé : western (*Le Retour de Frank James*, 1940), espionnage (*Les bourreaux meurent aussi*, 1943), drame social (*J'ai le droit de vivre*, 1937), film noir (*La Rue rouge*, 1945), enquête journalistique et policière (*L'In vraisemblable Vérité*, 1956). La vengeance figure parmi ses thèmes de prédilection (*Règlements de compte*, 1953, *L'Ange des maudits*, 1951). Il est aussi un observateur percutant des phénomènes

« Lang était un créateur de cauchemars quasi unique en son genre »

Peter Bogdanovich



© Collection Christophel

de foule conduisant au lynchage, et reprend dans *Furie* (1936), son premier film américain, des problématiques déjà présentes dans *M le maudit*, en racontant l'histoire d'un faux coupable menacé de mort par toute une communauté. Que le tueur présumé soit coupable ou innocent, ce qui l'intéresse, c'est la manière dont un crime révèle des pulsions qui dépassent la figure même du meurtrier et permet d'explorer la nature humaine [Document].

Dans quelle mesure l'homme est-il maître de son destin ? Qu'est-ce qui l'amène à devenir assassin ? Qu'est-ce que cette situation provoque ? Cinéaste du contrôle (tout est minutieusement planifié, dessiné chez lui), passionné par l'incontrôlé et le désir de toute-puissance, il présente comme la caractéristique première de son cinéma « la lutte contre la fatalité, le destin »¹. Il traquera tout au long de sa carrière (qui s'oriente vers la fin vers l'épuration de la série B) les formes de propagation, de contamination du mal. Celui-ci n'est pas seulement véhiculé par des mouvements de foule, mais par les médias dont Fritz Lang expose les mécanismes dès *M le maudit*, invitant le spectateur à adopter une certaine distance interrogative et critique. C'est cette clairvoyance d'apparence froide, mais plus humaniste qu'il n'y paraît, qui rend l'œuvre de Lang incroyablement contemporaine.

1 Peter Bogdanovich, « Entretien avec Fritz Lang », *Les Maîtres d'Hollywood*, Tome 1, Capricci, 2018.

Genèse

Entre rêve et cauchemar

● Facettes de Bennett

Le Secret derrière la porte marque la dernière collaboration entre Fritz Lang, le producteur Walter Wanger et l'actrice Joan Bennett, qui avaient créé ensemble en 1945 la compagnie indépendante Diana Productions, donnant au cinéaste une liberté nouvelle. Le film clôt une trilogie d'influence freudienne autour du désir, du fantasme et du meurtre débutée avec *La Femme au portrait* (1944). Ce film noir met en scène un homme d'âge mûr, interprété par Edward G. Robinson, dont la rencontre avec un tableau puis son modèle féminin le place au centre d'une histoire criminelle qui s'avèrera n'être qu'un rêve. Ce cauchemar lui fait néanmoins toucher de près la réalité sombre et sordide dans laquelle son désir peut l'entraîner. Cette expérience devient bel et bien réelle dans *La Rue rouge*, remake de *La Chienne* de Jean Renoir (1931), où Robinson, toujours, vit une véritable descente aux enfers, aliéné par une passion amoureuse qui le conduit au meurtre et à sa perte. Source d'inspiration du cinéaste et fil conducteur de la mise en scène, Joan Bennett (que Lang avait déjà dirigée dans *Chasse à l'homme* en 1941) interprète dans les deux premiers films noirs de cette trilogie des femmes associées à une image rêvée, un fantasme inaccessible et dangereux. *Le Secret derrière la porte* la fait passer de l'autre côté du miroir en faisant exister le point de vue et le désir du personnage féminin. Ce dernier volet de la trilogie Bennett (sans Robinson cette fois-ci) représente l'un des budgets les plus importants attribués à Lang durant sa période américaine. L'onirisme qui s'y exprime se détache de l'ambiance du film noir pour tendre vers l'imagerie merveilleuse du conte de fées.

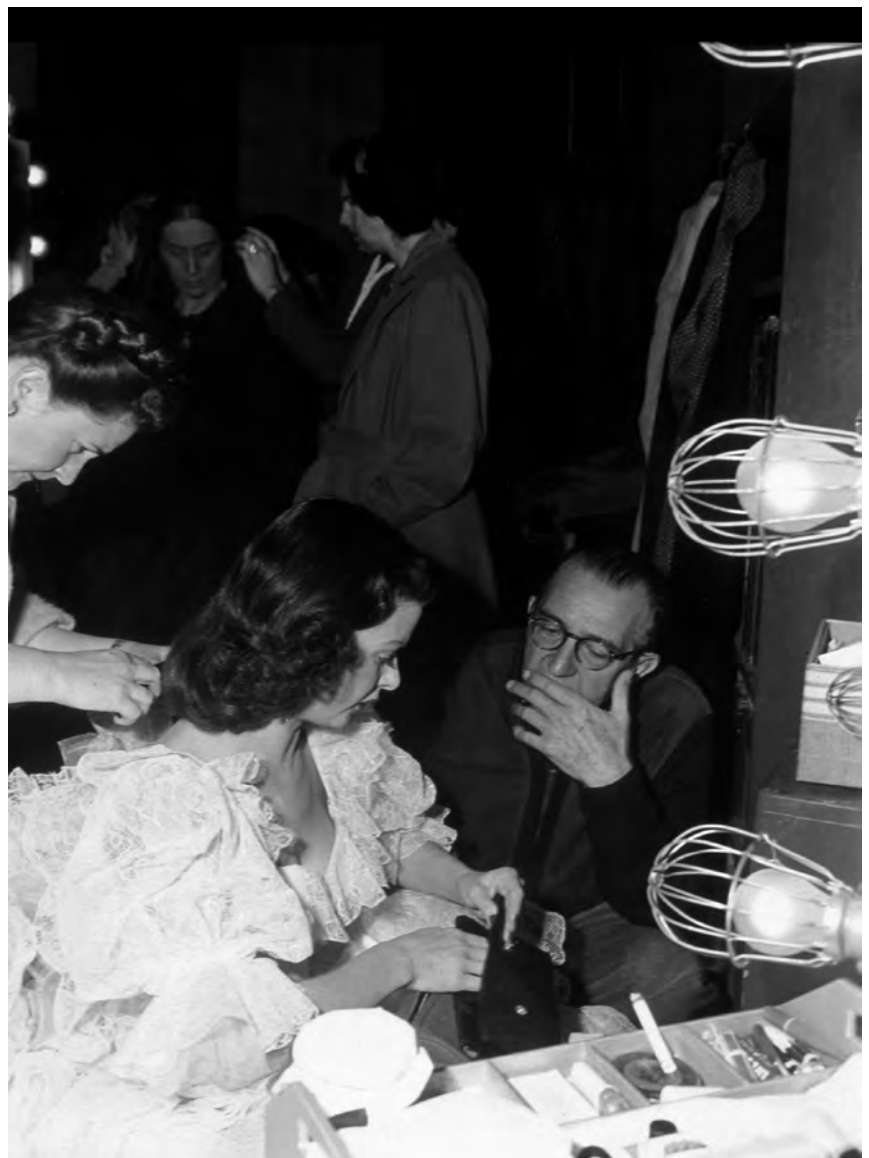
● Inspiration et tensions

Adapté d'un roman de Rufus King (*Museum Piece N°.13*), le film marque les débuts de la collaboration du cinéaste avec la scénariste Silvia Richards, auteure du roman *Rancho Notorious* adapté par Lang (*L'Ange des maudits*) et sollicitée comme scénariste sur *Cape et Poignard* (1946). Parmi les changements notables opérés par l'adaptation, il y a l'attribution au personnage masculin (initialement millionnaire) du métier d'architecte, révélateur des préoccupations cinématographiques de Lang et de sa manière d'appréhender la mise en scène comme un art de l'espace, découpé justement comme un plan d'architecte. Le champ de la psychanalyse est familier à Silvia Richards, qui signe la même année le scénario de *La Possédée*, de Curtis Bernhardt, orienté déjà par une appréhension psychanalytique du personnage féminin interprété par Joan Crawford. L'Autrichien érudit qu'était Lang s'intéresse quant à lui depuis longtemps à la psychanalyse, comme en témoigne déjà son dernier film allemand, *Le Testament du docteur Mabuse* (1933), mettant en scène le directeur machiavélique d'un

asile psychiatrique. Le scénario initial de Lang et Richards a ceci de singulier qu'il appréhende la voix *off* du film comme un personnage à part entière, et qui pour cette raison devait à l'origine être interprétée par une autre actrice que Joan Bennett. Le tournage est marqué par la détérioration des relations entre Wanger, Bennett et Lang, et le désir du cinéaste d'imposer sa volonté crée des tensions supplémentaires au sein de l'équipe. L'organisation d'une pré-projection désastreuse incite William Goetz, le représentant de la Universal Pictures (qui distribue le film), à imposer des remaniements contre la volonté de Lang : la voix *off* est finalement attribuée à Joan Bennett et le film subit d'importantes coupes. Le cinéaste parvient à participer aux dernières retouches et le film ne subit pas de mutilations majeures. Néanmoins, ces conflits et l'échec public rencontré marquent la fin du rêve d'indépendance que l'expérience de la Diana Productions avait ouvert dans la carrière américaine de Lang.

« Je suis précisément ce qu'Hollywood a toujours détesté : un perfectionniste »

Fritz Lang



© La Rabbia

Avant la séance

L'écran et le divan

● Cinéma et psychanalyse

On désigne commodément 1895 comme l'année de naissance du cinéma et de la psychanalyse, avec d'un côté l'invention du cinématographe des frères Lumière, et de l'autre la parution des *Études sur l'hystérie*, considéré comme le document fondateur dans la découverte de la psychanalyse. Sigmund Freud, qui en est l'un des auteurs (avec Josef Breuer), s'imposera comme le père de la psychanalyse. Cette émergence simultanée, au tournant du XX^e siècle, augure des correspondances qui ne cesseront d'apparaître entre ces deux sphères. Chacune ouvre à sa manière une fenêtre sur l'imaginaire et l'inconscient. Une présentation des grands principes de la psychanalyse freudienne sera bienvenue avant la projection. Selon Freud, le fonctionnement psychique d'un individu peut se partager en trois instances: le «surmoi» a valeur d'instance morale et agit comme moyen de défense contre les pulsions; le «ça» représente l'inconscient, c'est-à-dire ce qui échappe à la conscience (un rêve ou un lapsus, par exemple), qui est représentée quant à elle par le «moi». De plus, Freud considérait que les pulsions sexuelles refoulées étaient à l'origine de nombreux troubles psychiques. Homme lui aussi du tournant du XX^e siècle, né en Autriche comme Freud, Fritz Lang rencontre inévitablement la psychanalyse. Avec *Le Secret derrière la porte*, il veut aller plus loin encore que les drames psychologiques freudiens, tournés à Hollywood dans les années 1940, qui entendent présenter la psychanalyse au grand public (voir *La Maison du docteur Edwardes* d'Alfred Hitchcock, 1945). Il ne compte pas s'en tenir à la description d'un cas, mais opérer une véritable plongée dans l'inconscient. Il invite dès le début du film le spectateur à être réceptif aux signes, à commencer par la symbolique des fleurs, et au sens caché des choses. Lang sème ainsi tout au long du film des indices petits (les objets) ou grands (les décors), visuels et oraux (les noms), qui orientent notre perception, invitant naturellement à l'analyse et à l'interprétation.

● Onirisme et expressionnisme

L'esthétique onirique du *Secret derrière la porte*, à part dans la carrière américaine de Lang, renvoie aux premiers films allemands du cinéaste [Réalisateur]. En 1921, il accède rapidement à la reconnaissance avec *Les Trois Lumières* (1921), conte d'inspiration symboliste sur la mort et l'amour, qui sera désigné comme un des films représentatifs de l'expressionnisme allemand, bien que Lang se défendra de s'y être rattaché. Il faut dire que ce courant esthétique, qui touche toutes les formes artistiques, comporte plusieurs facettes. Irréductible à une définition, il se manifeste au cinéma à travers l'extériorisation, par les décors, la lumière, le jeu des acteurs, des démons intérieurs, voire de



Le Cabinet du docteur Caligari (1920) © DVD/Blu-ray Potemkine Films

la folie des personnages. De quoi ouvrir la voie à l'expression du refoulé (de la société même) et entrer en résonance avec le champ psychanalytique. Cette mise en forme très stylisée d'univers cauchemardesques (qui pose les bases du cinéma fantastique) passe par un noir et blanc très pictural et des formes accidentées, comme en témoigne *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920), film emblématique du cinéma expressionniste dont un extrait pourra être présenté aux élèves. Cet héritage esthétique, que portent même lointainement nombre de films hollywoodiens conçus pour la plupart par des cinéastes et chefs opérateurs venus d'Europe, s'exprime dans *Le Secret derrière la porte* en partie à travers l'état somnambulique recherché par le film. Par ailleurs, l'empreinte du cinéma muet est visible dans le jeu de Joan Bennett, ainsi que dans les scènes de déambulation sans dialogues sublimées par une photographie irréaliste et très hollywoodienne, accentuée dans les images de promotion du film.

Découpage narratif

- 1 LAMPHERE EST À ELLE**
00:00:00 – 00:15:26
Sur le point de se marier, Celia Barrett pense à un livre sur le sens des rêves et au danger associé aux jonquilles. Elle se souvient aussi des derniers événements qui ont marqué sa vie de célibataire. Après la mort de son grand frère protecteur, Rick, la gestion de ses biens est confiée à Bob qui tombe amoureux d'elle. Célia songe à l'épouser, mais il lui suggère avant cela de partir au Mexique avec un couple d'amis pour mûrir son choix. Là-bas, alors qu'elle assiste fascinée au combat au couteau de deux hommes pour l'amour d'une femme, elle est saisie par le regard d'un inconnu posé sur elle. C'est ainsi qu'elle fait la connaissance du mystérieux Mark Lamphere, qu'elle accepte d'épouser quelques jours après leur rencontre.
- 2 LUNE DE MIEL ET CHAMBRE DU REFUS**
00:15:26 – 00:27:31
Dans la cour de l'hacienda où ils passent leur lune de miel, Mark, directeur d'une revue d'architecture, raconte à sa jeune épouse qu'il collectionne des chambres. Le soir, sur les conseils de la camériste Paquita, Celia verrouille sa porte pour attiser le désir de son mari. Fortement contrarié, Mark quitte subitement l'hacienda en prétextant un impératif professionnel. Pendant la nuit, Celia se tourmente et s'interroge sur le sens de sa réaction. Une lettre la rassure : Mark lui donne rendez-vous à la gare de Lavender Falls, la petite ville proche de New York où il habite.
- 3 ARRIVÉE À LAVENDER FALLS**
00:27:31 – 00:36:53
Arrivée à la gare, Celia s'étonne d'être accueillie par la sœur de Mark, Carrie, dont elle n'a jamais entendu parler. Devant la maison familiale, Celia croit voir une femme à la fenêtre, mais sa belle-sœur lui signale qu'il s'agit probablement de David, le fils de Mark, dont elle découvre aussi l'existence. Carrie lui fait visiter la maison et évoque l'ancienne femme de Mark, Eleanor, morte de maladie. Dans le bureau de Mark, Celia rencontre Mlle Robey, sa secrétaire, dont une partie du visage, brûlée lors d'un incendie dont elle a sauvé David, est cachée par un foulard.
- 4 PARTIR OU RESTER**
00:36:53 – 00:46:33
Celia accueille son mari à la gare. À la vue des lilas qu'elle a accrochés à sa veste, il change de comportement et lui fausse compagnie. Déçue, Celia est prête à partir mais elle se ravise. Le soir, elle fait la connaissance de David, un adolescent grave et distant, puis elle retrouve Mark. Celui-ci avoue avoir des problèmes d'argent, mais il refuse l'aide financière proposée par sa femme.
- 5 VISITE GUIDÉE**
00:46:33 – 00:57:26
Lors d'une fête organisée par le couple, Mark fait visiter sa collection de chambres, dont la vraie nature est alors dévoilée à la jeune épouse. Il ne s'agit pas de copies, mais de pièces originales recomposées telles quelles, qui ont été le théâtre de crimes célèbres. Lors de la visite, Bob confie à Celia qu'il soupçonne Mark d'être intéressé par son argent. Mark refuse de faire visiter la dernière chambre, la n°7, inachevée. Le soir, Celia lui fait part de son étonnement quant à sa collection et tente de percer le secret de la chambre n°7, en vain.
- 6 LA BOUGIE, LE FOULARD ET LA CLÉ**
00:57:26 – 01:10:57
Le lendemain, Carrie dévoile à Celia que Mark a fait enlever les lilas à la mort de sa mère et que, enfant, il est devenu fou de rage lorsqu'un soir, pour taquiner son frère, elle l'a enfermé dans sa chambre. Puis Celia surprend Mark et David en pleine dispute : l'enfant reproche à son père d'avoir tué sa mère. Elle apprend à nouveau de Carrie que Mark n'aimait pas sa précédente femme. Alors qu'elle se rend dans la chambre de son mari, attenante à son bureau, elle découvre que Mlle Robey n'est pas défigurée : amoureuse de Mark, la secrétaire laisse croire à cette blessure pour ne pas être licenciée. Après avoir pris l'empreinte de la clé de la chambre n°7 dans un bout de bougie ramolli, Celia retourne dans sa chambre. Mark l'y rejoint et remarque immédiatement la dissymétrie entre les deux bougies posées sur la cheminée. Les époux conviennent que David partira en pension.
- 7 LA CHAMBRE N°7**
01:10:57 – 01:19:17
Le matin du départ de David, Celia reçoit une copie de la clé. Le soir, elle se rend dans la chambre interdite et découvre que celle-ci est une réplique parfaite de la sienne, jusque dans le détail des bougies de longueur inégale. La porte d'une autre chambre criminelle est ouverte. Celia voit Mark déambuler, l'air menaçant, avec un foulard à la main. Mlle Robey, apparue à une porte, lui donne la clé de la camionnette pour qu'elle s'enfuit, mais une fois dehors Celia se perd dans la brume dont surgit une silhouette masculine. Elle crie.
- 8 LE PROCÈS IMAGINAIRE**
01:19:17 – 01:26:55
Mark s'imagine le procès qu'on pourra lui faire pour le crime de sa femme. Le matin, il licencie Mlle Robey et découvre à son étonnement Celia dans sa chambre alors qu'il la croyait partie. Carrie annonce à son frère qu'elle quitte la maison.
- 9 SECONDE CHANCE**
01:26:55 – 01:38:39
Redoutant de se retrouver seul avec sa femme, Mark décide de quitter Lavender Falls mais change subitement d'avis. Il s'apprête à tuer Celia dans la chambre n°7, mais stoppe son geste quand elle lui apprend que c'est sa sœur et non sa mère qui l'a enfermé dans sa chambre quand il était enfant. Jalouse de Celia qu'elle croit seule à la maison, Mlle Robey déclenche un incendie dont Mark parvient à sauver sa femme. De retour dans l'hacienda, les époux se donnent une seconde chance.



© La Rabbia

Récit Appel de l'inconscient

● Chambre au carré

Deux mouvements entremêlés guident le récit du *Secret derrière la porte*. L'un déambule, relié au rêve. L'autre porté par un mélange de peur et de fascination. Tous deux ont à voir avec les pulsions des personnages, la manière dont ils se cherchent, se heurtent, se trouvent autour d'un lieu — commun —, celui hautement symbolique d'une chambre à coucher. Tout le récit tourne autour du noyau central qu'est cette pièce hautement symbolique, perçue comme énigmatique, inaccessible, criminelle, miroir des fantasmes sexuels des personnages. Cette approche obsessionnelle du lieu et de l'acte qui lui est associé est synthétisée par l'architecture circulaire de l'hacienda où les jeunes mariés se retrouvent enlacés durant leur lune de miel [séq. 2]. C'est la première fois que Mark mentionne sa collection de chambres fortunées. L'adjectif résonne alors comme un heureux présage. Comme lors de la cérémonie de mariage [séq. 1], la caméra glisse sur les arcades qui cernent le couple et dessinent autour d'eux un dédale vertigineux révélateur du chemin complexe qu'ils auront à suivre pour parvenir véritablement l'un à l'autre. L'issue trouvée les ramènera bizarrement à cette case départ. En effet, à la fin du film [séq. 9], le couple de retour dans l'hacienda est toujours entouré des mêmes lignes architecturales tarabiscotées que Lang prend le temps de filmer à nouveau. Il souligne que le récit n'a pas tendu vers une résolution totale des problèmes, mais plutôt vers une prise de conscience résumée par ces mots :

« Nous avons un long chemin à faire. » À l'intérieur de cette boucle narrative, des couloirs ne cessent d'être traversés, qui donnent au récit les plis d'une architecture obsessionnelle et pulsionnelle. De quoi rappeler les lignes zigzagantes suivies par le personnage masculin fou de jalousie à la fin de *El de Luis Buñuel* (1953).

● Fausses pistes et ambiguïté

Ce cadre architectural donne une orientation singulière à l'enquête menée par Celia. Elle prend la forme d'une exploration intime guidée par sa voix intérieure. À travers elle se dévoile un monde de signes, d'indices, qui alertent et éveillent la curiosité. Comme le suggère d'emblée le début du film, il s'agira d'avancer à l'intérieur d'une zone mystérieuse, brumeuse, dangereuse, pour percer à jour le comportement des personnages et plus précisément les pulsions qui les animent. Mark est le premier visé par cette enquête intime. Il est soupçonné d'avoir tué sa première femme [Genre], et Bob et d'autres pensent qu'il a épousé Celia pour son argent. Il faudra passer par une réalité peuplée de faux-semblants avant que son masque de criminel ne tombe.

Ces fausses pistes, au-delà du suspense qu'elles entretiennent, racontent aussi et surtout les fantasmes de Celia au sujet de son époux. Son enquête en dit autant sur elle que sur lui. Car l'un des ressorts narratifs premiers reste l'attrance de cette femme pour le danger, comme l'expose clairement la scène où le couple se rencontre autour du spectacle primitif offert par le combat au couteau de deux hommes [séq. 1]. Deux regards sont alors en jeu : celui fasciné de Celia qui a pour objet le duel, et qui fait écho à celui



de la femme fière et excitée par cet affrontement, et celui invisible de Mark, presque aussi saisissant et foudroyant qu'un couteau lancé (le motif de la flèche, à la fois meurtrier et sentimental, était déjà présent dans *Chasse à l'homme*, un film antérieur de Lang avec Joan Bennett). Quel trouble surprend-il en elle à ce moment-là ? Cette pulsion scopique de la touriste américaine met à jour un fantasme de sauvagerie, une jouissance morbide, et place la naissance de ce couple sous le signe d'Eros et Thanatos. Chaque fois que Celia prend conscience qu'elle doit fuir Mark, elle fait l'inverse de ce que sa raison (ou sa voix) lui dicte, mue par une attirance qui la dépasse totalement. Elle semble ainsi se jeter délibérément dans la gueule du loup. Tout le film se construit autour de ce désir, sans cesse relancé, attisé,

par ce qui devrait au contraire le refroidir et l'entraver. C'est exactement ce qui se produit lorsque, face à la « vasque aux vœux », elle accepte d'épouser Mark, malgré le sentiment de peur qu'il suscite en elle. C'est à cette contradiction que renvoie plus largement toute la structure du film. Les obstacles ou seuils, transformés en moteurs narratifs, se multiplient : les départs précipités de Mark après avoir buté contre une porte verrouillée ou à la vue des lilas portés par Celia, la découverte de sa collection de chambres, jusqu'à la vision de Mark en potentiel étrangleur, le foulard du criminel Don Ignacio tendu entre les mains... rien de tout cela ne fait fuir Celia. Elle ira même jusqu'à attendre son mari dans la chambre n°7, théâtre anticipé d'un crime que l'on soupçonne finalement autant fantasmé par son auteur que par sa proie. Si le récit suit bien cette logique de percée à jour d'un mystère, celui-ci est double et concerne finalement aussi bien Celia que Mark. Le comportement trop évidemment suspect du mari constitue finalement un leurre quant à l'attitude autrement suspecte de sa femme. Il y a donc à l'intérieur du récit deux cas psychanalytiques à observer. L'un suit le schéma classique d'une névrose qui s'origine dans un traumatisme situé dans la petite enfance. Et l'autre prend une voie plus secrète et trouble, associée à une progression formelle qui retranscrit les désirs inconscients du personnage féminin en partie masqué derrière son rôle improvisé d'enquêtrice-psy. Dans les deux cas, l'évolution intime des personnages, moteur premier de la narration, repose sur une construction architecturale qui donne corps aux fantasmes et fait de l'exploration de leur inconscient une aventure spatiale et temporelle à part entière.

● Mouvements du montage

Les élèves pourront repérer les effets de montage qui rompent la linéarité du récit et s'interroger sur ces choix. Que met en lumière le flashback du début du film [séq. 1] ? Annoncé par la voix *off* de Celia, première architecte du récit, ce retour en arrière est comparé par elle au moment où l'on voit sa vie défiler lors d'une noyade. Soit une manière de souligner à nouveau, après l'évocation du danger symbolisé par les jonquilles, la menace (de mort) qui plane sur elle. Le résumé en quelques plans des derniers moments de sa vie de célibataire met en évidence le jeu de substitution qui s'opère entre plusieurs personnages masculins et invite à s'interroger sur la place qu'ils occupent dans la vie de Celia. Avant même de découvrir le visage de Mark (présenté de trois quarts dos), nous est d'abord montré celui de son grand frère Rick, dont l'âge nous laisse penser qu'il pourrait être son père. Il semble en tout cas être l'homme le plus aimé par la riche célibataire, d'un amour ambigu comme semble le suggérer son non-engagement avec les hommes. C'est Rick qui lui présente Bob, gestionnaire de ses biens, tout désigné pour occuper auprès de Celia la place d'un mari inoffensif. Mais ce dernier, en lui suggérant de faire un voyage au Mexique avant de s'engager, la pousse sans le vouloir vers un autre mari, nettement moins rassurant. Le montage met d'emblée à jour le glissement de Celia, la riche célibataire surprotégée, vers une exposition amoureuse plus risquée. En témoigne la lumière vive qui éclaire la scène de combat où elle voit Mark la première fois, marquant un contraste net avec l'éclairage et le décor du bureau de Rick. Un autre temps fort du montage est lié à l'ellipse finale, accompagnée d'un cri, qui entretient le doute quant à l'identité et aux intentions de l'homme qui surgit de la brume [séq. 7]. Pourquoi ce choix ? L'effet recherché est-il uniquement le suspense ? Qu'est-ce que ce trou permet d'ouvrir dans le récit ?



Mise en scène

Le théâtre des fantômes

- La voix et le double

On entre dans *Le Secret derrière la porte* guidé par une voix *off*, celle identifiable de Celia. À l'origine du projet, cette voix était envisagée par Lang comme un personnage à part entière [Genèse]. Contraint de renoncer à ce choix, le cinéaste reste néanmoins fidèle tout au long du film à l'idée de lui donner une existence propre. Ainsi, dès le début, cette voix *off* fait l'objet d'une mise en scène à part et s'incarne à travers des mouvements de caméra qui en font un œil omniscient, une conscience flottante. Quel est son statut exact ? Si elle prend en charge une partie de la narration, elle ne s'impose pas comme une omniscience neutre. Elle sensibilise notre perception à une sorte d'inframonde, à des détails oniriques, à une lecture intérieure et intime des événements, ouvrant ainsi la voie d'une approche psychanalytique. Cette voix met d'emblée à jour les interrogations, les contradictions qui gouvernent les agissements du personnage. Telle une conscience supérieure, elle éclaire le spectateur sur l'état intérieur de Celia en même temps qu'elle expose son trouble et les mouvements incontrôlables de son inconscient vers cet homme qui lui fait pourtant peur. En donnant à cette voix un mouvement, un regard, la mise en scène opère un décollage de la réalité et invite à considérer avec une certaine distance analytique ce qui échappe au personnage féminin. Ce dédoublement de Celia, initié par cette voix intérieure, donne à son image un statut particulier et la fait apparaître comme une étrangère à ses propres yeux ou comme une hypnotisée, une somnambule. Ainsi, lors de

son mariage, même si Mark est pointé comme un inconnu, Celia semble elle aussi ne pas se reconnaître dans cette image d'elle que sa «voix» observe avec circonspection.

S'instaure tout au long du film un étrange jeu de miroir entre les deux époux — tous les deux doubles, tous les deux troubles. Quelques détails le mettent à jour : ce n'est évidemment pas un hasard si l'un et l'autre se retrouvent, ou plutôt se reconnaissent autour d'un combat mortel. Ce parallèle entre mari et femme est notamment mis en lumière à la fin du film par le surprenant basculement de point de vue qui s'opère [séc. 8]. La voix *off* de Mark remplace celle de Celia pour révéler elle aussi ce qui le hante et l'appelle comme une force incontrôlable, inconsciente, et qui relève



chez lui du désir meurtrier. Ce passage du féminin au masculin peut d'abord être vu comme l'expression non pas d'une symétrie entre les personnages, mais d'une supplantation de nature criminelle: l'hypothèse que le film nous invite à suivre est que Mark a pris le relai de la voix intérieure de Celia parce qu'il l'a tuée. Or, comme beaucoup d'autres éléments orchestrés par la mise en scène, cette piste s'avère être une pure illusion. Mais il faudra aux spectateurs comme aux personnages errer dans les couloirs de leurs fantasmes, traverser plusieurs seuils, pour mesurer les trames virtuelles et conjugales dans lesquelles les personnages se perdent pour mieux finalement se retrouver. Reste à voir comment, d'une voix intérieure à l'autre, ce jeu de trompe-l'œil existe. Notons que la voix de Mark nous sert déjà de guide lors de la visite de ses chambres [séq. 5]: elle est alors hors-champ, mais elle s'apparente à un commentaire *off* qui guide la caméra et nous invite à porter notre attention, tel un metteur en scène, sur telle ou telle pièce de ces scènes criminelles. On n'est pas loin du dispositif initié par Celia, à cette différence près que l'entrée dans la psyché du personnage ne prend plus l'apparence d'un songe, mais d'une réalité concrète et possiblement menaçante.

« Je compare Lang à l'architecte qui contrôle chaque détail pour que celui-ci s'inscrive sans défaut dans un ensemble prévu »

Joseph Ruttenberg, chef opérateur

● Mots-clés et interprétation

Les élèves s'intéresseront au commentaire en voix *off* qui accompagne les images du mariage de Celia et Mark dans une église mexicaine [séq. 1]. Celia reprend les premiers vers d'une comptine traditionnelle anglaise qui énumère ce que la mariée doit porter le jour de son mariage pour lui porter chance. Les élèves pourront repérer la présence d'un mot important. Il s'agit du mot «felicity», traduit dans les sous-titres par «fortunée». Celia reprend alors le terme employé par Mark pour qualifier l'architecture de l'église. À quel moment cet adjectif sera-t-il réutilisé par les personnages? Il en est d'abord question lors de la révélation de Mark à Celia de sa collection de chambres, sans qu'il n'entre plus dans les détails. Cette information précède la première épreuve rencontrée par Celia qui semble contredire déjà l'idée d'une chambre «fortunée». On découvre plus tard, en même temps qu'elle, que derrière ce mot se cache une autre réalité, plus sombre. Le mot masque autant qu'il révèle la véritable nature de son sens. Si la chambre conjugale est loin d'être synonyme de fortune (ou félicité) pour la mariée, elle révèle la jouissance que les scènes de crime — ou tout du moins leur projection — représentent pour son collectionneur. Tout est affaire de point de vue et d'interprétation. D'autres mots jouent-ils dans le film un rôle équivalent à celui-ci? Les élèves pourront s'interroger sur la portée symbolique de certains noms de lieux ou de personnages: Lavender Falls, Mark Lamphere...

● Jeux de miroirs

Les élèves pourront repérer les différents éléments de mise en scène qui donne le sentiment que Celia est double et trouble. En plus de l'utilisation de la voix *off*, une attention particulière pourra être portée aux miroirs où se reflète son image. Le premier sur lequel le film attire notre attention est celui face auquel elle brosse interminablement ses cheveux, enfermée à double tour dans la chambre de l'hacienda pour faire languir son mari [séq. 2]. Que nous raconte le dédoublement du personnage à l'image? Auparavant, Celia est déjà apparue comme une figure double au début du flashback: elle se tient derrière une photo d'elle posée sur le bureau de son frère. Des jeux de miroir s'articulent également entre elle et son mari: ainsi la voit-on sortir de l'ombre comme lui ou ramasser le foulard du tueur Don Ignacio, associant un court instant, de manière subliminale, son image à celle d'une tueuse. Quelle réflexion sur les personnages et leurs motivations ce jeu ouvre-t-il avec les apparences? La figure du double est renforcée par l'importance tout au long du film de la copie et de la répétition. Comment cela se manifeste-t-il? Quel rôle cela joue-t-il dans notre perception de l'intrigue?





● Inquiétante étrangeté

Ce n'est certainement pas un hasard si le terme «*felicity*», utilisé pour désigner les chambres collectionnées par Mark, est prononcé dès la scène de mariage dans l'église [Encadré : «*Mots-clés et interprétation*»]. Cet emploi premier du mot fait rétrospectivement de ce lieu sacré la première «chambre fortunée» du film. Une certaine symétrie apparaît alors entre les époux dans la manière dont ils sont révélés à l'image au sein de cette architecture ancienne. L'un et l'autre sont présentés comme des figures inconnues, étrangères, dispositif entretenu par la voix *off* qui crée un mélange de distance et d'intimité. Celia est d'abord une silhouette presque fantomatique, qui sort de l'ombre, tandis que Mark apparaît d'abord de dos, associé lui aussi à une présence mystérieuse. Une nouvelle vie un peu effrayante s'annonce dans un lieu ancien... Cette introduction des personnages met en évidence ce qui sera le processus (psychanalytique) du film : percer à jour ces êtres en approchant leurs parts cachées, sombres, réunies pour le meilleur et pour le pire. La mise en évidence par la comptine du vieux et du nouveau redouble ce qui se joue à l'image et qui renvoie au concept d'«inquiétante étrangeté» (en allemand, «*das Unheimlich*») élaboré par Sigmund Freud, que l'on pourrait caractériser d'«inquiétant familial», puisque l'étrangeté désignée comme dérangeante, angoissante se loge pour celui qui la ressent dans ce qui nous est le plus connu, le plus familial. De quoi favoriser encore une fois un effet de dédoublement propice à l'illusion.

Les autres apparitions de Mark entretiennent ce sentiment. Il existe tout d'abord hors-champ, comme une projection mentale, une présence à la fois intérieure et extérieure. Lors de leur première discussion, il se présente à elle d'une

manière étonnante, sorti d'un hors-champ improbable où la jeune femme (ou plutôt sa voix *off*) semble l'avoir identifié avant même le spectateur. La voix de Celia dit d'ailleurs avoir attendu de le faire venir sur son terrain et semble agir comme une pensée magique. Mark est donc à la fois inquiétant, imprévisible et attendu, ou en tout cas «raccord» avec une certaine mise en scène intime, imaginaire de la riche Américaine. Cette association de Mark au hors-champ se poursuit et se creuse par la suite en raison de ses échappées répétées, ce qui permet alors de continuer à le faire exister sur un plan purement fantasmagique, à l'intérieur de l'architecture plus vaste de la maison, à la fois extension de lui-même (la collection de chambres) et espace des projections de la mariée. Une inversion se produit néanmoins au cours du film concernant ce jeu de disparition : à la fin, c'est au tour de Celia de se dérober, ce qui permet à l'imaginaire de son mari de se déployer lui aussi, comme en témoigne son procès imaginaire [Document]. À son retour, Celia prend une apparence inquiétante car inattendue et possiblement chargée d'incriminations. Son attente à la fin dans la chambre n°7, celle du meurtre projeté, donne l'impression qu'elle est presque autant aux commandes de cette mise en scène criminelle — même si son intention première est de le déjouer — que son mari. La personne qui attend dans la chambre, qui s'y enferme délibérément, c'est elle, victime suspecte, et ce dès le début du film quand elle verrouille sa porte. Elle est donc elle aussi une source de terreur, en tout cas pour son mari qui — tout collectionneur de scènes de meurtres qu'il est — semble voir dans sa présence au sein d'une chambre nuptiale une source d'angoisse évidente [Récit et Filiation].

● Ombres et rideaux

La répétition d'un autre motif contribue à diffuser ce sentiment d'inquiétante étrangeté. Il s'agit de l'apparition répétée d'une silhouette dans l'ombre et sur le point d'en sortir. Soit une manière de jouer et rejouer, dans la lumière et avec un certain goût du frisson, le franchissement du seuil. Cet effet posé dès la partie mexicaine (la scène du café encore) est repris et décliné dans la demeure des Lamphere et notamment à la fin du film, après que Celia découvre la chambre n°7 [séq. 7]. Au cours de cette séquence, plusieurs personnages se dressent comme des ombres dans les décors : Miss Robey en haut des escaliers, l'homme dans la brume, Mark dans sa chambre. Peu après, c'est à Celia de surgir d'une manière similaire. Ainsi répété, ce dispositif entretient un système de fausse révélation propice à la tension et à la confusion. Miss Robey est le personnage qui va incarner le mieux cette idée. Le voile qui couvre une partie (infime d'ailleurs) de son visage soi-disant défiguré synthétise assez bien cet effet théâtral autour duquel se cristallise le mystère. Ce tissu s'apparente à un rideau, et c'est d'ailleurs derrière une fenêtre que la femme est vue pour la première fois par Celia [séq. 3]. Le lien est donc immédiatement établi entre ce visage porteur d'une malédiction [Filiation] et l'architecture de la maison, elle-même peuplée de rideaux fixant une dramaturgie du cache et de la révélation. Cette scène qu'est le visage de Miss Robey révèle aussi le leurre que constitue cette théâtralisation de l'espace : rien ne se cache derrière son voile, présent pour entretenir l'illusion d'une blessure lui assurant d'habiter encore les lieux. D'autres leurre sont à l'œuvre dans le film, liés à l'histoire même de Mark, qui pense que c'est sa mère qui l'a enfermé enfant (alors que c'est sa sœur), qui pense qu'il a tué sa femme... Ces croyances sont relayées par les chambres collectionnées, petit théâtre bien réel (toutes les pièces de ces compositions sont d'origine) de cette construction mentale reposant sur du faux. Mais ce qui se cache derrière le rideau sans cesse agité par la mise en scène, c'est un traumatisme d'enfant qui repose sur une erreur d'interprétation. Il n'y a donc rien derrière la porte (ou le rideau), si ce n'est une illusion.



● Vertige de la copie

Lors de la découverte de la chambre n°7 par Celia, elle tire un rideau qui ouvre sur un mur de briques. L'image de cette surface, sans profondeur, révèle la dimension artificielle du monde reconstitué par Mark et plus largement du décor de cinéma [Motif]. Le métier même de Mark est révélateur de cet enfer de la copie, de la répétition (rejouer, dupliquer le passé), dans lequel il s'est enfermé : le fait de travailler pour une revue d'architecture contribue à l'associer à un monde d'image, de reproduction. Il faudra à Celia passer elle-même par la copie, la reproduction (de la clé) pour pénétrer ce monde parallèle et psychique où elle semble trouver parfaitement sa place, double : à la fois victime toute désignée et metteur en scène (autant, si ce n'est plus, que son mari). Le visage de Miss Robey a été refait, il est en quelque sorte comme la chambre n°7, une copie de l'original, et la véritable scène, intérieure et masquée, du crime. Et il n'est donc pas étonnant qu'elle existe principalement dans le cabinet de l'architecte [Séquence] : c'est elle, au fond, le secret derrière la porte. Elle qui surgit de la chambre de Celia au moment où elle cherche à fuir la maison. Que penser dès lors de Mark ? Lui-même n'apparaît au fond que comme un décalque de criminel. Serait-il allé au bout de son geste ? Le mystère demeure entier, mais il se le fait voler en quelque sorte par sa secrétaire dont le nom, Robey, évoque le verbe «*to rob*» (qui signifie «*voler*» en anglais). De quoi penser encore une fois à Luis Buñuel, dont le personnage principal de *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz* (1955) voit sans cesse son désir de meurtre court-circuité par des événements extérieurs.

● Champs magnétiques

Pourquoi Celia ne fuit-elle pas ? Son attitude ne manquera pas de faire réagir les élèves, ce qui permettra d'interroger le mélange de peur et de fascination qui anime le personnage. Est-ce un sentiment qui nous est inconnu à nous spectateur ? Pourquoi reste-t-on médusé devant une séquence qui nous fait peur ? Ce sera l'occasion de définir plusieurs formes de peur au cinéma (selon la place laissée à l'imaginaire du spectateur) et de pointer celle en jeu dans le film de Lang. Y a-t-il dans *Le Secret derrière la porte* un objet concret de la peur ? Quels sont les images, les sons qui favorisent la montée de ce sentiment et son excitation ? Le titre même du film éveille immédiatement le désir de voir et de savoir. Qu'est-ce qui attise tout au long du film ce qu'on appelle la pulsion scopique ? Un retour sur le mot «*pulsion*» et sa dimension psychanalytique aidera à prendre la mesure de certains enjeux de mise en scène. Le mot est un dérivé du latin «*pulsio*», qui signifie «*pousser*». Dans *Pulsions et destins des pulsions*, Freud définit le concept de pulsion comme «*le représentant psychique des excitations issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme*». Le lien entre pulsion et poussée nous invite à revenir sur les éléments de mise en scène propices à un tel mouvement du regard, du désir, du corps, à commencer par les seuils, les portes qui, verrouillées, font du hors-champ une puissante source de fantasme.



1



2



3



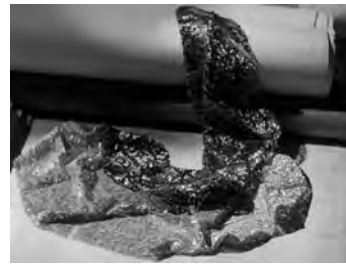
4



5



6



7



8

Séquence

Mots-clés [01:04:05 – 01:10:57]

Alors que Celia fait les cent pas dans sa chambre de princesse [1], son plan pour percer à jour Mark se précise à la vue de longues bougies. Son idée se fixe à l'intérieur même de l'espace sous la forme d'une projection, celle de son visage dans le miroir [2]. Placée sous le signe du double, la composition du plan forme le programme à venir : les bougies et la chambre reflétées préfigurent la découverte que Celia fera de la copie de sa chambre, tandis que le tic-tac de l'horloge et la musique chargent immédiatement son projet naissant de suspense et d'intensité dramatique. D'autres formes de dédoublements sont présentes dans le cadre : l'étui ouvert par Celia et la bougie (dont la forme phallique ne peut passer inaperçue dans un film inspiré par la psychanalyse), les deux brosses à cheveux posées côte à côte [3] rappellent la lune de miel retardée et ratée en raison même de la manipulation délibérément trop longue par la mariée de cet accessoire féminin. Un miroir est à nouveau présent en arrière-plan quand Celia ramollit la cire [4] : cette fois, il ne reflète plus sa silhouette mais fait apparaître un élément central du décor, des rideaux qui évoquent ceux d'une scène de théâtre [Mise en scène]. Cet élément de surcadrage nous renvoie déjà à cette autre scène — la chambre n°7 — encore secrète et fantasmée qu'il s'agit pour Celia de découvrir. Le miroir se présente ainsi comme l'écran par excellence du fantasme et comme théâtre de l'imaginaire.

Le cadre architectural évolue dans la séquence. Le couloir [5] puis le bureau de Mark [6] révèlent des espaces nettement plus sobres et modernes. Ils ont néanmoins en commun avec la chambre de Celia de ne pas présenter d'ouvertures : peu de fenêtres sont montrées, ce qui renforce l'idée de huis clos et confère à l'espace une dimension mentale, comme si une partie de la maison faisait écho aux chambres « condamnées » collectionnées par Mark, semblables à des cellules totalement fermées. Le couloir, dont la perspective est redessinée par un éclairage presque cubiste [5], reprend d'ailleurs l'effet de surcadrage créé précédemment par le rideau [4]. Ainsi, une certaine continuité visuelle et mentale est maintenue entre les deux plans, qui confère une puissance d'abstraction et de projection forte au projet de l'enquêtrice.

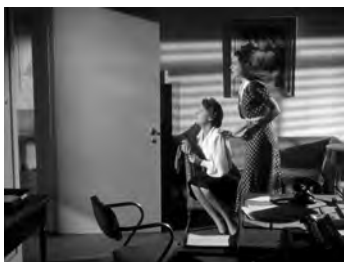
Le bureau de Mark raconte lui aussi l'étrangeté du lieu et sa dimension mentale [6]. Quand Celia y pénètre, une autre continuité visuelle apparaît entre les lignes d'ombres qui traversent le couloir et l'éclairage, les dessins et plans d'architecte présents dans cet espace de travail. Cette pièce sobre, dévolue à l'élaboration de plans, pourrait aussi bien être le cabinet du cinéaste préparant sa mise en scène, sachant que les dessins préparatoires de Lang ressemblent à des plans d'architecte. Il s'agit d'un espace hybride qui présente plusieurs facettes. De part et d'autre du cabinet, répartis symétriquement, se trouvent l'appartement de Mark, ou pourrait-on dire son cabinet intime comprenant chambre et salle de bain [12], et l'espace où Celia et sa secrétaire se tiennent, cachées de lui, au moment où il arrive [11].



9



10



11



12



13



14



15



16

Ce n'est certainement pas un hasard si le cinéaste-architecte relie ces deux espaces autour de cette pièce maîtresse qu'est le bureau, où s'échafaudent des plans. C'est dans ce lieu qu'est contenu LE secret du film, sa véritable clé, sans que l'on puisse encore en prendre totalement la mesure. Il est lié à Miss Robey. La découverte par Celia de son vrai visage, non défiguré [8], l'amène à expliquer les raisons de sa mise en scène. Une attention portée à la version originale — la définition de certains mots anglais pourra être donnée aux élèves avant l'analyse — permet de relever ce qu'elle appelle le mot-clé («keyword») de son histoire — et plus généralement du film, le mot «*fired*»: «*I was going to be fired*» («j'allais être virée») raconte-t-elle à Celia pour expliquer son geste «*Is the word too blunt for you Miss Lamphere? For me it's basic English, one of the keywords*» («Le terme est-il trop direct pour vous, Mme Lamphere? Pour moi c'est de l'anglais de base, un des mots-clés»). La manière dont elle souligne le mot «*fired*», comme un mot-clé, résonne avec l'incendie passé («*fire*») et celui à venir qui montrera que la secrétaire est la vraie criminelle du film. À l'unisson de ces mots à double sens, appréciés de la psychanalyse, la composition des plans souligne elle aussi la dualité de la secrétaire [8]. Son ombre projetée sur le mur du bureau est associée à son foulard, posé en arrière-plan, qui cache en temps normal une partie de son visage; son tissu, brodé de fil doré, évoque l'écharpe avec laquelle Don Ignacio, l'un des tueurs qui fascinent Mark, étrangla sa victime [7]. Par ailleurs, le lieu composé de maquettes et de plans donne une résonance architecturale à l'évocation de

son visage «reconstruit» grâce à la chirurgie esthétique; il est comparable à une scène de théâtre dont le rideau — encore un — aurait été levé [Mise en scène].

C'est à l'intérieur de cette pièce maîtresse, plus dénudée que les autres, que s'organise un jeu d'entrée et de sortie qui permet à Celia d'échapper au regard de son mari [10] et d'appliquer finalement le plan qu'elle a échafaudé: prendre l'empreinte de la clé. S'y articule aussi un jeu de cache(-cache) et de révélation entre les deux femmes, et plus largement au sein même de l'intrigue. Le contretemps que Celia connaît dans la réalisation de sa stratégie contribue à nourrir le suspense de la scène [12, 13] en même temps qu'il dévoile, mine de rien, à travers cette rencontre imprévue, la clé de voûte secrète du film. Les marques apparentes de la folie criminelle se voient ainsi brouillées. À une symétrie brisée — la taille inégale des bougies immédiatement remarquée par Mark renforce son côté psychopathe [16] — répond la symétrie retrouvée du visage de Miss Robey jusqu'ici rompue par son foulard [9]. Cette marque en faisait un personnage possiblement maléfique [Filiation]; sa disparition dévoile une apparence normale qui est paradoxalement l'indice de sa part criminelle. À l'inverse, Mark a tout d'un Barbe-Bleue en puissance, tel qu'il est filmé, en contre-plongée, dans l'encadrement théâtral du rideau quand il surgit dans la chambre de Celia [15]. La mise en scène de Lang se déploie ainsi en trompe-l'œil, multipliant les dédoublements et les effets de faux-fonds pour mieux confondre notre jugement et nous perdre dans les dédales imaginaires des personnages.



Genre

Contes revisités

● La Belle au bois dormant

Deux, voire trois contes nourrissent l'imaginaire et les fantasmes à l'œuvre dans *Le Secret derrière la porte*. Le premier, explicitement évoqué, est celui de *La Belle au bois dormant*, dont les versions les plus célèbres sont celle de Charles Perrault et celle des frères Grimm (intitulée *Rose d'épine*). Au premier abord, cette référence n'est peut-être pas si évidente que cela car, tout au long du film, Celia n'a rien d'une belle endormie, ni d'une jeune fille vierge. C'est l'«active» du récit et, pourrait-on dire, du couple: elle enquête pour percer à jour son mari et fait l'expérience de nuits agitées et blanches, alors qu'il est mentionné à son arrivée à Levander Falls que, quand elle était célibataire, elle était coutumière des grasses matinées. En témoigne sa première nuit de jeune mariée, qu'elle passe seule à se tourmenter. Sa vie nocturne devient d'ailleurs au fil du récit de plus en plus importante [Motif]. Néanmoins, si l'on considère d'un peu plus près les enjeux de *La Belle au bois dormant*, on comprend que la référence au conte en dit long sur le parcours du personnage féminin. Lors de son premier échange avec Celia, Mark la compare à la princesse du conte et justifie très clairement cette association. «Vous êtes affamée d'émotions réelles», lui dit-il après avoir observé sa réaction durant le combat au couteau, «vous êtes une Belle au bois dormant du XX^e siècle. Une riche Américaine qui a toujours voulu se protéger. Mais elle veut s'éveiller». Dans le conte, cet éveil se traduit par la curiosité de la princesse qui la conduit, le jour de ses quinze ans, dans une pièce

reculée du château. Elle y trouve un fuseau, malgré leur disparition du royaume exigée par son père suite à un sort jeté le jour de sa naissance. L'architecture est un moteur actif à l'intérieur des contes et donne corps à leur dimension psychanalytique, comme l'a analysé Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*. Il écrit, au sujet de *La Belle au bois dormant*: «Quand elle passe à l'adolescence, la jeune fille explore les zones jusque-là inaccessibles de son existence, représentées, toujours dans le conte des frères Grimm, par la chambre cachée où file une vieille femme. Ce passage de l'histoire abonde en symboles freudiens: pour accéder à la chambre fatale, l'héroïne gravit un escalier à vis; ces types d'escaliers représentent d'une façon caractéristique les expériences sexuelles. Au sommet de l'escalier, elle découvre une petite porte et il y a une clé dans la serrure; elle la fait tourner et la porte "s'ouvre d'un coup" sur une pièce où la vieille femme est en train de filer. Une petite chambre fermée à clé représente souvent dans les rêves les organes sexuels de la femme, et la clé tournant dans la serrure symbolise le coït.»¹ Cette analyse est très éclairante et significative quant à l'approche architecturale, sexuelle et psychanalytique développée par Lang. Elle nous permet de voir comment chaque personnage se positionne par rapport à ce schéma. On note plusieurs dynamiques autour de l'espace de la chambre. La première du film est celle, nuptiale, verrouillée par la jeune mariée. Celia a quelques longueurs d'avance sur la princesse du conte puisqu'elle est incitée à maîtriser cet espace par la femme de chambre Paquita. Bien que Mark collectionne les chambres, le lieu s'avère finalement davantage maîtrisé par elle que par son

1 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pluriel, 1998.



mari. En témoignent ces deux moments à la fin du film où Mark la trouve l'attendant dans sa vraie chambre puis dans sa réplique. La peur à dompter se trouve ainsi davantage du côté de l'homme effrayé à l'idée que cet espace symbolique puisse être maîtrisé par une femme.

● Tueur subliminal

Le film nous fait néanmoins croire à un autre schéma, emprunté au conte *La Barbe bleue*, mettant en scène «le plus monstrueux, le plus bestial des époux des contes de fées»². Comme dans le conte, on retrouve l'idée d'une pièce interdite, la chambre n°7, qui appelle inévitablement la transgression. «La reine résista à ce désir pendant un moment,



mais celui-ci finit par être si impétueux qu'elle prit la clé et s'approcha de la porte de la chambre»³, lit-on dans la version des frères Grimm, dont certaines scènes annoncent des visions d'horreur de cinéma: au moment où elle ouvre la porte, «un flot de sang jaillit», de quoi évoquer les plans les plus spectaculaires de *Shining* de Stanley Kubrick (1980), autre «film de corridors», presque un sous-genre horrifique, marqué par le conte (le père fou joué par Nicholson joue le loup des *Trois Petits Cochons*). On peut, au-delà de ça, voir dans *Barbe-Bleue* l'ancêtre des serial killers, et l'ombre de ce genre plane tout au long du film puisque Mark est soupçonné d'être à l'origine de la mort de sa première femme. Cette identité criminelle traverse le film à la manière d'une façon fantasmagorique pour Mark — collectionneur de scène de crimes — et pour Celia que cette menace ne fait pas fuir. Comme la reine du conte, elle «n'agit pas comme, logiquement, elle aurait dû le faire: elle ne fuit pas le danger» et met en lumière «des sentiments sexuels qui peuvent être tentants, fascinants et également très dangereux»⁴. Lang et sa scénariste Silvia Richards vont jusqu'à reprendre le détail de la clé, aucunement tachée de sang dans le film (Bettelheim y voit le signe d'une relation sexuelle qu'aurait eu la reine), mais revêtant indéniablement un caractère sexuel. Si le genre du *Secret derrière la porte* tend vers l'enquête psychanalytique [*Filiation*], il ne s'y plie pas totalement, et reste attaché à la forme d'un songe, d'un conte rêvé, dont le dénouement a ceci d'inattendu qu'il se traduit par un remariage, résolution amoureuse d'habitude réservée à la comédie.

● Architectures de la peur et du désir

Le motif de la porte fermée est souvent très inspirant pour le cinéma: il permet de mesurer l'importance de l'architecture dans la mise en scène du désir et de la peur. Des exemples pourront être puisés dans le cinéma d'épouvante. Ils mettront en lumière différents moyens de filmer cet obstacle et de jouer avec les nerfs du spectateur. Dans *Shining* de Kubrick, les coups de hache donnés dans la porte de la salle de bain par le père psychopathe éveillent une terreur primitive de spectateur, celle de voir l'écran se déchirer et la rampe qui nous sépare de l'horreur franchie. Dans *L'Homme-léopard* de Jacques Tourneur (1943), la porte résolument fermée d'une maison devient l'écran sur lequel on projette la scène qui se déroule de l'autre côté, hors-champ, dont on entend les bruits effrayants et dont on voit les conséquences: un filet de sang glisse sur le sol. La porte fermée excite aussi le désir sur un mode comique, comme dans *La Huitième Femme de Barbe-Bleue* d'Ernst Lubitsch (1938) où, après avoir appris qu'elle est la huitième épouse de son mari milliardaire, une jeune femme lui interdit l'accès à sa chambre. Une ouverture pourra être également faite sur l'utilisation de l'escalier comme autre moteur architectural du désir et de la peur. Pourront être cités les exemples de *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), des *Innocents* de Jack Clayton (1961), ou de *Vaudou* de Jacques Tourneur (1943).

2 Ibid.

3 Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes*, Corti, 2017.

4 Bruno Bettelheim, *op. cit.*

Filiation

Héroïnes gothiques

Le Secret derrière la porte témoigne en premier lieu d'un héritage littéraire dont son héroïne porte singulièrement la marque. Il s'agit du roman gothique, genre né en Angleterre dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il se définit à travers quelques figures et schémas narratifs types dérivés du conte [Genre]. Le décor, bien souvent un château ou une grande demeure, s'impose comme un personnage à part entière; son architecture inquiétante, menaçante, occupe une place centrale dans le récit. Elle est propice à la dissimulation de secret, de démons liés au passé et se présente comme une prison et un lieu de sévices possible pour la jeune fille qui y pénètre. La dimension sexuelle est déjà là, source inévitable d'interprétations psychanalytiques. Parmi les exemples les plus illustres du genre, on compte *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764), *Les Mystères d'Udolpho* d'Ann Radcliffe (1794) ou *Le Moine* de Lewis (1796). De ces romans noirs ont découlé plusieurs tendances cinématographiques: du cinéma d'horreur plus ou moins terrifiant (les films de la Hammer), qu'un Tim Burton orientera vers des spectateurs plus jeunes, à des films d'épouvante strictement fantastique ou tendant vers des approches plus intimistes et psychologiques. Surgissent ainsi, dans le cinéma américain des années 1940, toute une série de films (souvent d'époque) mettant en scène de jeunes femmes sous l'emprise d'un mari menaçant, dont les plus emblématiques sont *Hantise* de George Cukor (1944), avec Ingrid Bergman, et *Le Château du dragon* de Joseph Mankiewicz (1946).

Rebecca (1940) © DVD/Blu-ray Carlotta Films



● Fantômes de Jane Eyre

L'un des premiers cinéastes à creuser cette approche intime de la peur est Jacques Tourneur, à partir de sa collaboration avec le producteur Val Lewton. Dans *La Féline* (1942), la peur se déploie sur un terrain fantastique et intime, lié au désir féminin. On y trouve un personnage de psychanalyste hypnotiseur, représentant quelque peu exotique de sa discipline. Une résonance plus évidente apparaît entre *Vaudou* (1943), son film suivant, et *Le Secret derrière la porte*. L'histoire des deux films fait écho au célèbre roman *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847), œuvre romantique également marquée par un certain héritage gothique. La demeure où l'héroïne entre comme gouvernante a pour propriétaire un homme à la forte personnalité, parfois colérique et inquiétant (cousin lointain de Barbe-Bleue), et détenteur d'un secret bien caché dans l'enceinte de son domaine. Il s'agit de la femme qu'il a épousée par obligation familiale et qui, en proie à la folie, a un comportement dangereux pour son entourage. C'est évidemment cette inquiétante captive, mi-horrifique, mi-fantomatique, qui porte le plus fortement l'héritage gothique du roman. Elle réveille un motif emblématique du genre, celui de la femme emmurée que l'on retrouve notamment chez Edgar Allan Poe (*La Chute de*

la maison Usher, *Le Chat noir*). On peut voir dans le personnage de Miss Robey une parenté avec cette morte-vivante. C'est elle, au fond, le véritable secret derrière la porte [Mise en scène], emmurée dans son amour, recluse derrière son foulard. Cet accessoire, et la défiguration qu'il est censé dissimuler, la désignent comme le personnage gothique du film, quand bien même il n'y a plus rien à voir derrière ce paravent. Lang joue avec les signes du genre, les agite puis les efface pour mieux les faire revenir (fantasmer) de manière presque subliminale. Il détourne aussi certains de ses codes puisque son héroïne, célibataire au parcours amoureux déjà bien rempli, se démarque de la figure de la jeune femme vierge, attendue dans un tel registre, pour imposer un personnage de femme moderne: en effet, Celia ne dépend pas financièrement de l'homme qu'elle a épousé, et surmonte seule sa peur pour éclaircir les zones d'ombre qui entourent non seulement son mari, mais aussi la nature même de son propre désir.



La Maison du docteur Edwardes (1945) © DVD/Blu-ray Carlotta Films

« On l'évoquait parfois en ces termes : "l'Alfred Hitchcock allemand" »

Peter Bogdanovich

● Emprise hitchcockienne

L'ombre d'un film et d'un cinéaste majeurs plane également sur *Le Secret derrière la porte* : il s'agit de *Rebecca* d'Alfred Hitchcock (1940), autre cinéaste qui contribua largement lui aussi à donner une profondeur intime et sexuelle au suspense. Adapté d'un roman de Daphné du Maurier dont il reprend le titre, ce thriller psychologique joue davantage que le film de Lang avec le décorum gothique, en déployant sa mise en scène dans l'architecture plus chargée d'un manoir anglais. L'héroïne sans prénom du film, sans expérience avec les hommes, maladroite et impressionnable, est elle aussi plus typique du genre, même si une certaine ambiguïté pointe à travers sa fascination pour l'ancienne épouse de son mari, morte dans des conditions mystérieuses et dont l'esprit semble hanter la maison. C'est davantage le personnage de la gouvernante, amoureuse de sa maîtresse, qui relie les films d'Hitchcock et de Lang. On peut voir dans Miss Robey une version plus discrète de l'hitchcockienne Miss Danvers. À des échelles différentes, l'une et l'autre sont des manipulatrices un peu prestidigitatrices, animées d'un brûlant désir de revanche qui se manifestera logiquement sous la forme d'un incendie leur faisant prendre définitivement possession des lieux [Motif].

La référence à Hitchcock dépasse largement cet unique film, en raison notamment des problématiques communes, liées au désir et à l'acte criminel, qui animent les deux cinéastes d'origine européenne. D'autres personnages féminins sous emprise apparaissent dans l'œuvre d'Hitchcock, comme la jeune mariée de *Souppçons* (1941), réalisé à la suite de *Rebecca* dont il rejoue en partie le scénario. Joan Fontaine y incarne à nouveau une jeune femme maladroite et coincée, mais cette fois-ci riche, comme la Celia de Lang, et suspectant son mari de vouloir la tuer pour son argent (une des pistes entrouvertes dans *Le Secret derrière la porte*). Dans le décor contemporain du film, l'empreinte gothique ne passe plus qu'à travers les jeux d'ombre. Une scène est restée fameuse : celle où le mari douteux (interprété par Cary Grant) monte les escaliers avec un verre de lait possiblement empoisonné destiné à sa femme. À la lumière de ce film, on peut mesurer le désir de Lang de pousser plus loin encore les jeux de faux-semblants en faisant du mari de Celia un être réellement animé d'un désir meurtrier (et à deux doigts de le réaliser), ce qui n'est finalement pas le cas du personnage masculin de *Souppçons*. D'autres résonances hitchcockiennes traversent le film de Lang, dont celle notable des *Enchaînés* (1946), film d'espionnage avec

Ingrid Bergman et Cary Grant, influencé lui aussi, en souterrain, par des références gothiques, puisqu'il y est question d'une femme sous l'emprise d'un mari ancien nazi qui la tue à petit feu, avec la complicité de sa mère. L'une des scènes de suspense les plus intenses du film s'organise autour d'une clé, subtilisée par la captive et son complice. Lang n'aurait pas vu *Les Enchaînés* au moment du tournage du *Secret derrière la porte*, mais les deux cinéastes témoignent à travers leurs films respectifs, proches dans le temps, d'une même attention extrême aux signes, aux détails, aux objets qui captent le regard et prennent en charge la tension dramatique et érotique. Ce dernier film avec Joan Bennett révèle d'autant plus ce lien entre les deux cinéastes qu'il est l'une des rares œuvres de Lang à placer au centre de sa mise en scène le point de vue d'un personnage féminin et à suivre le fil de son désir. Chez Hitchcock, c'est souvent autour de cet axe féminin que s'articule le suspense. *La Maison du docteur Edwardes* (1945) s'impose à ce titre comme une autre référence incontournable, aussi parce qu'il y est question frontalement de psychanalyse à travers le personnage de psychiatre interprété une nouvelle fois par Ingrid Bergman. L'exploration de l'inconscient des personnages passe par des images symboliques et souvent naïves, comme la surimpression de portes qui s'ouvrent lors d'un baiser, ou encore la représentation d'un rêve sous la direction artistique de Salvador Dalí. Citons également *Pas de printemps pour Marnie* (1964), où cette fois-ci c'est le mari qui s'improvise psy de sa propre épouse cleptomane tourmentée par son passé. Ce fil psychanalytique sera repris bien souvent sous la forme de thrillers sanglants et baroques (*Les Frissons de l'angoisse* de Dario Argento, 1975, *Pulsions* de Brian De Palma, 1980), et c'est finalement dans le cinéma de David Lynch que l'on peut voir des plongées hypnotiques et théâtrales similaires dans l'inconscient des personnages, comme en témoigne par exemple la scène de spectacle en playback de *Mulholland Drive* (2001).



Motif

Le songe de la lumière

Plusieurs types d'architecture cohabitent dans *Le Secret derrière la porte*. Il y a d'abord celle évidente des lieux, parfois très apparente (dans la partie mexicaine), et parfois quasiment effacée comme dans les couloirs de la demeure des Lamphere. À ces premières structures s'en rajoutent d'autres : celle invisible dessinée par la voix *off* de Celia qui donne d'emblée aux espaces traversés une dimension mentale. Une autre forme d'architecture imprime également une marque puissante sur le film, celle formée par les jeux d'ombres et de lumière. Ceux-ci redessinent les contours de l'architecture et lui donnent eux aussi un relief intime, irréel et onirique [Séquence]. Bien qu'aucune scène de rêve ne figure dans le film (uniquement des images mentales), l'éclairage nous donne à plusieurs reprises l'illusion qu'elles existent. L'expérience pourra être faite avec les élèves : si on les interroge à ce sujet à l'issue d'une séance, certains seront persuadés d'avoir assisté à au moins une scène de rêve.

● Ombres et scintillements

Les variations de la lumière tout au long du film invitent à un voyage intime au cœur de la psyché du personnage féminin. Cette traversée des apparences commence au Mexique, sous une lumière bien souvent forte, irréaliste, contrastée. Elle marque une rupture avec les scènes d'intérieur plus ternes qui se déroulent à New York, dans le bureau du frère de Celia, au début du flashback. Un seul élément commun semble relier ces univers : la broche en forme de cœur, portée par la jeune femme encore célibataire et particulièrement visible lors de son dernier échange avec

Rick. Des scintillements similaires à celui de l'objet réapparaissent tout au long du film et de manière plus prononcée encore. Certains sont liés au reflet des lumières sur l'eau, sur la surface du puits aux souhaits devant lequel le couple scelle son amour. D'autres sont plus directement liés aux bijoux et autres ornements précieux qui entourent Celia et l'associent à une princesse de conte de fées [Genre]. Dans la scène la plus lumineuse du film, celle déterminante de la bagarre, la pointe du couteau qui frôle Celia se plante sur l'étalage de bijoux juste derrière elle, aussi brillant que ses yeux, médusés. Point de cristallisation fétichiste du désir et de ses mirages, cette fixation de la lumière se retrouve plus tard sur d'autres objets emblématiques tels que les clés, les miroirs ou les foulards dorés de Miss Robey et Don Ignacio, dans le cadre plus sombre et plus sobre de la maison de Mark. L'éclairage se partage alors entre des scènes d'extérieur jour (à la gare et au jardin), peu contrastées et nettement moins solaires qu'au Mexique, et des scènes d'intérieur marquées par une luminosité souvent faible, voilée, parfois artificielle et clinquante (dans la chambre), et des immersions nocturnes propices à des contrastes appuyés. Dans ce dernier cadre, qui fait écho à la lune de miel ratée de Mark et Celia, la lumière dessine dans l'obscurité un parcours du regard très graphique et ciblé, à la manière d'un surcadrage ou d'un gros plan. Son rôle est d'autant plus puissant que les surfaces neutres des murs du couloir et des portes offrent de parfaits espaces de projection. De quoi construire dans l'enceinte de la maison un véritable dédale onirique et fantasmatique.



● Rideau de fumée

Ce décollement de la réalité est accentué par un ultime motif: il s'agit de la fumée, par laquelle la lumière et le rêve semblent se matérialiser. Sa propagation à la fin du film rend les contours de l'espace de plus en plus trouble. Ce motif se manifeste d'abord sous la forme d'une brume épaisse qui entoure la maison des Lamphere au moment où Celia tente de s'échapper. Cette étendue nuageuse envahissante entrave le mouvement de fuite de l'héroïne, bloque son regard, jusqu'ici moteur, et l'empêche de trouver la voiture (dont Miss Robey a donné à Celia la clé, autrement symbolique) et de distinguer l'homme qui s'avance vers elle. L'extérieur devient dès lors lui aussi un théâtre d'ombres, d'illusions (contrairement à ce que l'on imagine, la silhouette n'est pas celle de Mark), où se matérialisent la lumière, le rêve, le mouvement même de flottement qui domine le film. Cette brume rompt avec les lignes d'ombres tranchantes qui découpaient jusqu'alors l'espace avec précision. Quelque chose fuit et cette diffusion est propice à faire tomber les cloisons, comme le fait par la suite la fumée qui envahit la chambre de Celia puis la maison tout entière (image suggérée dès le générique par le dessin d'une porte entourée de nuages). La brume annonce l'incendie à venir, mais elle renvoie aussi à l'incendie passé dont Miss Robey sauva David et pour lequel elle n'obtint pas la reconnaissance amoureuse attendue. La répétition de ce passé incendiaire s'apparente ainsi à un singulier retour du refoulé matérialisé par la fumée. La secrétaire jalouse supplante ainsi Mark sur la scène de cet étrange théâtre criminel, à la manière d'une magicienne dont le tour s'accompagne d'un nuage de fumée presque magique.

● Musique et photographie

Deux composantes déterminantes de la mise en scène contribuent à faire exister les rêves et fantasmes des personnages: il s'agit de la musique et de la photographie qui donnent vie à des éléments abstraits, invisibles. Afin de sensibiliser les élèves à ces deux écritures, sonore et visuelle, une présentation peut être faite du compositeur du film, Miklós Rózsa, et de son chef opérateur Stanley Cortez. Concernant le musicien, d'origine hongroise, on note une première collaboration avec Fritz Lang pour son film *Espions sur la Tamise* (1944) et une autre avec Alfred Hitchcock sur *La Maison du docteur Edwardes* (1945), d'inspiration psychanalytique [Filiation]. Soit des films emblématiques des deux tendances de sa musique partagée entre le genre du film noir et un registre plus sentimental et romantique. Ces deux veines sont réunies dans *Le Secret derrière la porte*, où la musique participe pleinement au suspense comme on peut le mesurer si on passe par exemple la scène d'intrusion dans la chambre n°7 sans le son. Voici comment il décrit son travail sur le film: «À ma grande surprise, alors que nous analysions chaque scène, je découvris qu'il [Fritz Lang] savait exactement ce qu'il voulait, que son instinct le renseignait de façon infaillible sur l'atmosphère ou l'interférence dramatique avec l'action que la musique devait amener. [...] Quoiqu'il ignorât la technique et l'écriture musicale, il s'intéressa quotidiennement à mon travail. [...] Pendant qu'il visionnait ce qu'il avait tourné, je jouais au piano la musique que j'avais prévue. Pour une scène d'une plus grande intensité, je lui proposais d'écrire une passacaille. Je lui expliquai comment cette danse, par sa forme de variations sur une basse constamment répétée, rehausserait le suspense de la scène. Lorsque Mark ouvrait les portes derrière lesquelles étaient enfermés ses secrets, Lang voulait quelque chose d'inhabituel, et comme je refusais d'utiliser une nouvelle fois le thérémine [comme dans *La Maison du Docteur Edwardes*], il remarqua que lorsque, dans la salle de montage, on passe à l'envers la bande musique, le résultat est assez étrange. Je vis une intéressante possibilité dans cette suggestion et proposait de composer une partition normalement, puis de la recopier à l'envers pour chaque musicien de l'orchestre et de l'enregistrer ainsi. [En passant la bande enregistrée à l'envers], elle redevient normale, mais sonnait de façon étrange et anormale.»¹ Quant à Stanley Cortez, il est notamment connu pour avoir signé la lumière de *La Nuit du Chasseur* de Charles Laughton (1955), également en noir et blanc, très graphique et marqué par l'univers du conte. La diffusion d'un extrait de ce film² donnera la possibilité aux élèves de mesurer l'empreinte d'un chef opérateur sur la mise en scène, et de s'interroger sur l'impact du noir et blanc en imaginant le film en couleur.

1 Bernard Eisenschütz, *Fritz Lang au travail*, Cahiers du Cinéma, 2011.
2 transmettrelecinema.com/film/nuit-du-chasseur-la/#video

Document

Le juge et l'assassin

Dans un long texte intitulé « Pourquoi suis-je intéressé par le meurtre ? » et écrit en 1947, l'année de tournage du *Secret derrière la porte*, Fritz Lang analyse le pouvoir de fascination de la mort, et plus précisément du crime sur les gens en général et sur lui en particulier. Il revient sur sa source d'inspiration première : la manière dont ce sujet permet de regarder la part sombre de l'âme humaine.



« Si la mort est souvent le thème traité par l'écrivain tragique, c'est dans la mort brutale et le meurtre qu'il trouve l'argument le plus propice. Il peut, sur deux heures, et sans rompre l'unité dramatique, rendre compte des émotions contradictoires dont sera saisi le meurtrier dans l'exécution de son horrible dessein : le doute et la faiblesse qui, un instant, remettront en question sa détermination, le désir, la haine ou la concupiscence dont son acte mortel sera la conclusion, la terreur de la victime et la jouissance du meurtrier au moment de l'accomplissement, puis l'angoisse et le soupçon, la certitude d'être suivi, jusqu'à ce petit geste par lequel il se trahira.

Dans quelques-uns de mes films j'ai montré ces émotions : le violent désir du meurtrier d'enfants dans *M*, la crainte du mouchard éprouvée par l'assassin de *Woman in the Window*, la tension infernale qui s'empare d'un homme résolu à tuer dans *Fury* et dans *Secret Beyond the Door*. Si j'ai tant soit peu réussi dans mon propos, c'est sans doute parce que j'ai toujours tenté d'approcher le meurtrier par l'imagination, d'en faire un être humain possédé par quelque démon qui l'entraîne au-delà des frontières ordinaires du comportement. [...] Pourquoi suis-je intéressé par le meurtre ? Le meurtre surgit du point le plus noir du cœur humain ; il naît de désirs impérieux dont l'accomplissement, comme de longues années de civilisation nous l'ont prouvé, ne procure que malheur et frustration. Néanmoins, et quoique la civilisation nous ait apprivoisé et contienne nos désirs destructeurs au nom des intérêts de la société, il existe en nous assez de sauvagerie pour nous identifier momentanément avec le hors-la-loi qui défie le monde et s'exalte dans la cruauté. Le désir de tuer, de mutiler, est, nous l'avons vu, inséparable du désir sexuel, sous l'emprise duquel aucun homme ne peut agir en toute raison. Le meurtrier n'a qu'à apparaître pour libérer en nous un complexe d'émotions dont quelques-unes étaient enfouies si profond que nous les rejetons avec violence. »¹

Certains termes employés par le cinéaste sont éclairants quant aux choix de mise en scène du *Secret derrière la porte*, puisque ce film est un parfait exemple d'approche du meurtrier « par l'imagination ». Il nous invite à entrer dans la tête d'un criminel en puissance, que toutes les apparences rendent coupable et qui lui-même se juge comme tel, à en croire le procès fictif qu'il imagine pour lui-même. Cette immersion dans les pensées de Mark met en évidence l'intérêt de Lang non pas tant pour l'issue de l'intrigue, presque secondaire, que pour la révélation de la part d'ombre d'un homme qui cohabite avec l'idée de tuer et est possiblement prêt à passer à l'acte. Cette architecture intérieure, théâtre d'ombres et de lumières, est esquissée par Lang, également dessinateur, pour les besoins du film. Il reproduira cette image à l'identique, fidèle comme il l'était toujours à ses dessins et schémas préparatoires. Entrer dans l'imaginaire de Mark, c'est donc aussi entrer un peu dans celui de Lang : ce personnage masculin collectionneur de scènes, agent fétichiste de fantasmes, n'est peut-être pas très éloigné de la figure même du cinéaste, architecte de l'espace et du temps.



1 Fritz Lang, *Trois lumières : écrits sur le cinéma*, Ramsay, 2007, p. 174-175.

FILMOGRAPHIE

Le film

Le Secret derrière la porte, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Quelques films de Fritz Lang

M le maudit (1931), DVD et Blu-ray, Tamasa Diffusion.

Le Testament du docteur Mabuse (1933), DVD et Blu-ray, Tamasa Diffusion.

Furie (1936), DVD, Warner Bros. Entertainment France.

Chasse à l'homme (1941), DVD, Sidonis Calysta.

Coffret «Jeux de Lang», *La Femme au portrait* (1944) et *La Rue rouge* (1945), DVD, Wild Side Video.

La Rue rouge (1945), DVD et Blu-ray, ESC Éditions/Movinside.

Règlement de comptes (1953), DVD et Blu-ray, Wild Side Video.

Coffret «Lang et l'Amérique», *L'Invraisemblable Vérité* et *La Cinquième Victime* (1956), DVD, Wild Side Video.

Films autour de la psychanalyse, du conte et du mélodrame gothique

Rebecca (1940) d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Vaudou (1943) de Jacques Tourneur, DVD, Éditions Montparnasse.

La Maison du docteur Edwardes (1945) d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

La Belle et la Bête (1946) de Jean Cocteau, DVD et Blu-ray, M6 Vidéo.

Le Château du dragon (1946) de Joseph L. Mankiewicz, DVD et Blu-ray, ESC Éditions.

Les Enchaînés (1946) d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Les Frissons de l'angoisse (1975) de Dario Argento, DVD et Blu-ray, Wild Side Video.

Shining (1980) de Stanley Kubrick, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur Fritz Lang

- Paolo Bertetto et Bernard Eisenschitz (dir.), *Fritz Lang : La Mise en scène*, Cinémathèque française, 1993.
- Peter Bogdanovich, «Entretien avec Fritz Lang», *Les Maîtres d'Hollywood*, Tome 1, Capricci, 2018.
- Jean-Loup Bourget, *Fritz Lang, Ladykiller*, PUF, 2009.
- Michel Ciment, *Fritz Lang : le meurtre et la loi*, Découvertes Gallimard, 2003.
- Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au travail*, Cahiers du cinéma, 2011.
- Lotte Eisner, *Fritz Lang*, Cahiers du cinéma, 2005.
- Aurélien Ferenczi, *Fritz Lang*, Cahiers du cinéma/Le Monde, 2007.

Ouvrage de Fritz Lang

- Fritz Lang, *Trois lumières : écrits sur le cinéma*, Ramsay, 2007.

Ouvrages liés aux contes et à la psychanalyse

- Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pluriel, 1998.
- Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 2015.
- Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Seuil, 2013.
- Jacob et Wilhem Grimm, *Contes*, Corti, 2017.
- Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, 2002.

Articles

- Jean Douchet «La tragédie du héros langien», *Cahiers du cinéma* n° 437, novembre 1990.
- Thierry Méranger, «L'air des sommets», entretien avec Bernard Eisenschitz (spécialiste de Fritz Lang), *Cahiers du cinéma* n° 671, octobre 2011.
- Nicolas Saada «Lang, le cinéma absolument», *Cahiers du cinéma* n° 437, novembre 1990.
- Charles Tesson, «La scène en jeu : le maître et sa mise», *Cinémathèque* n°5, printemps 1994.

SITES INTERNET

Marie Bigorie, «Descente aux enfers», *Critikat* : critikat.com/actualite-cine/critique/le-secret-derriere-la-porte

Émission Plan large consacrée à Fritz Lang sur France Culture : franceculture.fr/emissions/projection-privee/projection-privee-fritz-lang

«Le dinosaure et le bébé», discussion entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard pour l'émission *Cinéma*, pour *Cinémas*, mars 1967 : youtube.com/watch?v=oZX68_c2_e8

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma. transmettrelecinema.com/film/secret-derriere-la-porte-le



- Le film vu par la directrice de la photographie Céline Bozon
- Des signes et des seuils

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée. cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Fritz Lang s'est toujours intéressé à l'inconscient, que celui-ci se manifeste sous une forme démoniaque (*Le Testament du docteur Mabuse*), collective (les foules animées de haine dans *M le maudit* et *Furie*) ou à travers un acte manqué (*L'Invraisemblable Vérité*). Dans *Le Secret derrière la porte*, l'inconscient est franchement abordé sous l'angle de la psychanalyse. Il nous entraîne vite sur le terrain du rêve ou plutôt du cauchemar, et se confond rapidement avec cet autre champ d'expression de l'imaginaire qu'est le conte. On y trouve un personnage masculin, collectionneur de scènes de crimes, qui se fantasme en Barbe-Bleue et une héroïne plus ambiguë qu'elle en a l'air, comparée à une Belle au bois dormant sur le point d'être réveillée. De ce voyage dans la psyché humaine, le cinéaste autrichien exilé à Hollywood tire un film tout en faux-semblants, envoûtant et atypique, car conduit par une voix et un point de vue féminins inédits dans son œuvre.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédactrice du dossier : Amélie Dubois | Iconographe : Capricci Éditions | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : Charlotte Collin — formulaprojects.net | Conception et réalisation : Capricci Éditions — 103 rue Sainte Catherine, 33000 Bordeaux — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Estimprim en 2021.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA