

« Introduction à l'histoire du cinéma »

Cinémathèque suisse, salle Paderewski, mercredi 16 novembre 2022
Pierre-Emmanuel Jaques, la Collaboration Cinémathèque suisse + UNIL

L'Expressionnisme allemand

Films évoqués

Friedrich W. Murnau, *Nosferatu* (1922)

Extraits montrés

Robert Wiene, *Le Cabinet du Dr Caligari – Das Cabinet des Dr Caligari* (1920)

Ernst Lubitsch, *Madame Dubarry* (1919)

Fritz Lang, *Dr. Mabuse der Spieler* (1922)

Friedrich W. Murnau, *Der letzte Mann – Le Dernier des hommes* (1923)

Fritz Lang, *Metropolis* (1927)

Georg W. Pabst, *Das Tagebuch einer Verlorenen – Le Journal d'une fille perdue / Les Trois pages d'un journal* (1929)

Cinéma des années 1920 en Allemagne : documents

Rudolf Kurz

« Qu'est-ce que l'expressionnisme ?

(...) Lorsqu'il [le terme "expressionnisme"] fit son apparition, lors de réunion de jeunes peintres, c'était une déclaration de guerre à la domination de l'impressionnisme, un terme dont la genèse est attribuée à des motifs identiques. A l'origine, aucun programme précis ne se rattachait à ce mot, issu d'un sentiment et non d'une réflexion bien définie. » (p. 38)

« Le film et l'expressionnisme

De tous les arts, le cinéma semble être le plus éloigné de l'art et le plus proche de la nature. Son moyen d'expression fondamental à lui seul, la photographie, est considéré par principe comme étant non artistique. » (p. 91)

L'architecture du film

Au cinéma, comme dans les arts plastiques où l'expressionnisme est arrivé à une formulation claire, c'est également la peinture qui a donné l'impulsion décisive. M'a été relaté très précisément le processus qui amena à la genèse de *Caligari*.

Le manuscrit avait été proposé par les auteurs Carl Mayer et Hans Janowitz, et restait dans un tiroir. Un jour vint, avec des esquisses pour le film, l'architecte que le sujet avait intéressé. C'étaient des croquis expressionnistes. Les directeurs de la « Decla » se risquèrent et donnèrent leur accord. Robert Wiene fut appelé pour un premier essai. On se mit d'accord : au cas où l'effet des scènes filmées ne correspondrait pas à l'intention de départ, il faudrait procéder autrement. L'essai fut concluant et le film tourné. Les décorateurs expressionnistes ont pour caractéristiques de travailler avec de grandes surfaces, de simplifier les détails, de souligner avec autant d'effet que possible les lignes directrices des objets. Toutefois, il faut tenir compte

du fait que le tracé de toute architecture scénique est ce qui dirige le regard, et que, l'impact subjectif de la décoration est dépendant à un point décisif de cette direction. L'architecture expressionniste, qui vise moins à la vraisemblance optique qu'à l'impression forte que donnent les formes, et qui a repris, de la peinture expressionniste, le principe qui consiste à exprimer avant tout l'harmonie des mouvements, la force des élans a trouvé ici un point de départ très intéressant. On peut plonger jusqu'aux profondeurs tout à fait élémentaire de l'âme. » (p. 95) *Expressionnisme et cinéma*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1986 (traduction de Pascale Godenir)

« Le "nouveau romantisme" au Cinéma », *Gazette de Lausanne*, jeudi 20 mars 1924, p. 3
[...]

Le *Dr Mabuse, joueur*, fut découpé pour l'écran par Théa von Harbou, (Mme Fritz Lang), l'autour du *Tombeau Indien*, (*das Indische Grabmal*) écrivain estimé en Allemagne. Elle s'est admirablement tirée, et haut la main, de cette besogne ardue. Le résultat est heureux. L'auteur [Norbert Jaque] n'a jamais été trahi ; chose excessivement rare pour une adaptation cinématographique : Mabuse est un mythe éternel, vieux comme le monde. Il représente le Serpent de la Tentation : l'Esprit du Mal ayant à son service une énergie humaine indomptable, toute la puissance de notre civilisation moderne et une intelligence éclairée basée sur des études chirurgicales. Par contre aucun fatras psychologique n'embarrasse l'œuvre. Mabuse ne dissèque pas le cœur des hommes. Et ceci est encore une des principales caractéristiques du Nouveau-Romantisme : l'individu ne compte pas comme *personnalité*, mais comme *instrument* au jeu des destinées. L'homme n'est qu'un moteur, un vrai de ce coup, comme un moteur d'automobile, avec ses poumons et son cœur d'acier, son système vasculaire de caoutchouc et de cuivre, son innervation électrique.

[...]

Mais le film *Le Dr Mabuse, joueur*, donne une idée plastique très exacte du genre allemand d'aujourd'hui, du style et de la mode allemande. Les décorations d'intérieur, où évoluent les *schieber* et les chevaliers d'industrie teutons d'après-guerre, est d'une logique minutieuse, rigoureuse, d'une vérité absolue. L'image du Berlin actuel exacte et dépouillée. Il y a là, notamment, une vue nocturne de la *Friedrichstrasse*, avec ses éclairages violents et ses enseignes lumineuses, qui est un excellent morceau photographique. Que quelquefois, l'ensemble de ces « tableaux » soit d'un mauvais goût parfait, cela n'a rien d'étonnant, puisque « nature ». C'est *allemand* des pieds à la tête et le bon goût ne s'est, certes jamais rencontré sur les bords de la Sprée ; il faut en tenir compte.

Dans la production cinématographique actuelle, *Mabuse* égale *Caligari* et cela n'est pas peu dire. C'est un des « films » les plus intéressants que j'ai eu l'occasion de voir à Berlin cette année dernière. De plus, c'est de l'excellent cinéma. Ce n'est même que du cinéma.

Vincent-E. Vincent

Siegfried Kracauer

La série culmine avec *Der letzte Mann* projeté à la fin de 1924. Ce film puissant – le résultat d'un travail d'équipe entre Carl Mayer, F.W. Murnau et le caméraman Karl Freund – reprend le thème fondamental de ses prédécesseurs en faisant contraster les deux bâtiments : une triste maison locative bondée de gens des couches inférieures de la classe moyenne, et un palace pour les riches, dont la porte tournante et les ascenseurs sont en mouvement perpétuel. *Le Dernier des hommes* diffère des films précédents en ce qu'il montre deux sphères sociales unies par des liens étroits. Portant son uniforme rutilant avec une inimitable dignité, Emil Jannings, en tant que vieux portier d'hôtel non seulement introduit les clients par la porte tournante, mais encore distribue des bonbons aux enfants de la maison locative où il habite avec quelques parents. Tous

les habitants, les femmes en particulier, sont impressionnées par son uniforme qui, par sa seule présence, semble conférer une auréole mystique à leur modeste existence. Ils le révèrent en tant que symbole de l'autorité suprême et sont heureux qu'on leur permette de le révérer. Ainsi, le film avance, du reste ironiquement, le credo autoritaire en fonction duquel le charme magique de l'autorité protège de la décomposition. » (p. 109)

De Caligari à Hitler, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974

Paul Romain

Enfin, cette œuvre formidable, quasi monstrueuse, ce cauchemar qu'est *Metropolis* qui, partant – *comme tous les cauchemars* – d'un scénario inexistant (il faut le dire) qui ne sert que de motif générateur, que de prétexte à l'opposition de deux thèmes en lutte développant une double « phrase » blanche et noire (cellule double : rythmique et mélodique), arrive à créer en nous un état de malaise indéfinissable (onirisme) et à nous faire voir – nous allions presque écrire : entendre – une des plus magnifiques « symphonie optique » qui existe. Car *Metropolis* est à la fois, dans le domaine du délire scientifique, le film le plus spécifiquement onirique, et l'un des plus complètement musicaux qui ait été réalisé. Il est l'aboutissement normal et prévu des œuvres postérieures de F. Lang.

Aussi, malgré l'avis de certains critiques romanesques qui ne conçoivent à l'écran que le réalisme insupportable de la périmée « tranche de vie » ou que les scènes d'amour en plans chavirés « à la Chopin », nous pensons que ce film, pour si monstrueux qu'il paraît être aux yeux des « vieux novices », est une œuvre cinématographique autrement plus belle et plus génialement significative que la précédente *Légende des Niebelungen* du même auteur. (...)

Et toute l'hallucinante vision, l'énorme symphonie visuelle de *Metropolis* est une lutte mélodique entre ces deux thèmes abstrus – soit pour le public, non prévenu et non musicien : deux classes de l'humanité – ; triomphe du blanc et du noir : villes et habitants superposés. Et ces deux « thèmes-phrases » doubles évoluent et se développent à la manière d'une sonate ou d'une symphonie classique dans un milieu *harmonique* et *symbolique* qui n'est autre qu'un *cauchemar* scientifique : les machines et l'électricité (symbole de la Mort = Moloch ; symbole de la Vie = Électricité et machine-cardiaque) stylisées, poussées à l'hypertrophie de la forme, à l'hyperoptique, à la déformation de l'imagination.

Ce milieu harmonique insensé est *voulu* pour plonger les spectateurs en état de torpeur factice, en « état de rêve » et les sensibiliser pour, après les avoir ébloui, mieux faire pénétrer en eux les admirables variations de ces deux *mélodies abstraites* noire et blanche qui luttent entre elles pour aboutir, non pas au triomphe de l'une sur l'autre (comme dans les *Niebelungen*), mais bien à une synthèse (comme dans *Les Trois Lumières*). Cela est génial ! » (...)

Paul Romain, « La conception thématique des films de Fritz Lang, *Metropolis* », *Cinéa – Ciné pour tous*, n° 91, 15 août 1927, pp. 21-2

Consultable sur le site Gallica de la BNF :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5764822x/f21.item>

Lotte Eisner

« Dans *Les Trois pages d'un journal* le procédé est très différent. Ici et là, nous voyons encore des gros plans du visage de Louise Brooks, si révélateurs et si troublants, comme celui où Rasp, le séducteur, la regarde, pendant qu'il note le rendez-vous fatal sur le cahier du journal encore immaculé que la jeune fille vient de recevoir. Le visage de Rasp, pris de profil, est à peine perceptible au bord extrême de l'écran où s'offre le pur visage de Louise Brooks semblable à un pétale de fleur.

Le symbole aussi entre en jeu : sur le lit où Thymiane – Louise Brooks cède sans comprendre, l'homme par mégarde renverse un verre de vin rouge. L'homme chauve, surveillant de la

maison de correction, avec ses mains qui envahissent l'écran tandis que le reste de sa personne demeure invisible, symbolise l'autorité.

Ce film témoigne d'une sobriété nouvelle et presque documentaire. Pabst ne recherche plus le clair-obscur expressionniste, où luisent soudain des objets, ni le scintillement impressionniste, et la beauté de son interprète semble l'exalter moins.

Si l'on compare les scènes de bordel des *Trois pages d'un journal* à celle d'un tripot dans *Loulou*, on distingue clairement les progrès de Pabst surtout en ce qui concerne la couleur locale. Toute monotonie a disparu des scènes d'importance secondaire, monotonie que montraient encore les danseurs de noce de *Loulou* ou ceux de l'hôtel dans *La Rue sans joie*. Mais il n'y a plus, dans *Les Trois pages d'un journal*, cette variété, cette troublante richesse d'atmosphère que nous trouvons dans *Loulou*. Un Pabst nouveau, malgré tout plus réaliste, commence à naître. »

L'Écran démoniaque, Paris, Losfeld, 1981, pp. 214-15

Bibliographie

Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Verlag der Lichtbildbühne, Berlin, 1926 [reprint Rohr, Zürich, 1965 ; nouvelle éd. : Chronos, 2005 ; trad. fr. Presses universitaires de Grenoble, 1986]

Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton, 1947 [Trad. franç. : *De Caligari à Hitler*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973 ; nouvelle édition avec préface de L. Quaresima, L'Age d'Homme, 2009]

Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Le Terrain Vague, 1952 [2e édition : *L'Écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, Paris, Losfeld, 1965 ; rééd. Ramsay Poche, 1985]

Raymond Borde, Freddy Buache, Francis Courtade, *Le Cinéma réaliste allemand*, Lyon, Serdoc, 1965

Freddy Buache, *Le Cinéma allemand 1918-1933*, Renens, Hatier (5 continents), 1984

Klaus Kreimeier, *Une Histoire du cinéma allemand : la U.F.A.* [1992], Paris, Flammarion, 1994

Bernard Eisenschitz, *Le Cinéma allemand*, Paris, Nathan (128), 1999 [nouvelle éd. : Paris, Armand Colin, 2008]

Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, Londres, New York, Routledge, 2000

Bernard Benoliel, Marianne de Fleury, Laurent Mannoni (dir.), *Le Cinéma expressionniste allemand : splendeurs d'une collection*, Paris, Cinémathèque française, La Martinière, 2006

Jacques Aumont, Bernard Benoliel (éd.), *Le Cinéma expressionniste de Caligari à Tim Burton*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008

Anton Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton, Princeton University Press, 2009