



# Désirs humains

*Human desire*  
de Fritz Lang

## Fiche technique

USA - 1954 - 1h30

Noir et blanc

Réalisateur :

**Fritz Lang**

Scénario :

**Alfred Hayes** d'après *La bête humaine* de Emile Zola

Musique :

**Daniele Amphiteatrof**



Gloria Grahame et Broderick Crawford

Interprètes :

**Glenn Ford**

(Jeff Warren)

**Gloria Grahame**

(Vicki Buckley)

**Broderick Crawford**

(Carl Buckley)

**Edgar Buchanan**

(Alec Simmons)

**Kathleen Case**

(Ellen Simmons)

**Diane De Laire**

(Vera Simmons)

**Grandon Rhodes**

(John Owens)

## Résumé

Pour sauver son travail aux chemins de fer, Carl Buckley, homme d'âge mûr et de caractère emporté, demande à sa jeune femme Vicki d'intervenir auprès d'Owens, gros client de la compagnie qui fut autrefois amoureux d'elle. Elle réussit sa mission mais maintenant, Carl, taraudé par la jalousie, bat son épouse et l'oblige à écrire une lettre à Owens où elle lui fixe rendez-vous dans le train. Là, Carl intervient, tue Owens devant Vicki, récupère la lettre et fait croire à un crime de voleur.

## Critique

De *La bête humaine* d'Emile Zola, Jean Renoir avait déjà tiré un film en 1938. Fritz Lang nous en donne une nouvelle version; voici donc le moment d'établir quelques parallèles, d'analyser, comparer, discuter. Je n'en saisis pas l'occasion parce que :  
1° Au risque de me répéter, je ne crois pas à l'utilité de ce genre de dissection; les cadavres seuls s'y prêtent, encore est-ce le plus souvent sans leur consentement. Léonard pensait y surprendre le secret de la vie. Nos analystes n'invoqueraient sûrement pas cette excuse: ils ne pensent pas à considérer l'œuvre créée comme un être

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

vivant. De tous les produits de l'activité de l'homme, elle est pourtant le plus proche de lui, celui qui en donne la représentation la moins contestable : ceci pour dire qu'il y a *La bête humaine* d'Emile Zola, *La bête humaine* de Jean Renoir et *Human desire* de Fritz Lang et que si le rapprochement de ces trois œuvres ne conduit à rien que de stérile, par contre chacune d'entre elles peut réserver un riche enseignement à qui la considère par rapport à son auteur.

2° Parlant d'Emile Zola, il m'en faudrait dire beaucoup de mal : la perspective où je me suis placé y invite de toute façon. Mais le soin incombe plutôt à quelque psychiatre de qualifier, si ce n'est déjà fait, ce lyrisme de la crasse à qui rien n'est trop bas, cette complaisance dans l'abjection, assortie d'incroyables ambitions scientifiques.

Ainsi Renoir et Fritz Lang, fidèles à eux-mêmes plus qu'à Zola, se trouvent-ils avoir raison d'un côté comme de l'autre. (...)

Ainsi ces quinze années qui séparent le film de Fritz Lang du film de Renoir ont vu se modifier une manière de sentir et de comprendre. Mais ce sont surtout quinze ans dans l'âge des deux metteurs en scène. On ne fait pas le même film à quarante-cinq et à soixante ans : période cruciale qui confirme une maturité si elle ne consomme un déclin. La déclaration de Claudel, selon qui l'homme atteint à soixante ans la maturité et la pleine maîtrise de ses facultés, ne doit surprendre que des esprits superficiels. (...)

Cette parenthèse me sera pardonnée si l'on reconnaît qu'elle s'ouvrait sur le vif du sujet. Elle explique pourquoi, en dépit d'emprunts évidents, les points de comparaison entre *Human desire* et *La bête humaine* de Renoir débouchent sur des perspectives contraires. Le personnage central du film de Fritz Lang n'est ni Gloria Grahame ni Glenn Ford comme l'était Jean Gabin, mais Broderick Crawford et ceci change en effet bien des perspectives. Lang avait, à plusieurs reprises, abordé ou traité le thème des

rapports entre une femme jeune et un homme plus âgé : successivement dans *La femme au portrait* et *La rue rouge* et, quelques années plus tard sous une forme nouvelle, dans *Le démon s'éveille la nuit*, et *Human Desire*. Il n'a pas fallu moins de deux films - *La rue rouge* et celui qui nous occupe - pour développer certains éléments notés précédemment, les regrouper selon la perspective que je disais, pour faire de notations cursives un centre de gravité autour duquel l'œuvre tout entière s'organise.

La vieillesse, si elle marque la libération de l'esprit pour ceux qui en connaissent le pouvoir, consomme aussi le déclin de la chair. Les personnages de *Human desire* ignorent évidemment ces pouvoirs, et le drame qui se noue entre eux déroule ses réactions successives avec la cruauté des lois naturelles. Le flétrissement manifeste de l'homme vieillissant, trop vite reconnu comme essentiel, excite à la révolte cette chair en expansion, substance de la beauté la plus manifeste. Le réflexe surgit aussitôt, avec cette soudaineté irréfléchie si contraire à la vraisemblance, mais si proche aussi de la vérité : détruire de la vie, puisque de part et d'autre cette vie lui échappe, aussi bien sa propre vie que celle de la femme qu'il croyait posséder. Ici la vraisemblance psychologique serait, comme la plupart du temps au sens où on l'entend, du côté du faux-semblant. La scène où l'idée de la vengeance, ou plus exactement du meurtre, s'impose à Broderick Crawford, cette scène ne requiert aucune explication puisque le meurtre revêt un caractère mythique : reconquérir l'autre en l'associant à la culpabilité. Ainsi la fait-il passer de son état, à elle, d'expansion où il ne pourrait la rejoindre, à son état à lui, purement passif et dont la culpabilité n'est qu'un des possibles. Que la damnation apparaisse aussi comme un moyen désespéré de communication, voilà bien un aspect du mythe de Faust que rejoint *Human desire*. Mais la damnation est précisément cette impuissance définitive

à communiquer et, au lieu du zolesque dénouement, combien plus conforme à l'économie du mythe est-il que, là où il l'a entraînée, Faust, je veux dire B. Crawford, se prive sans espoir de toute communication avec Marguerite, même lorsque la respectant enfin en tant que personne, il souhaite remplacer leurs rapports d'emprise et possession par ceux de loyauté réciproque: ceux-ci sont impossibles désormais et il ne pourra lui offrir de délivrance que dans la mort. Dans tout ceci, Glenn Ford se trouve réduit, malgré la taille de son rôle, à la dimension d'un comparse; étranger au drame, aussi bien de fait que de sa propre volonté à mesure qu'il en comprend la teneur, il n'en est que le moyen, amenant et laissant face à face les protagonistes.

De toute façon, les personnages sont constamment dépassés par des actes dont la portée leur échappe, car ils ne conçoivent que ces actes sans comprendre quelles intentions ils projettent au monde, ils n'ont pas conscience de la valeur mythique que leur inconscience leur confère. De même que la jalousie n'est pas le mobile des actes de B. Crawford mais seulement l'écorce du mobile, ainsi cette participation désirée jusqu'à la panique n'est que le vêtement dont se déguise la peur de la solitude. Le malaise même que nous ressentons au spectacle de ces actes, c'est que nous y discernons trop bien les forces qui rassemblent les personnages et les heurtent sans espoir de les séparer : une peur obscure de la solitude, un besoin d'agglutination.

(...)

Philippe Demonsablon  
*Cahiers du Cinéma n°50 - Août/Sept. 55*

## Entretien avec le réalisateur

*Vous n'aimez pas le titre.*

Soyons francs ! Jerry Wald aimait beaucoup le film de Renoir, **La bête humaine** (1938). Le «héros» était Jean Gabin ; c'était un détraqué sexuel, psychopathe : il ne pouvait faire l'amour à une femme qu'en la tuant. Dans un film américain, il est absolument hors de question que le héros soit un maniaque sexuel. Point. Il faut donc que Glenn Ford joue le rôle, un peu comme Lil'Abner revenant de Corée - cent pour cent américain avec une sexualité tout ce qu'il y a de plus normale (si une telle chose existe).

Jerry Wald avait été très impressionné par le film de Renoir où l'on voit beaucoup de trains qui entrent dans des tunnels - Jerry pensait que c'étaient des symboles sexuels; je doute que Renoir, en 1938, ait eu de telles idées, mais comme Jerry en était persuadé, il tomba amoureux des trains. Il alla à la direction de la Compagnie Santa Fe Railroad, leur montra le film de Renoir et leur expliqua qu'il aimerait tourner le film sur leur réseau, que cela leur ferait beaucoup de publicité. Ils ont vu, lui ont dit que c'était un très beau film, mais que la réponse était non. Pourquoi ? Jerry mit beaucoup de temps à comprendre que la Santa Fe ne considérait pas comme une bonne publicité qu'un maniaque sexuel rôde dans leurs wagons-lits. Je suis allé voir toutes les compagnies de chemin de fer pour m'entendre dire «non» à chaque fois. Ils étaient très gentils avec moi - jusqu'à ce qu'ils entendent parler de ce film. J'ai découvert plus tard que les gens de la Santa Fe avaient rédigé une lettre d'avertissement à toutes les autres compagnies: si un salaud vient vous voir en vous demandant ça, dites «non».

Finalement, le scénario fut écrit et tout était arrangé pour que le tournage ait lieu au Canada, quand, pour une raison qui n'avait rien à voir avec le film, on abandonna l'idée du Canada (je crois que c'était à cause de Rita Hayworth,

elle devait jouer le rôle mais Harry Cohn ne voulait pas qu'elle quitte le pays à cause des problèmes avec l'Aga Khan. En fin de compte, c'est Gloria Grahame qui eut le rôle). Ils finirent par avoir de la chance puisqu'un gros actionnaire de la Columbia possédait également des parts dans une petite compagnie de chemin de fer; nous pouvions donc tourner chez eux. Le producteur se rendit sur les lieux et revint en nous disant: «Tout est parfait - j'ai offert une télévision à un type et un fusil de chasse à l'autre; ça va être merveilleux.» Je me suis donc rendu là-bas avec mon équipe au début du mois de décembre - la pire saison pour tourner en extérieurs - il fait froid, il y a du vent et de la neige - et la veille du premier jour de tournage, un câble arriva : «Que personne ne s'approche des voies ferrées. Personne !» Que s'était-il passé ? Il semble qu'un sous-fifre de la compagnie eut appris qu'on allait tourner un film sans qu'on l'ait prévenu - ce n'était pas celui avec qui le producteur s'était arrangé -, c'était un type très ambitieux et sa vanité avait été blessée. Et il avait décidé d'aller faire, juste à ce moment-là, une tournée d'inspection. Ils ont failli, Dieu tout-puissant ! - j'essaie d'abrégé cette histoire - arrêter le film pour de bon, mais quarante camions étaient déjà partis d'Hollywood, bourrés d'équipement; ils ont donc fait un nouvel arrangement : nous avions le droit de faire ci et ça, mais pas tout ce que nous avions prévu. Il m'a donc fallu tourner ce foutu truc; le temps était épouvantable et l'équipe voulait, évidemment, être de retour pour Noël, et qui est responsable si le soleil se cache ou s'il neige ? Le metteur en scène.

Au moment où nous écrivions le scénario, Alfred Hayes et moi, je crois bien que personne d'autre n'avait même entendu parler de l'histoire de Zola. Je dis cela sans malice puisque j'aime Jerry Wald, mais un jour, il nous convoqua pour nous dire: «Vous vous trompez tous les deux !» J'ai demandé à Jerry ce que nous avions fait, cette fois-ci, et il

m'a répondu : «Ecoutez. Ça s'appelle *La bête humaine*, mais dans votre film, tout le monde est méchant. - Forcément, c'est parce que Zola voulait montrer qu'une bête sommeille dans chaque être humain.» Ce à quoi il répondit : «Vous ne comprenez pas ! C'est la femme qui est la bête humaine ! » Est-ce qu'on peut lutter contre son producteur ? Nous nous sommes regardés, Hayes et moi, et nous avons tenté de le convaincre; finalement nous sommes arrivés à un compromis - cela revenait à l'éternel triangle. Quelle merveille !

Et vous savez le plus drôle ? J'avais très peur que le film soit descendu en flèche à Paris parce que c'était une véritable falsification de Zola - soit on fait du Zola, soit on n'en fait pas - mais il a eu droit à d'excellentes critiques ; ne me demandez pas pourquoi.

*Vous auriez préféré que Glenn Ford tue Broderick Crawford, à la fin ?*

Non. Pourquoi encombrer ce fichu film avec tant de cadavres ? Je crois qu'il n'avait aucune raison de tuer Crawford.

*Pourquoi avez-vous filmé tant de plans de cette dernière séquence en plongée ?*

Dans **M**, quand Lorre erre d'un coin de rue à un autre, j'ai filmé en plongée afin que le spectateur puisse voir. Même chose ici : vous filmez à ras du sol et un train vous bloque le champ; vous filmez de haut afin de tout voir.

*Avez-vous une conception générale de l'emplacement de la caméra ?*

J'ai beaucoup discuté avec mes directeurs de la photographie et j'en suis venu à une conclusion : chaque scène n'a qu'une seule bonne façon d'être filmée. Cela aurait été une expérience passionnante - si on avait assez d'argent pour la tenter - que de confier le même film à Ford, Lubitsch, Hawks, Lang, etc. pour voir comment le caractère de chaque metteur en scène aurait déteint sur le même sujet, les mêmes scènes. Je pense que chaque version aurait été

complètement différente. Je pense que chaque réalisateur, inconsciemment, impose son caractère, sa façon de penser, son mode de vie, sa personnalité à ses films.

Peter Bogdanovich  
*Fritz Lang en Amérique*  
 - Cahiers du Cinéma

## Le réalisateur

Lang, Fritz : réalisateur et scénariste allemand, 1890 - 1976.

Il naît le 5 décembre 1890 à Vienne, fils d'un grand architecte. Entre en 1905 à la *Realschule*, où il suit des cours d'architecture, qu'il abandonne pour la peinture. Puis visite l'Allemagne, la Belgique, les Pays-Bas, l'Asie Mineure, le Japon, Bali, l'Afrique du Nord. Après un an, en 1912, en Italie, il s'installe en France, dessine des caricatures pour les journaux allemands, des cartes postales, peint. Arrêté en 1914 comme ressortissant autrichien, il s'évade, gagne Vienne, est mobilisé. Quatre fois blessé, il est démobilisé comme lieutenant de réserve. Cependant, ce n'est que plus tard, sur le tournage de **Metropolis** et non à la guerre, qu'il perdra un œil.

Après la guerre, il travaille, grâce à Erich Pommer, comme scénariste pour la *Decla*, et écrit notamment le scénario du **Tombeau hindou**, en collaboration avec sa femme Thea von Harbou. Il ne tournera le scénario que quarante ans plus tard, la première version ayant été réalisée par Joe May en 1921.

Il devient réalisateur en 1919, et travaille en Allemagne jusqu'en 1933, où Goebbels fait interdire le **Testament du docteur Mabuse**, mais propose à Fritz Lang de diriger le cinéma allemand. Quelques heures plus tard, Lang s'enfuit en France où il tourne **Liliom**, puis aux U.S.A. où il réalise vingt-quatre films entre 1936 et 1956. C'est alors qu'il revient en Allemagne, où il tourne ses trois derniers films, aucune compagnie d'assurances ne voulant plus l'assurer, vu son âge.

*Dossiers du cinéma*, ed. Casterman

## Filmographie

<b>Halbblut</b>	1919
Le métis	
<b>Der Herr der Liebe</b>	
<b>Die Spinnen</b>	Les araignées (deux parties) :
- <b>Die goldene See</b>	Le lac d'or
- <b>Das Brillantenschiff</b>	Le cargo d'esclaves
<b>Harakiri</b>	
Madame Butterfly	
<b>Das wandernde Bild</b>	1920
<b>Vier um die Frau/Kämpfende Herzen</b>	1921
<b>Der müde Tod</b>	
Les trois lumières	
<b>Dr Mabuse, der Spieler</b>	1922
Dr Mabuse le joueur (deux parties) :	
- <b>Dr Mabuse, der Spieler - ein Bild der Zeit</b>	
- <b>Inferno - Menschen der Zeit</b>	
<b>Die Nibelungen</b>	1924
Les Niebelungen (deux parties) :	
- <b>Siegfrieds Tod</b>	La mort de Siegfried
- <b>Kriemhilds Rache</b>	La vengeance de Krimhild
<b>Metropolis</b>	1927
<b>Spione</b>	1928
Les espions	
<b>Die Frau im Mond</b>	1929
La femme sur la lune	
<b>M</b>	1931
M le Maudit	
<b>Das Testament des Dr Mabuse</b>	1933
Le testament du docteur Mabuse	
<i>En France :</i>	
<b>Liliom</b>	1934
<i>Aux États-Unis</i>	
<b>Fury</b>	1936
Furie	
<b>You Only Live Once</b>	1937
J'ai le droit de vivre	
<b>You and Me</b>	1938
Casier judiciaire	
<b>The Return of Frank James</b>	1940
Le retour de Frank James	

<b>Western Union</b>	1941
Les pionniers de la Western Union	
<b>Man Hunt</b>	
Chasse à l'homme	
<b>Hangmen Also die</b>	1943
Les bourreaux meurent aussi	
<b>The Woman in the Window</b>	1944
La femme au portrait	
<b>Ministry of Fear</b>	
Espions sur la Tamise	
<b>Scarlet Street</b>	1945
La rue rouge	
<b>Cloak and Dagger</b>	1946
Cape et poignard	
<b>Secret Beyond the Door</b>	1948
Le secret derrière la porte	
<b>House by the River</b>	1950
<b>American Guerrilla in the Philippines</b>	
Guérillas	
<b>Rancho Notorious</b>	1952
L'ange des maudits	
<b>Clash by Night</b>	
Le démon s'éveille la nuit	
<b>The Blue Gardenia</b>	1953
La femme au gardénia	
<b>The Big Heat</b>	
Règlement de comptes	
<b>Human Desire</b>	1954
Désirs humains	
<b>Moonfleet</b>	1955
Les contrebandiers de Moonfleet	
<b>While the City Sleeps</b>	1956
La cinquième victime	
<b>Beyond a Reasonable Doubt</b>	
L'in vraisemblable vérité	
<i>En Allemagne :</i>	
<b>Der Tiger von Eschnapur</b>	1958
Le tigre du Bengale	
<b>Das indische Grabmal</b>	
Le tombeau hindou	
<b>Die tausend Augen des Dr. Mabuse</b>	
Le diabolique Dr Mabuse	
	1960

### Documents disponibles au France

*Fritz Lang Trois lumières* par Alfred Eibel - Cinéma/Flamario  
*Fritz Lang* par Noel Simsolo - Edilig  
*Fritz Lang* par Reihe Hanser - Reihe film 7  
*Fritz Lang* par Lotte H. Eisner - Cahiers du Cinéma/Cinémathèque française