

Introduction à l'histoire du cinéma



Séance du 10 octobre 2025

Le cinéma « expressionniste » allemand

Prof. Alain Boillat

Unil
UNIL | Université de Lausanne + **cinémathèque suisse**
La collaboration

« “Expressionnisme” est un mot de critique, inventé et promu pour faire pièce à « l’impressionnisme », lequel apparaissait comme trop embourgeoisé et trop peu poétique, mais inventé aussi pour couvrir d’une étiquette commode et frappante un ensemble d’œuvres passablement disparates. C’est un terme [...] programmatique, polémique, facile à imposer – mais pour ces raisons mêmes, délibérément vague. »

Jacques Aumont, « Où commence, où finit l’expressionnisme? », dans Jacques Aumont et Bernard Benoliel (dir.), *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Rennes, PUR, 2008, p. 14.



Le Cabinet du Dr. Caligari
(Robert Wiene, 1920)



Sleepy Hollow (Tim Burton, 1999)
[← séance du 19.09.2025](#)

Quelle périodisation? République de Weimar (1918-1933)

Périodisation

Le terme «expressionnisme» désigne un mouvement pictural, littéraire et théâtral qui se développe à partir des années 1905-1910 et se prolonge jusqu'à la fin des années 1920;

Il désigne aussi le (ou plutôt un certain) cinéma allemand muet – période 1920-1927 souvent considérée comme un « âge d'or »;

Un régime politique: **la République de Weimar (1918-1933)**: de la fin de la Première Guerre mondiale à l'accès au pouvoir d'Hitler (le régime nazi considère dès 1937 l'expressionnisme comme « Entartete Kunst » / art dégénéré »);

Le cinéma de la UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), société de production et de diffusion créée en 1917.

Le corpus de films dits «expressionnistes» concernent seulement quelques films d'auteurs au milieu d'une très riche production (Murnau, Lang, Leni, Robison, Wiene, Grüne, Pabst). Le cinéma allemand ne se résume donc pas à l'expressionnisme, il y a aussi un cinéma hors des courants artistiques d'avant-garde en Allemagne dans les années d'après-guerre, comme les films d'Ernst Lubitsch (*Die Puppe* et *Madame Dubarry* en 1919).

Autres dates:

1895 – *Erdgeist*, pièce de Wedekind, qui rompt avec le naturalisme, opte pour une écriture discontinue et introduit une thématique sexuelle.

Sortie de Der Student von Prag de Wegener et O. Rye (1913) et *Der Golem* de Wegener et Galeen (1914, film perdu)

1917 – pièce *Der Bettler* (*Le Mendiant*) de Reinhard Sorge, une des premières mises en scène expressionniste, par Max Reinhard (puis entre 1917 et 1923, les pièces de Georg Kaiser)

1921 – La Decla est absorbée par la UFA; son directeur, Erich Pommer, devient dir. de prod. jusqu'en 1926.

Expressionnisme pictural



Plus largement en Europe du Nord: le peintre norvégien Edward Munch (*Le Cri*, 5 versions 1893-1917)



Vampyr, film franco-allemand du Danois Carl Theodor Dreyer (1932)

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)

Un des membres fondateurs du groupe
Die Brücke – groupe fondé à Dresde en 1905
avec Kirchner, Heckel, Nolde, etc.



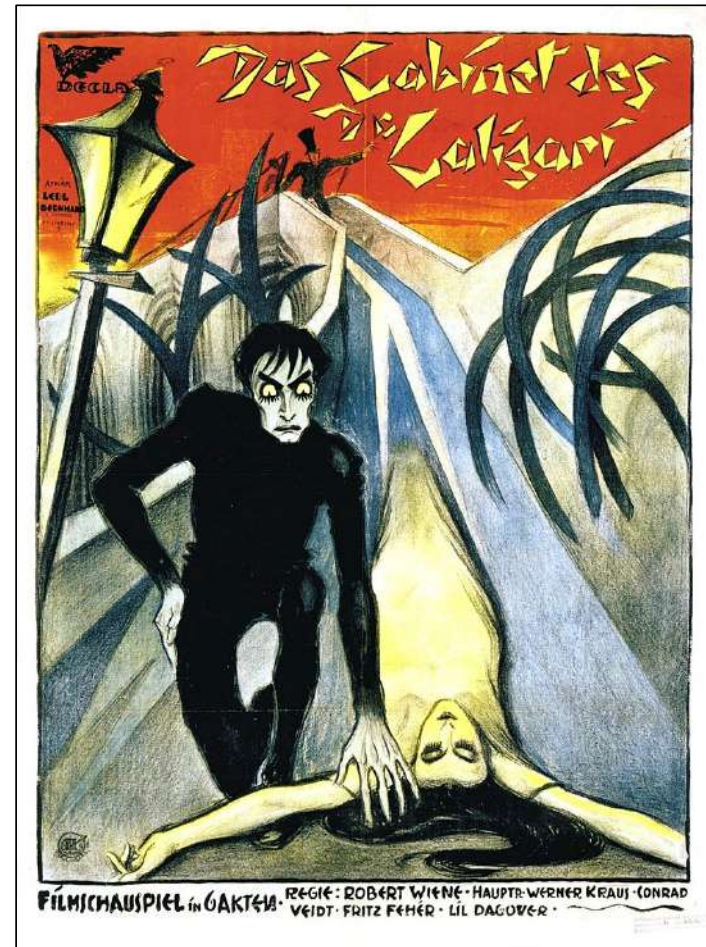
Der Blaue Reiter
Groupe de peintres regroupés à Munich
dès 1910 autour de Wassily Kandinsky,
Franz Mark, August Macke



133 Potsdamer Platz, 1914
Oil on canvas, 200 x 150 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

« Ce n'est point le goût de l'anecdote qui nous pousse à relater ici les incidents survenus au cours de la réalisation de *Caligari*, mais c'est qu'on y décèle un des principes du cinéma allemand: **le rôle essentiel joué par l'auteur, le décorateur et l'équipe technique**. Ces données ont également contribué au fait qu'il n'y a pas dans le cinéma muet allemand – exception faite pour le film abstrait – une avant-garde proprement dite comme il en exista en France. En Allemagne, l'industrie s'est emparée immédiatement de tous les éléments artistiques, comptant qu'à la longue ils rapporteraient fatalement de l'argent ».

Lotte H. Eisner, *L'Ecran démoniaque*, 1965, p. 26.



Film dont la paternité de l'esthétique est revendiquée par plusieurs personnalités:

- les scénaristes Carl Mayer et Hans Janowitz (modèle: petite ville médiévale, Prague)
- le producteur Erich Pommer de la Decla (et le directeur de production, Rudolf Meinert)
- le chef décorateur Hermann Warm, secondé par Walter Reimann et Walter Röhrig
- le réalisateur Robert Wiene, voire parfois son collègue de la Decla Fritz Lang
- les acteurs Werner Krauss et Conradt Veidt

« C'est le décor qui commande la stylisation du jeu des acteurs. »

(Lotte H. Eisner, 1964, p. 29)



« 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'était 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 ».

Rudolf Kurtz, *Expressionisme et cinéma*, Presses universitaires de Grenoble, 1986 [1926], p.95.



Walter Reimann: Entwurf zu „Caligari“ (Ufa-Decla)

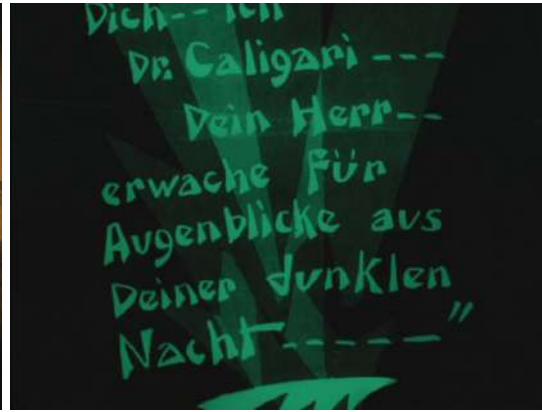


Abb. 24. Wiene: Entwurf zu Caligari



Des décors en toiles peintes



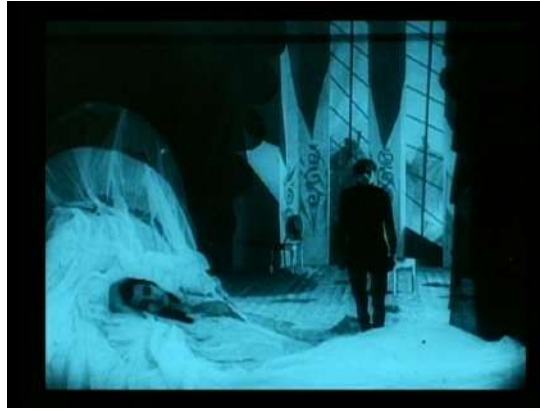


Un univers factice et distordu traversé d'obliques, dans le prolongement du spectacle forain du magicien;

La thématique de l'emprise d'un « maître » aux pouvoirs occultes sur un individu aliéné;

Le monstre qui attaque la nuit, mû par une irrépressible pulsion de mort.





La belle associée à la blancheur des draps et le monstre issu de l'obscurité.

Conrad Veidt en agresseur déshumanisé et sadique anticipant nombre de figures menaçantes du cinéma horrifique, un jeu intense et non-naturaliste et l'inscription soignée d'un corps dans un décor (lui-même morcelé par des caches): lenteur des mouvements, contorsions du buste et des épaules, grimaces par tension des muscles faciaux, éclairage concentré sur les mains prédatrices et le visage blafard, etc.

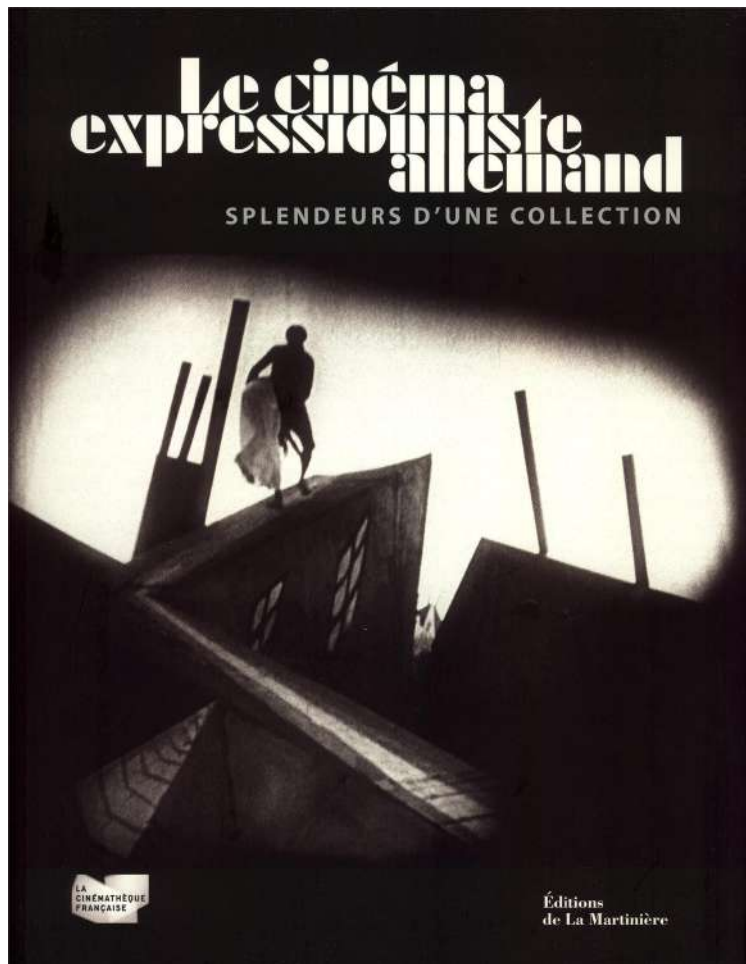


Célèbre image du somnambule Cesare portant sa victime inanimée sur la crête d'un toit: un trajet sinueux, une composition faite d'oblique, une profondeur improbable.

« 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. » (R. Kurtz, p. 95).

Le cinéma expressionniste allemand - Splendeurs d'une collection

du 26 octobre 2006 au 22 janvier 2007 à la Cinémathèque Française



Texte d'annonce en 2006:

A l'occasion de ses 70 ans, la Cinémathèque française montre pour la première fois au public quelques-unes des plus belles pièces de ses collections consacrées au cinéma expressionniste allemand : plus de 150 dessins originaux, qui participent de près ou de loin à cet attrait du cinéma muet allemand pour l'architecture, le " démoniaque ", la métaphysique, l'abstraction et les jeux de lumière.

Lotte H. Eisner (1896-1983)

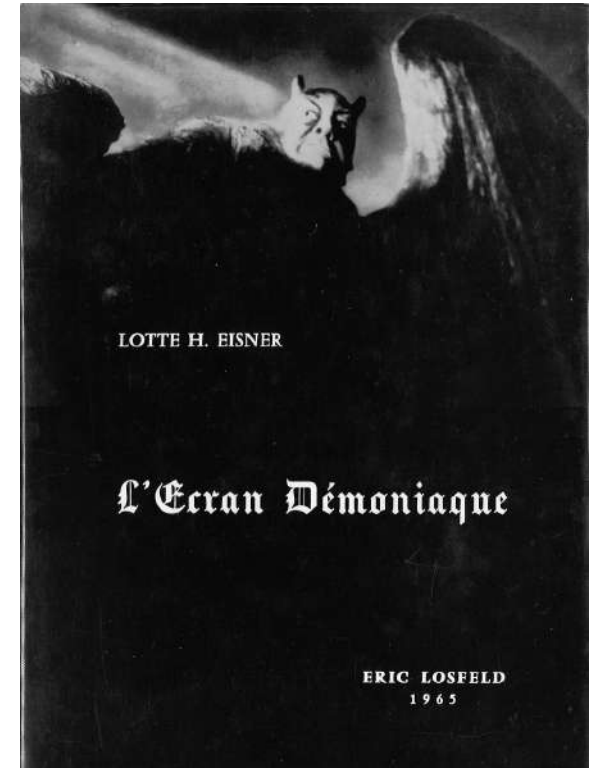
Critique de cinéma à Berlin;

De confession juive, elle fuit en 1933 les persécutions en Allemagne et se réfugie en France où elle se lie d'amitié avec Henri Langlois, qui la fait entrer à la Cinémathèque française qu'il cofonde avec Franju en 1937;

Internée dans le camp de Gurs dont elle s'échappe en 1941, puis arrêtée en mars 1944 par la Gestapo (elle aurait été sauvée par une lettre de Langlois portée sur elle);

De 1945 à 1975, conservatrice en cheffe de la Cinémathèque française;

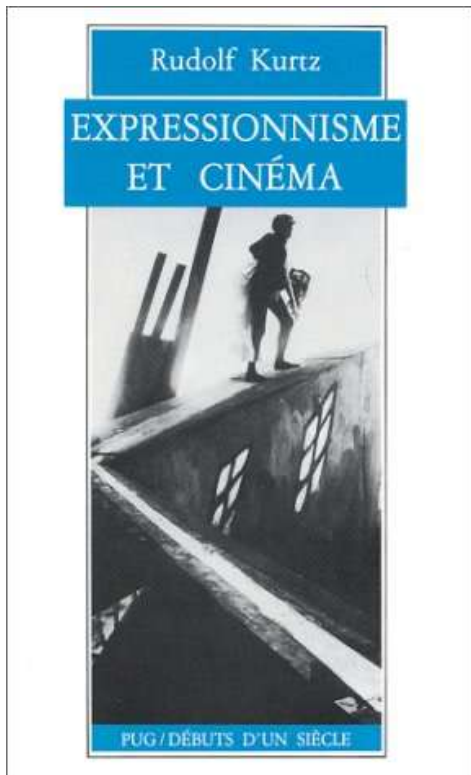
En 1952, elle publie en français *L'Ecran démoniaque* (en 1955 en allemand) dans une version écourtée; édition définitive en 1965 chez Losfeld: l'expressionnisme comme « âge d'or », « esprit allemand », importance du clair-obscur (*Helldunkel*), de l'atmosphère (*Stimmung*), du rapport du sujet à l'environnement (*Umwelt*).



Epigraphe du livre empruntée à Leopold Ziegler, *Le Saint Empire des Allemands* (1925):

« Il faut qualifier simplement de démoniaque ce comportement énigmatique à l'égard de la réalité, de ce tout solide et fermé que présente le monde. L'homme allemand, c'est l'homme démoniaque par excellence ».

Rudolf Kurtz,
Expressionismus und Film, Verlag der
 Lichtbildbühne,
 Berlin, 1926



« Le film et l'expressionnisme

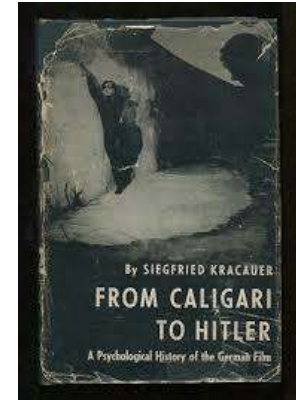
De tous les arts, le cinéma semble être le plus éloigné de l'art et le plus proche de la nature. Son moyen d'expression fondamental à lui seul, la photographie, est considéré par principe comme étant non artistique. [...]

C'est ce que la nature elle-même a de subjectif [...], cet état de fait psychologique, et lui seul, [qui] fait de la nature un matériau esthétique [...]. A ce moment-là, s'ouvre la voie qui mène à l'expressionnisme. Car c'est précisément **ce caractère mystérieux et subjectif de l'environnement**, ces sentiments de profondeur, ces représentations de mouvements, ces sensations de force, ces puissances d'intensité, qui constituent le matériau véritable de sa réalisation artistique. Certes, le caméraman n'aura recours à des moyens expressionnistes que s'il ne peut espérer exprimer, avec des moyens conventionnels, les relations spirituelles qu'il considère comme indispensables [...]. Ce cas se produira de façon particulièrement forte si le thème du film contient déjà **des éléments que l'on ne trouve pas dans la réalité quotidienne** et que, par conséquent, l'effet produit par l'œuvre se met sous la coupe de **cette étrangeté et de ce mystère**. Des thèmes éloignés du quotidien demandent des moyens d'expression abstraits»

Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Verlag der Lichtbildbühne, Berlin, 1926 [trad. fr: Presses universitaires de Grenoble, 1986, p. 91 et 94.

***De Caligari à Hitler, une étude psychologique du cinéma allemand* de Siegfried Kracauer (1947)**

Kracauer: critique et théoricien du cinéma d'orientation marxiste; il quitte en 1933 l'Allemagne pour la France puis les Etats-Unis, où il publie cet ouvrage qui soutient la thèse selon laquelle le cinéma expressionniste allemand, témoignant de « l'âme allemande », préfigure l'avènement du nazisme (volonté de puissance et soumission des masses, échappatoire dans le fantastique pour nier le réel).



« Les films d'une nation reflètent sa mentalité de manière plus directe que tout autre moyen d'expression artistique pour deux raisons. Premièrement, les films ne sont jamais un produit individuel. [...] Deuxièmement, les films s'adressent et font appel à une multitude anonyme » (p. 5-6).

« Ce qui compte, ce n'est pas la popularité statistiquement mesurable des films, mais plutôt la popularité de leurs motifs narratifs et visuels. La réitération persistante de ces motifs les met en évidence en tant que projections spécifiques de besoins intérieurs » (p. 8).

« Caligari est une véritable prémonition spécifique dans le sens où il utilise un pouvoir hypnotique pour imposer sa volonté à son instrument – une technique préfigurant, dans son contenu et son but, cette manipulation des esprits qu'Hitler fut le premier à pratiquer sur une vaste échelle. » (p. 78).

« Intentionnellement ou non, *Caligari* présente une âme oscillant entre la tyrannie et le chaos, [...] un fort sadisme ainsi qu'un appétit de destruction. Ces traits sur l'écran témoignent une fois encore de la prééminence de l'âme collective allemande. [...] Le retrait dans le studio fait partie de la retraite générale dans la coquille » (p.79-80).

Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler*, Paris, Flammarion, 1987 [1947].

La pathologie d'un personnage-narrateur comme motivation de la distorsion du monde représenté?

« Grâce aux explications données par l'un des auteurs du scénario, et que note Kracauer dans son livre [...], on sait que le prologue et l'épilogue de ce drame ont été rajoutés après coup, et en dépit de l'opposition des deux auteurs. C'est ainsi que l'action se trouve faussée et finalement réduite aux hallucinations d'un fou » (Lotte H. Eisner, 1964, p. 24).

Situation-cadre initiale



« Dans leur triomphe, les philistins passaient sur un fait significatif : bien que *Caligari* stigmatisât les cheminées obliques pour folie, il ne restaure jamais les perpendiculaires dans leur droit comme normales. Les ornements expressionnistes envahissent également l'épisode final du film, dans lequel — du point de vue des philistins, les perpendiculaires auraient dû être réhabilitées pour caractériser le rétablissement de la réalité conventionnelle. »

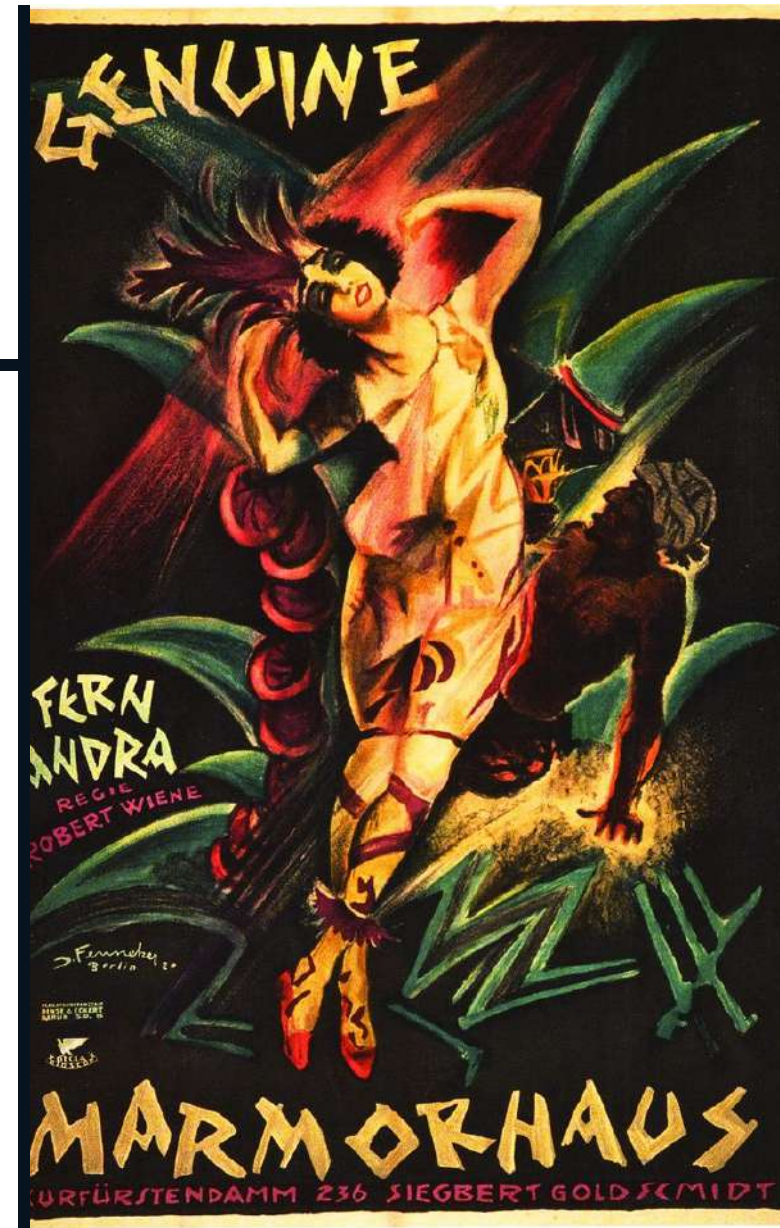
Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand 1919-1933*, Paris, Flammarion, 1973 [1947], p. 75.



« Si *Caligari* n'a pas fait école à proprement parler, les cinéastes allemands ont cependant subi son influence. Dès l'année suivante, Wiene lui-même a tenté de donner une suite au « caligarisme » dans son film *Genuine*.

Il avait choisi comme scénariste précisément celui de *Caligari*, **Carl Mayer**, qui dès son premier scénario avait révélé son grand talent et sa grande compréhension du cinéma. Cet homme qui n'a laissé ni roman ni nouvelle, qui n'a jamais écrit que pour le cinéma, était doué d'une extraordinaire puissance visuelle »

Lotte H. Eisner, 1964, p. 30.



Le scénariste Carl Mayer (1894-1944): orientation « Kammerspielfilm »

Das Cabinet des Dr. Caligari
(Wiene, 1920); avec Hans
Janowitz

Genuine (Robert Wiene, 1920)

Scherben (Lupu Pick, 1921)

Hintertreppe (Lessner/Leni,
1921)

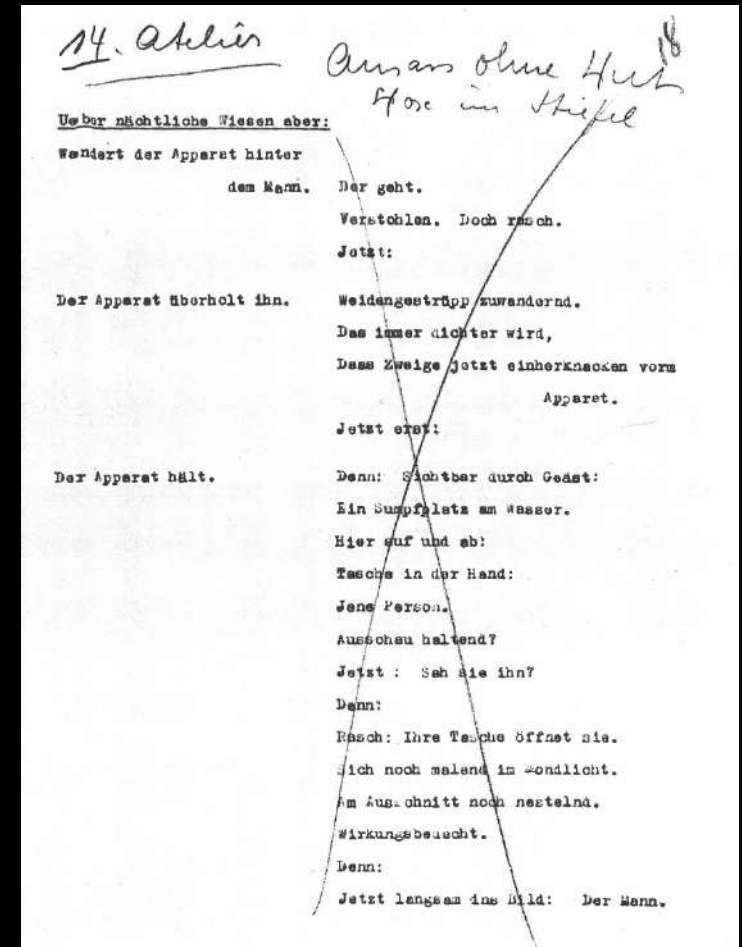
Sylvester (Lupu Pick, 1924)

Der letzte Mann (Murnau,
1924)

Tartüff (Murnau, 1925)

Sunrise: A Song of two Humans
(Murnau, 1927)

- **Penser en images,
imaginer une caméra très
mobile (« entfesselte
Kamera »)**
- **Style d'écriture poétique,
importance du tempo**
- **Autonomie de l'objet
scénario, peu
d'assujettissement au film
à venir**



Une page du scénario de *Sunrise*

Kammerspiel (« théâtre de chambre, par analogie avec la musique de chambre)

« [...] expression créée par Max Reinhardt pour désigner le théâtre intimiste valorisant la psychologie et l'atmosphère [et] appliquée par extension au courant du cinéma allemand apparu au début des années 20, parallèlement à l'expressionnisme [...]. Les caractéristiques essentielles sont l'importance donnée à l'analyse psychologique et à la critique sociale, l'intériorisation de l'action dans la violence des sentiments et des passions conduisant au meurtre ou au suicide, le petit nombre de personnages choisis parmi des types ordinaires et conçus comme des allégories, l'enfermement des personnages dans un huis clos souligné par l'utilisation de décors réalistes mais construits en studio, [...] le respect rigoureux de la règle des trois unités (action, temps, lieu), la simplicité et la linéarité de l'action, dont le ressort essentiel est le Destin et qui permet la limitation des intertitres ».

Dans Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse-Bordas, 2000, p. 1188.

Die Strasse (Karl Grune, 1923); Dirnentragödie (Bruno Rahn, 1927, avec Asta Nielsen)



Hintertreppe (1921)



Scherben (1921)



Sylvester (1924)

1920 – Paul Wegener

(comédien de la troupe de Max Reinhardt dès 1906) et Carl Boese, coscénarisé par Wegener avec Henrik Galeen (auteur du scénario de *Nosferatu*), avec Wegener dans le rôle du personnage éponyme.

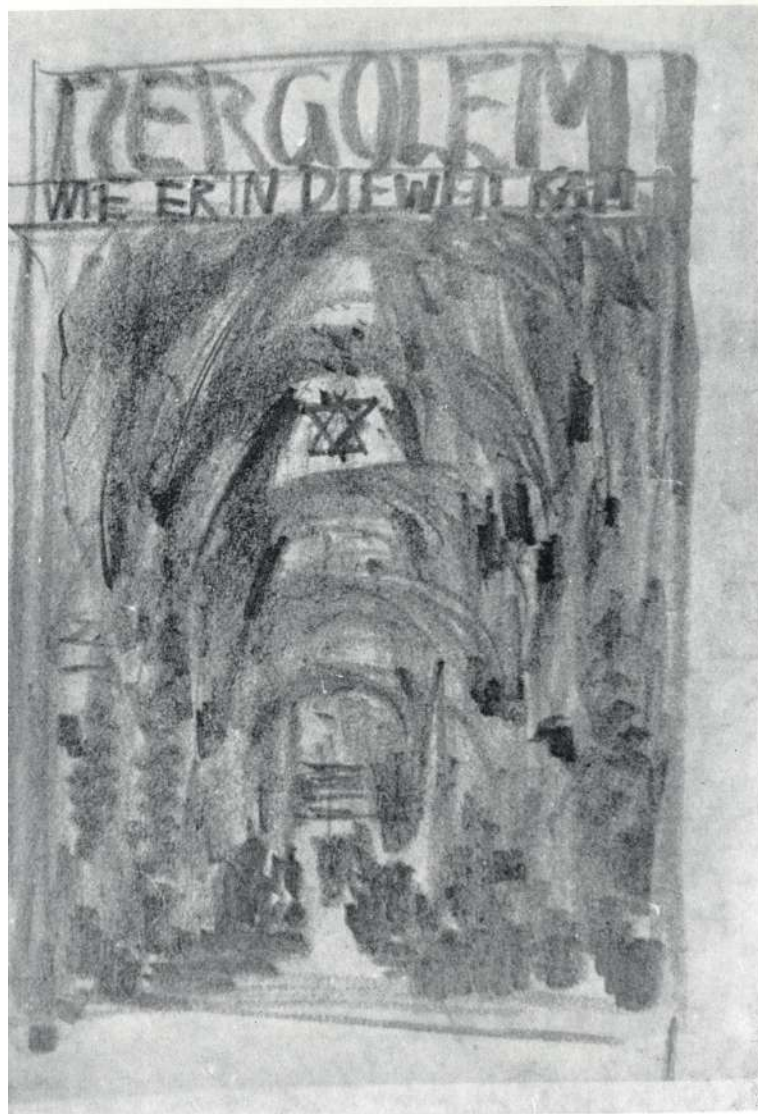


Récit fantastique issu du folklore juif:

Un rabbin magicien transforme une statue d'argile en un colosse à la force prodigieuse censé devenir le sauveur de la communauté juive – le monstre se retournera contre son créateur.

« Paul Wegener s'est toujours défendu d'avoir voulu faire de son *Golem* un film expressionniste. Mais cela n'empêche pas que ce film passe pour en être un, ce qui est sans doute dû aux décors de [Hans] Poelzig. [...] tous les éléments dynamiques, extatiques, fantastiques et pathétiques d'un édifice s'[y] expriment uniquement dans la façade, sans que le plan du bâtiment lui-même [ne] soit aucunement entraîné dans un renouvellement des formes. C'est pourquoi les décors du *Golem* sont si éloignés de ceux de *Caligari*. La forme originale des bâtiments gothiques transparaît dans ces maisons aux pignons raides, très hauts et très étroits, [dont le] volume chancelant [...] ne semble que l'image [...] d'un Ghetto malsain et surpeuplé, où l'on vit dans une angoisse sans fin. » (Lotte H. Eisner, 1964, p. 48).





Esquisse de Professor Hans Poelzig pour le décor du GOLEM
(Comment il vint au monde) *(Photo Standish D. Lawder)*

Maquette
du laboratoire
pour
le GOLEM
exécutee
par Marlene
Poelzig
d'après
une esquisse
de son mari



Aquarelle pour
le ghetto
du GOLEM
par
Hans Poelzig
(dépôt de
Marlene
Poelzig
à la C.F.)



Double planche
d'illustrations dans
l'ouvrage de Lotte
Eisner

Le terme du titre prend sa source dans une tradition hébraïque (il est mentionné une fois dans l'Ancien Testament), puis apparaît dans le sens d'un être artificiel humanoïde dans les légendes juives d'Allemagne au XIIe siècle;

Löw, Grand Rabbin, en personnage démiurgique, créant la vie par la magie du Verbe, sans intervention féminine;

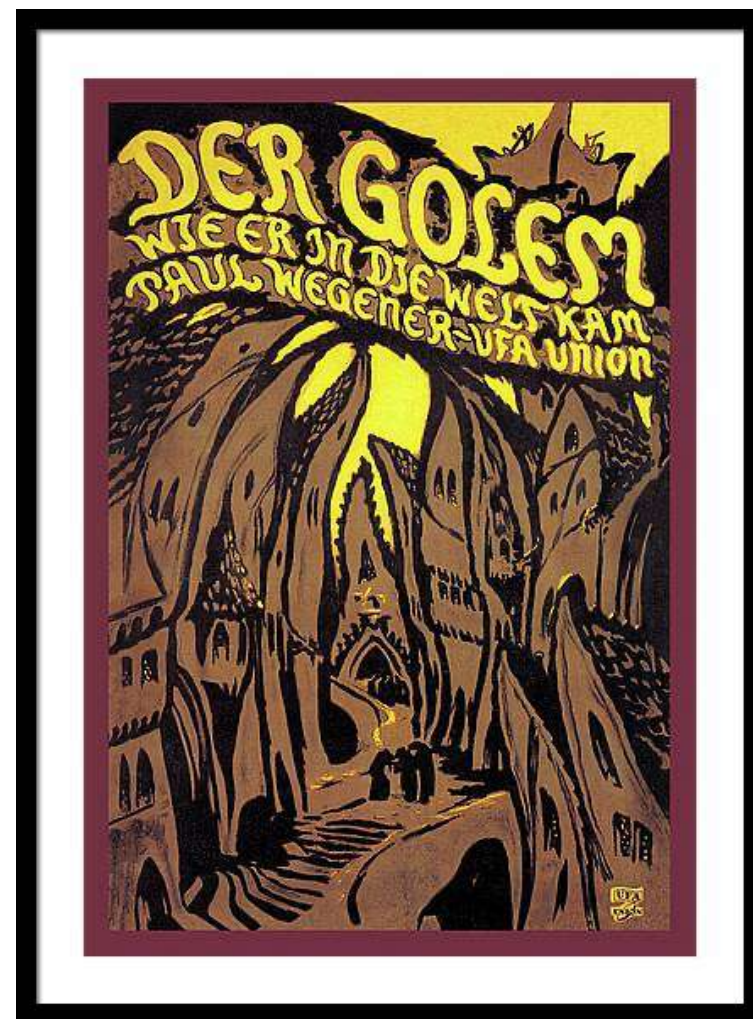
Risque d'une perte de contrôle sur la créature, thème de l'*hybris* antique;

Imaginaire de la monstruosité des Romantiques allemands (la femme-golem de Isabelle d'Egypte de Achim von Arnim, 1808);

Le Golem, roman de Gustav Meyrink (1915), intrigue située dans le quartier juif de Prague et marquée par la Kabbale (courant ésotérique du judaïsme).

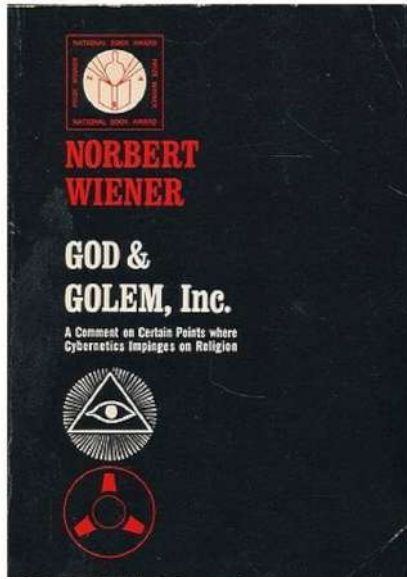


Ill. du roman de
Meyrink, 1916

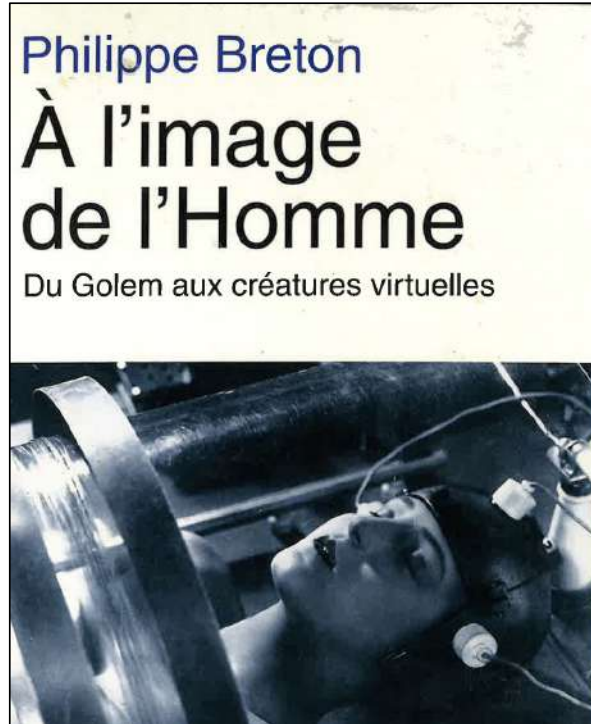


Voir Jean-Charles Margotton, « Le Golem », *Cahiers du Celec* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 31 mai 2023:

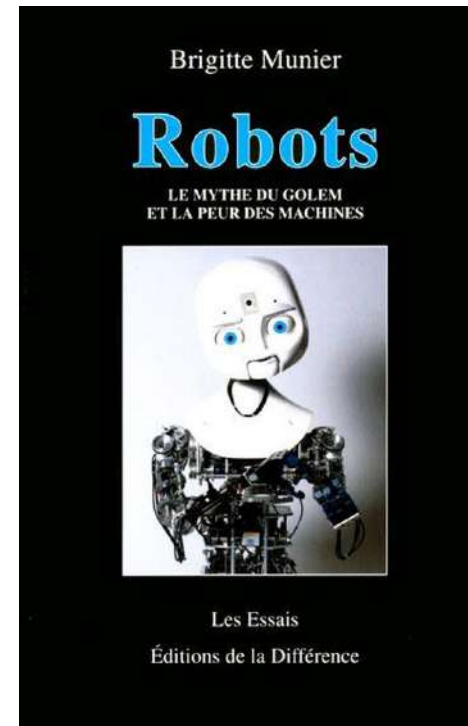
<https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=146>



Norbert Wiener,
God & Golem, Inc.
(1964)



Philippe Breton, *À l'image de l'homme. Du Golem aux créatures virtuelles*, 1995.



Brigitte Munier, *Robots. Le Mythe du Golem et la peur de la machine*, Paris, La Différence, 2011.



Le Golem (Paul Wegener, 1920): le récit



Rabbi Loew lit dans les astres une persécution prochain du peuple juif vivant dans le ghetto pragoïs

Décret d'expulsion promulgué par l'Empereur



Myriam, fille du Rabbin, s'éprend de Florian, un courtisan



Loew sculpte un être d'argile et lui donne vie grâce à un rituel, recourant à une magie occulte



Loew offre à la cour une « vision » de l'exode des Juifs qui provoque indifférence et hilarité chez les courtisans, ce qui déclenche une malédiction destructrice; le Golem sauve de l'effondrement du château l'Empereur qui, par reconnaissance, annule le décret.



Le Golem se met à agir de manière autonome et destructrice, Loew l'éteint en retirant le « mot » de sa poitrine, mais l'assistant du rabbin, amoureux de Myriam et jaloux de Florian, jaloux, réanime la créature en lui demandant de chasser le courtisan, qui sera jeté du toit.







L'écriture diégétisée comme ressort du fantastique:

Au commencement était le verbe: « emet » en hébreu (vérité), après suppression du “aleph”, devient « met » (mort).



**Le Golem devenu une
figure prédatrice**



Frankenstein (James Whale, 1931, d'après
Frankenstein ou le Prométhée moderne de
Mary Shelley, 1818), Universal

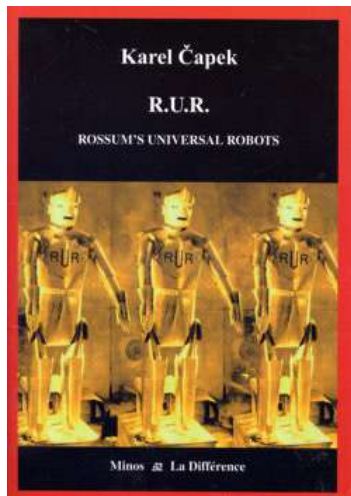


La désactivation finale du « monstre »

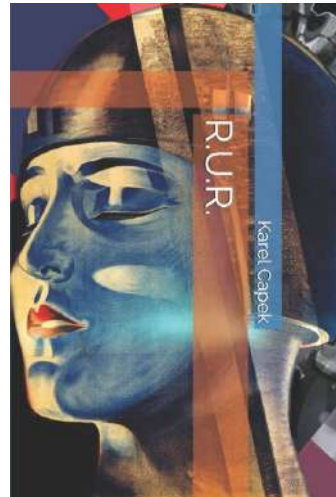




Un récit à créature artificielle qui préfigure les mises en scènes théâtrales, romanesques et filmiques du robot.



1920



La figure du Golem, référence revendiquée pour Jerry Siegel (sc.) et Joe Shuster (des.) pour la création de la série de comics *Superman* en 1939

Friedrich Wilhelm Murnau (Bielefeld 1888, Santa Barbara 1931)

Friedrich Plumpe prend le nom de Murnau après avoir rejoint la troupe de Max Reinhardt, en 1910.

Il passe à la réalisation de films en 1919, et devient avec Fritz Lang et G.W. Pabst l'un des cinéastes les plus auteurs d'Allemagne.

Principaux films:

1922 – *Nosferatu le Vampire*

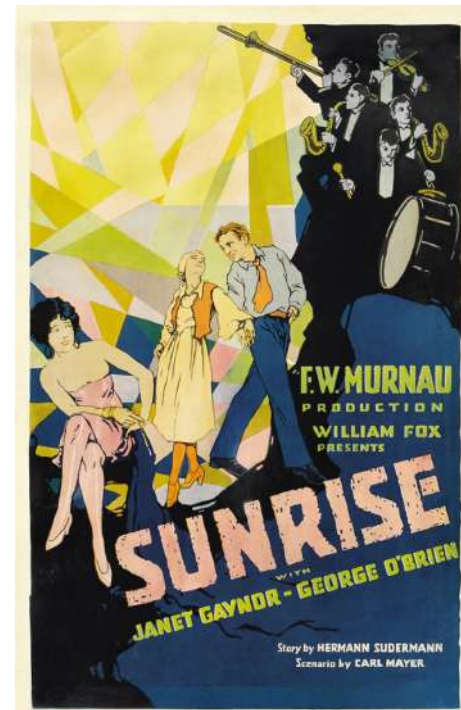
1924 – *Le Dernier des hommes*

1926 – *Tartuffe*

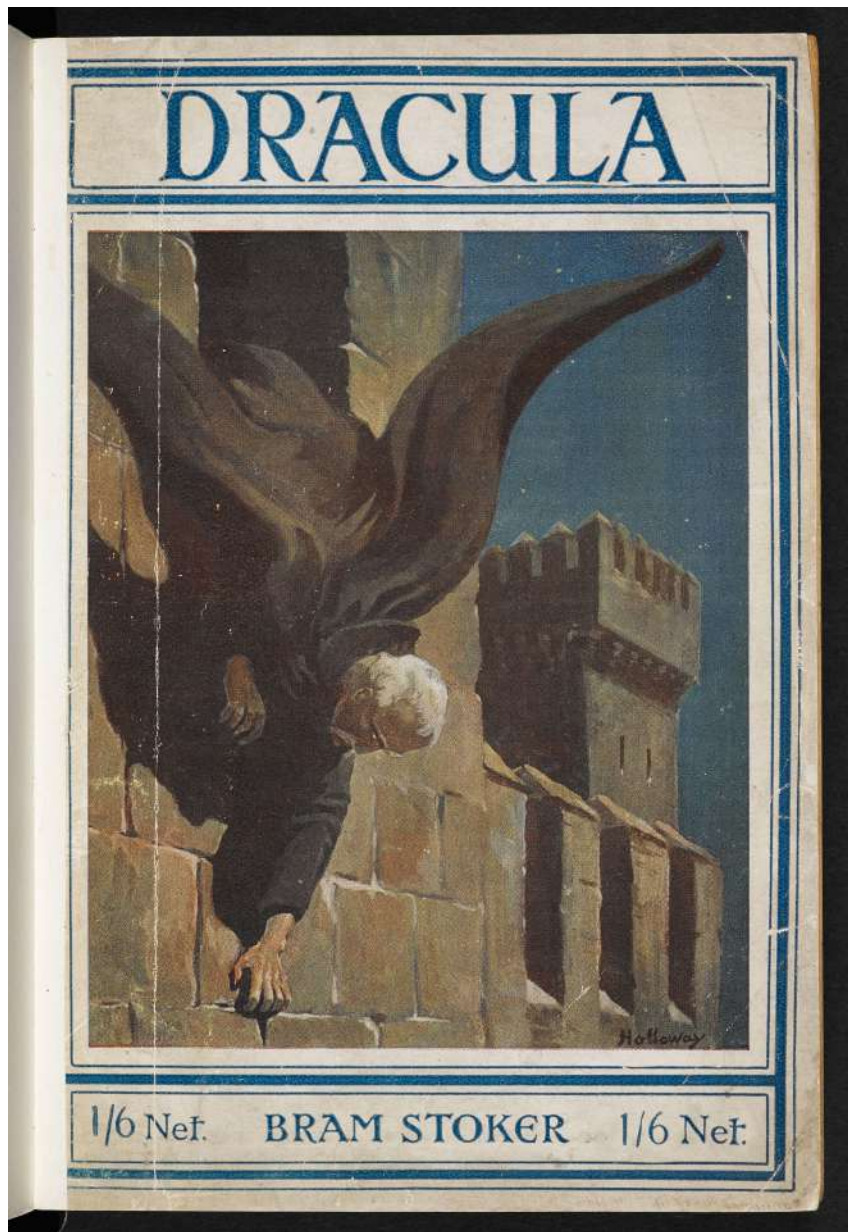
1926 – *Faust, une légende allemande*

1927 – *L'Aurore* (aux Etats-Unis, production Fox)

1931, avec Robert Flaherty – *Tabou*

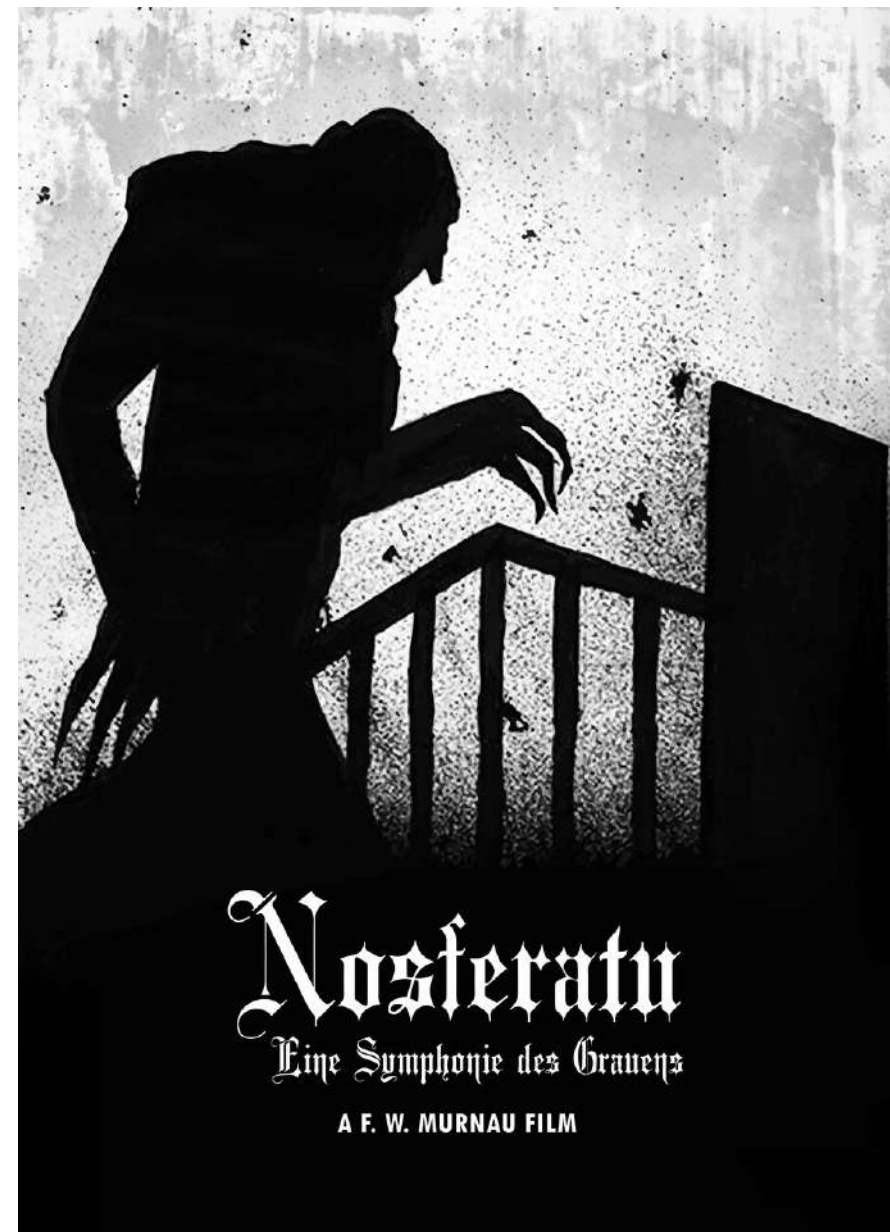


G.W. Pabst,
autre grand
réalisateur
allemand de
l'époque



Film à visionner sur Moodle dans le prolongement du cours, discuté dans la séance du 17.10

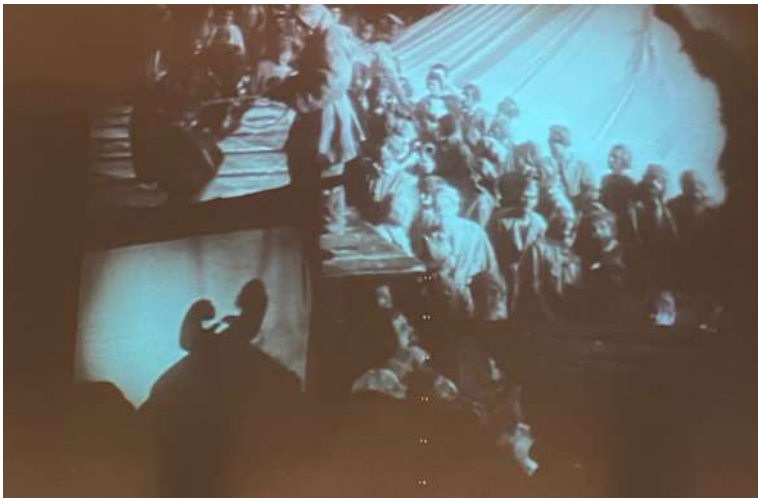
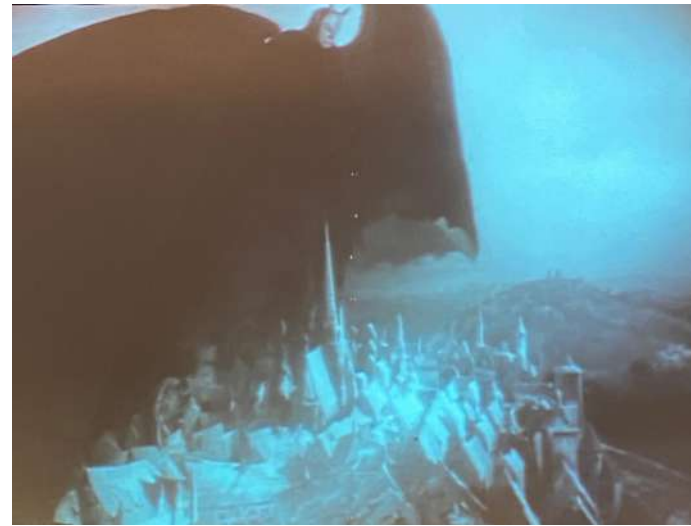
Bram Stoker, 1897

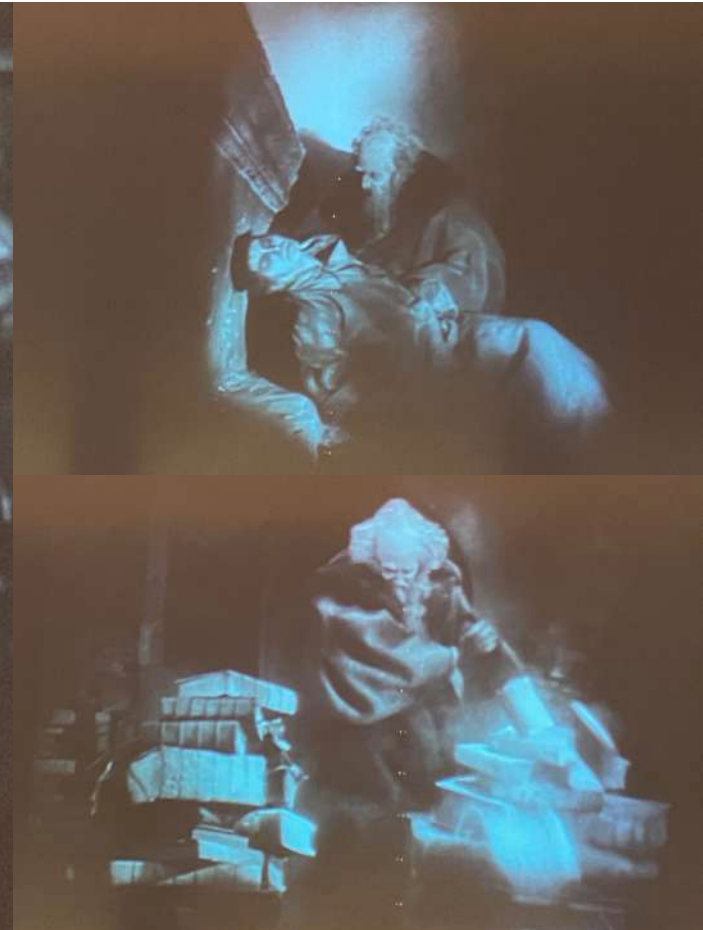
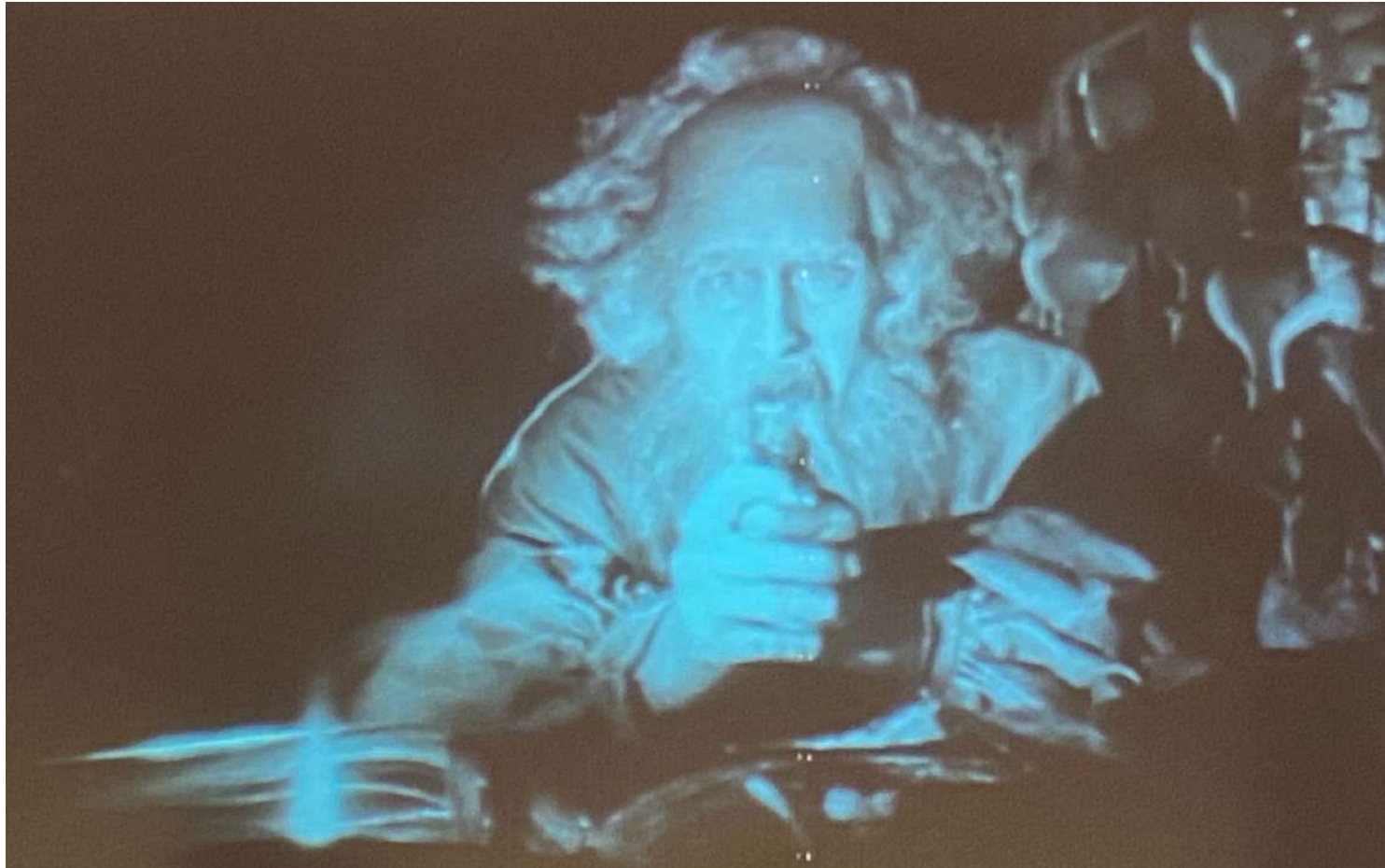




Légende de Faust et pièce de Johann Wolfgang von Goethe, 1808

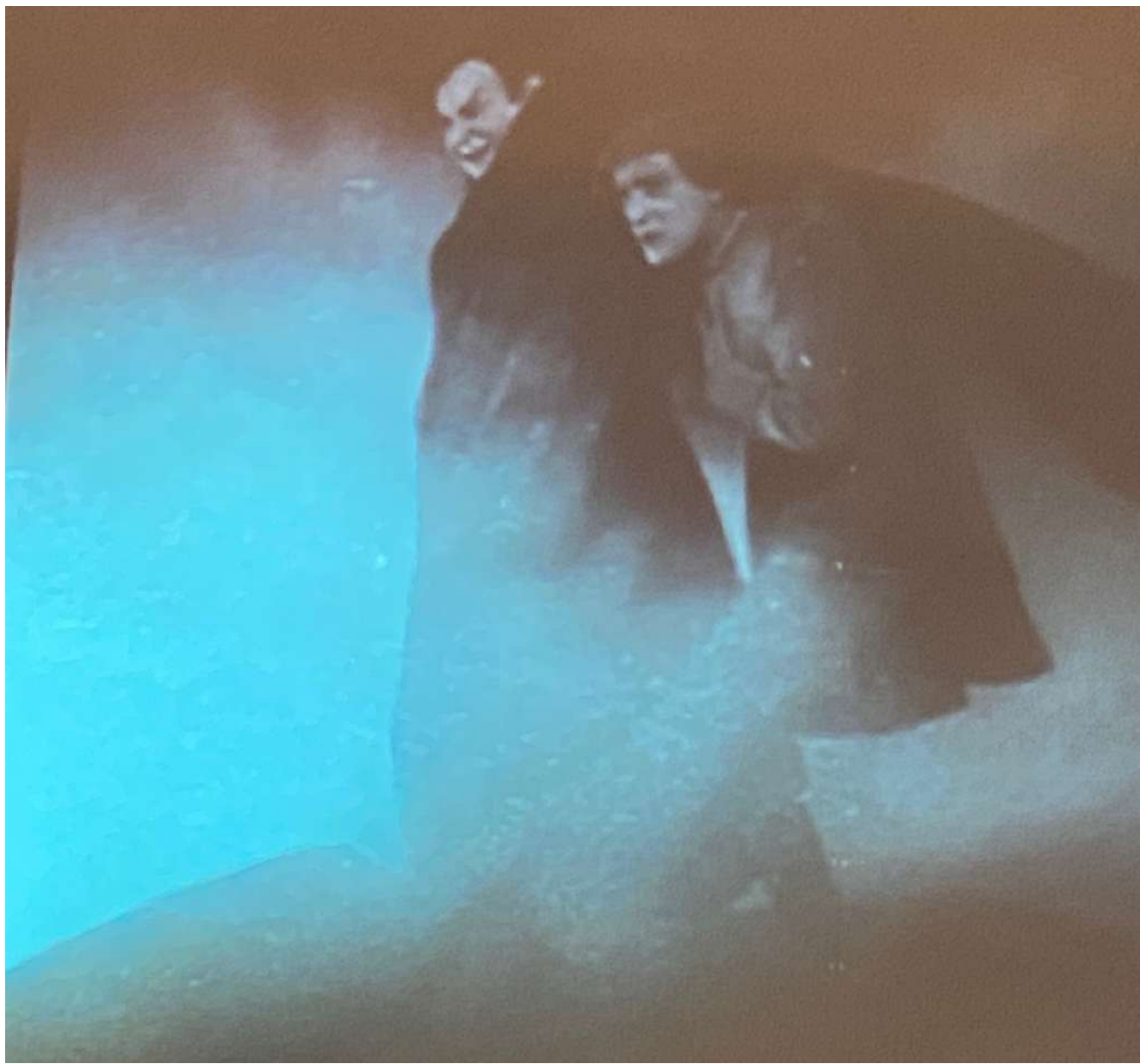
Le fléau de la peste s'abat sur la ville

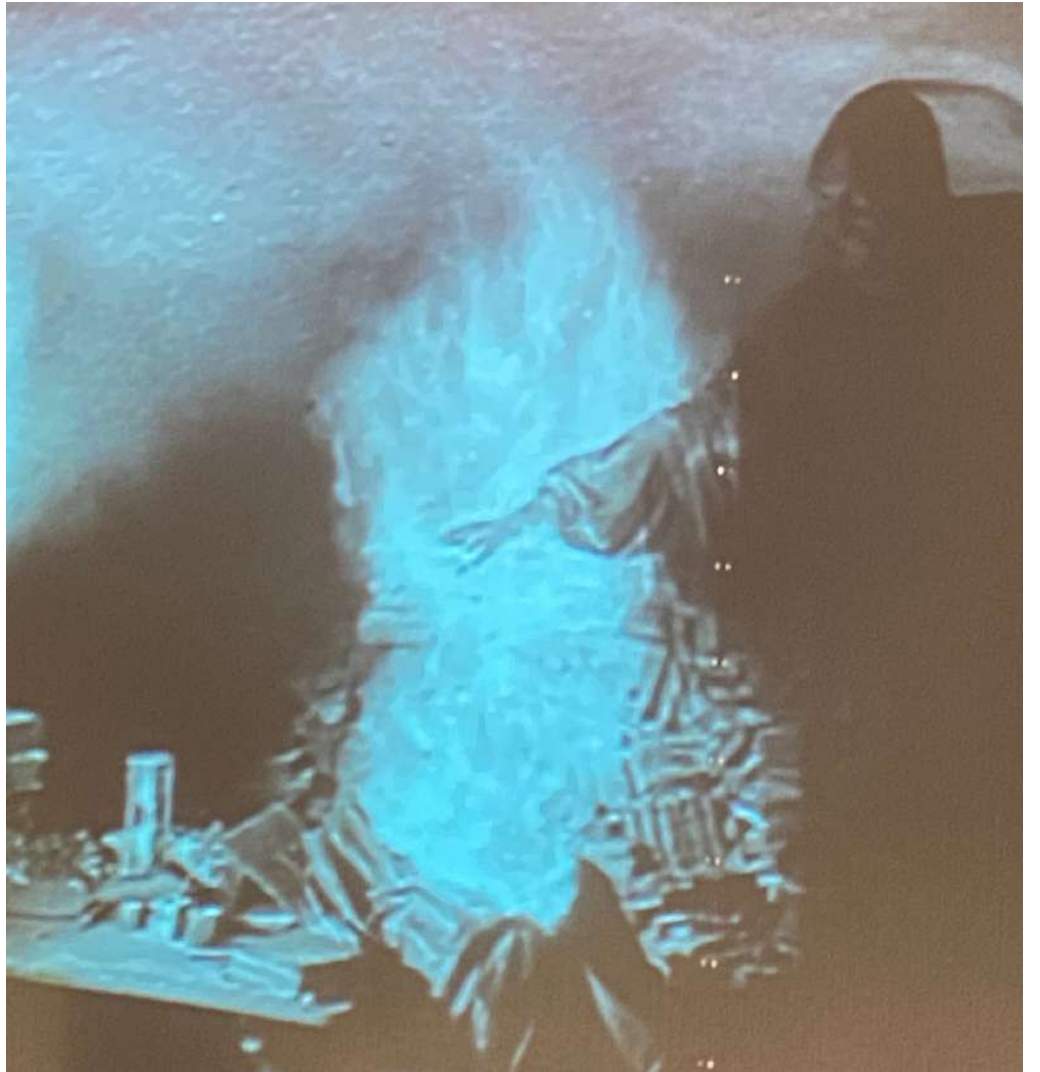
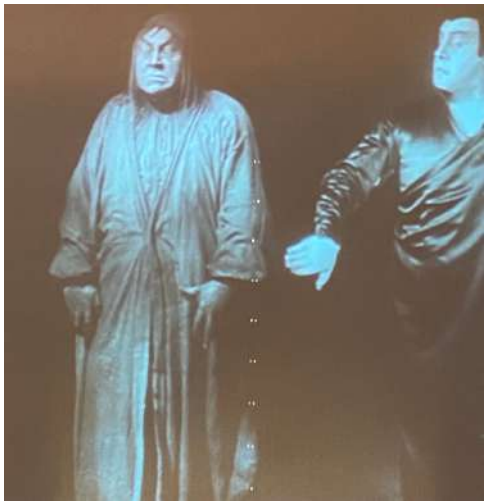




Impuissance du sage







Fritz Lang (Vienne 1890; Beverly Hills, 1976; naturalisé américain en 1935)

- Figure la plus connue de l'expressionnisme cinématographique, grâce notamment à:



Les Trois lumières (Der Müde Tod, 1921)

Docteur Mabuse le joueur (Dr Mabuse der Spieler, 1922), film en deux parties, scénarisé par sa future épouse (1922-1933) Thea von Harbou (comme tous ses films allemands), influence des serials de Feuillade

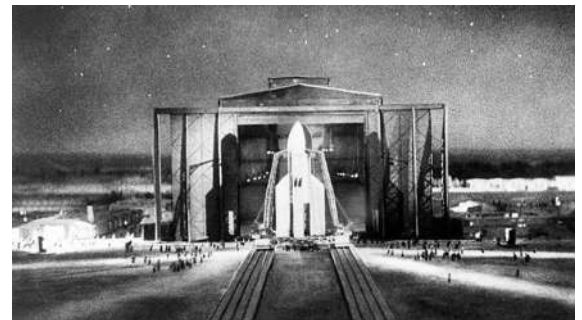


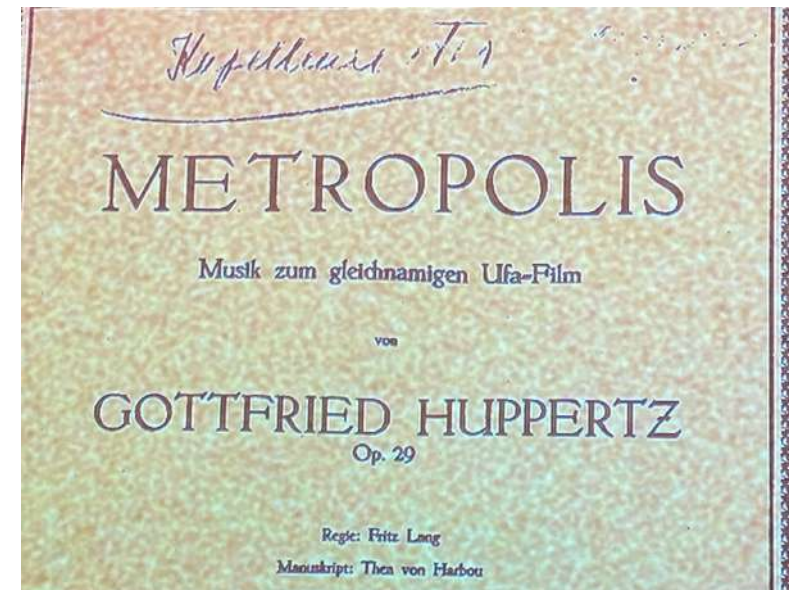
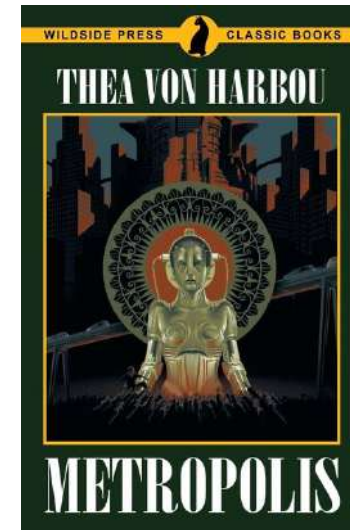
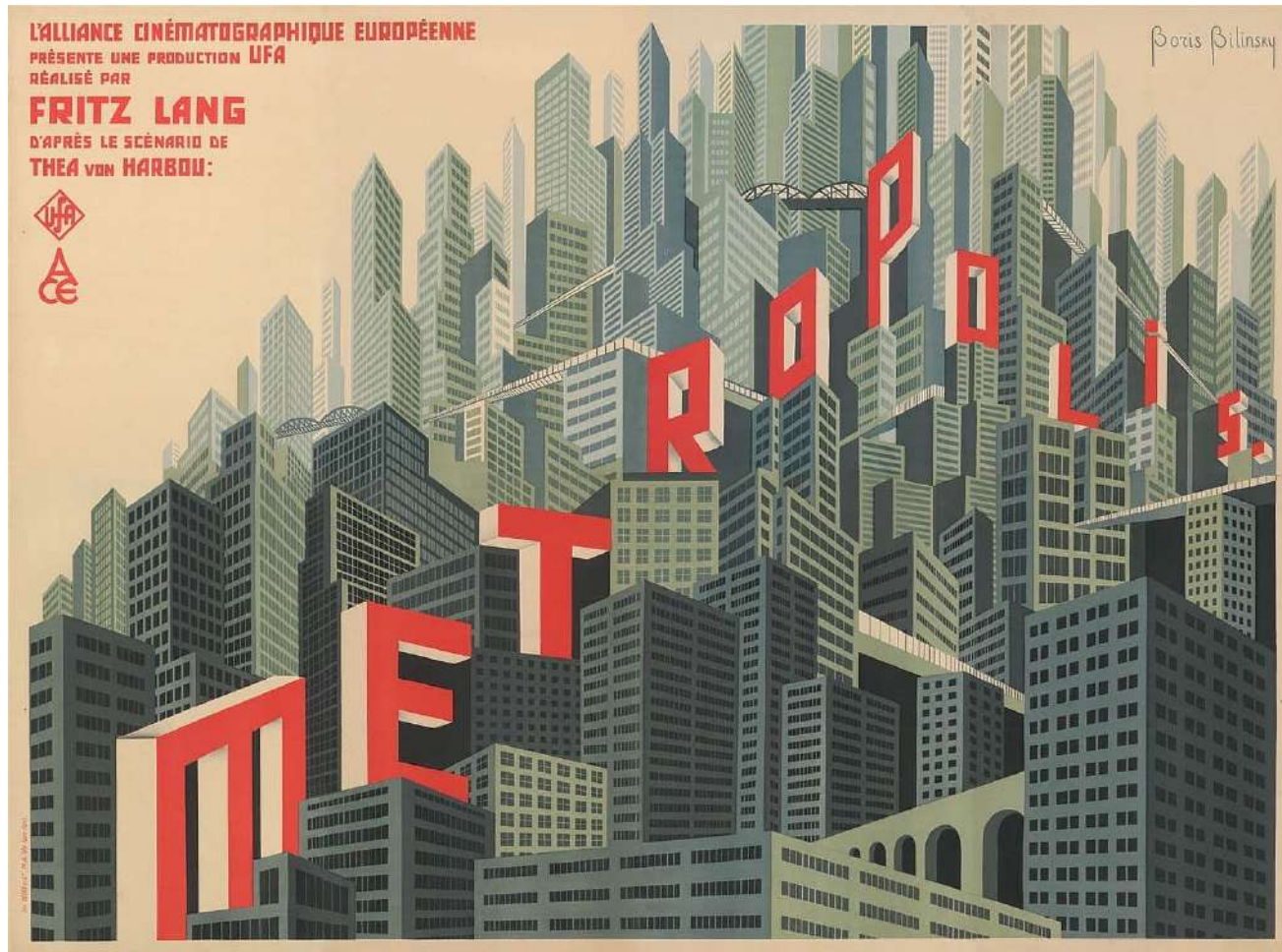
Metropolis (1927)

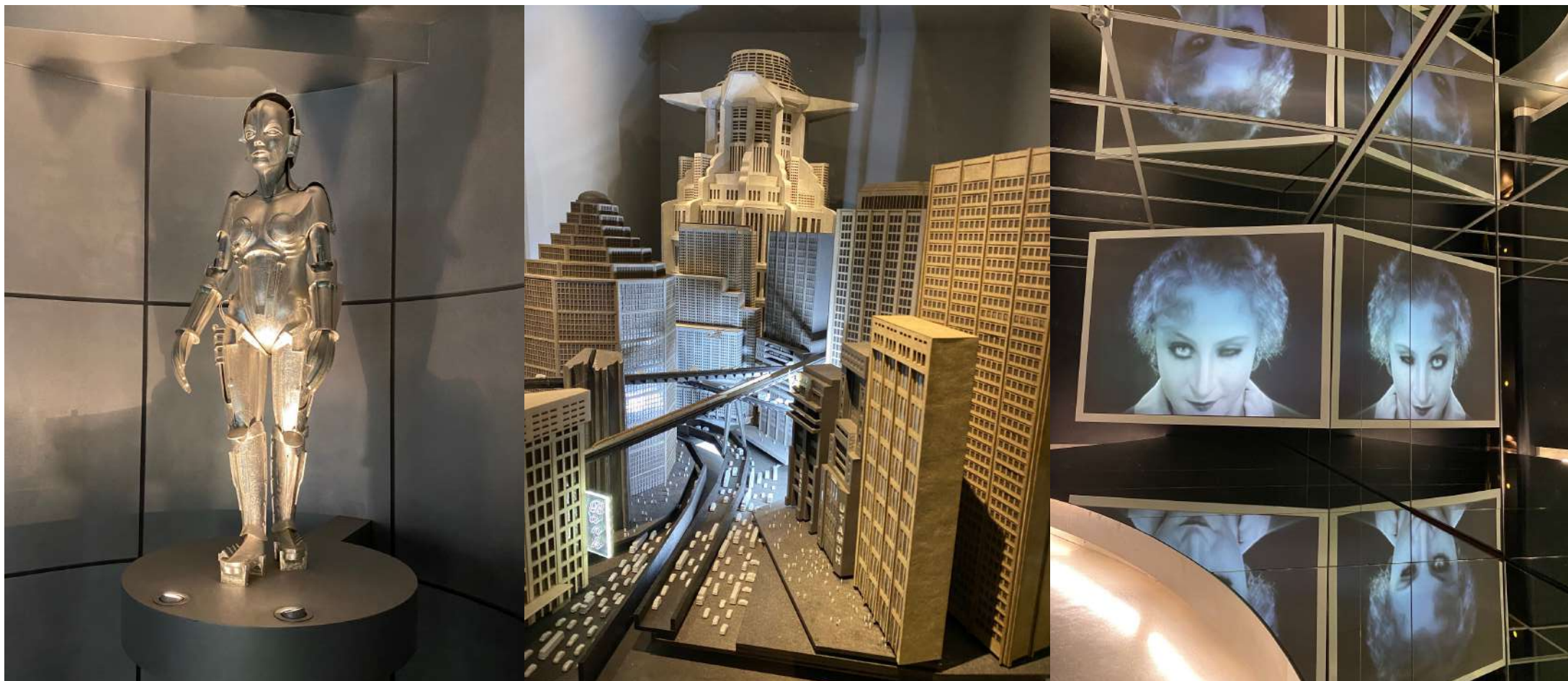
La Femme sur la lune (Frau im Mond, 1929)

M le Maudit (M, 1931)

- À partir de 1936 (*Fury*), plus de 20 films à Hollywood, notamment des **films noirs** (*La Femme au portrait*, *La Rue rouge*, *Le Secret derrière la porte*, *Le Démon s'éveille la nuit*, *Règlement de comptes*, *désirs humains*,...). → [séance du 27.02.2026 \(UNIL\)](#)
- Thématiques récurrentes: culpabilité, manipulation (hypnose pratiquée par Mabuse), corruption, violence, mort.
- Souci accordé à l'agencement spatial, architectural, ainsi qu'au potentiel des techniques cinématographiques.







Exposition permanente de la Deutsche Kinemathek, Berlin

METROPOLIS

U N F I L M D E F R I T Z L A N G

I M A G E S D ' U N T O U R N A G E



PHOTO COPIES

METROPOLIS

U N F I L M D E F R I T Z L A N G

I M A G E S
D ' U N T O U R N A G E

Photographies de Horst von Harbou
(éclairages de Karl Freund)

Photothèque de la Cinémathèque Française, Paris

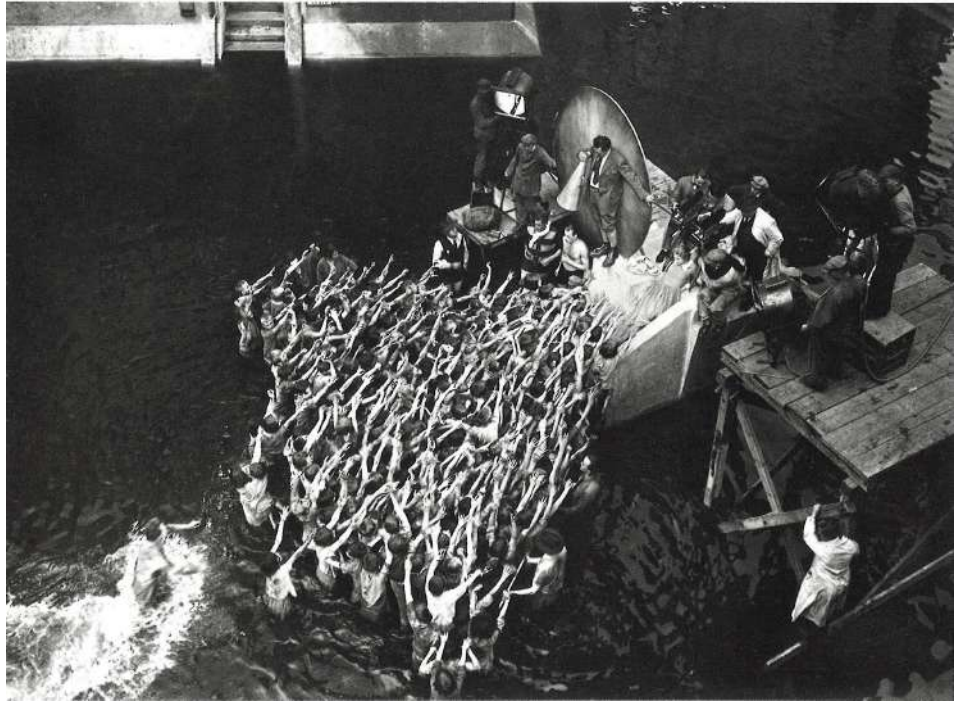
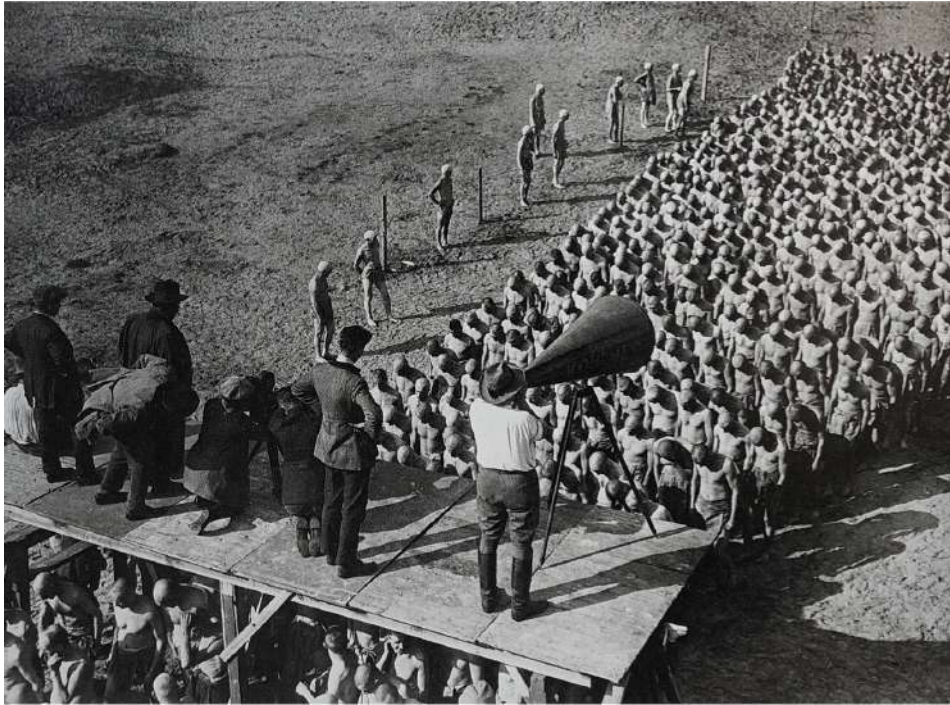
Textes de Claude-Jean Philippe, Alain Bergala, Luis Buñuel,
Enno Patalas, Bernard Eisenschitz

Une coproduction du Centre National de la Photographie
et de la Cinémathèque Française

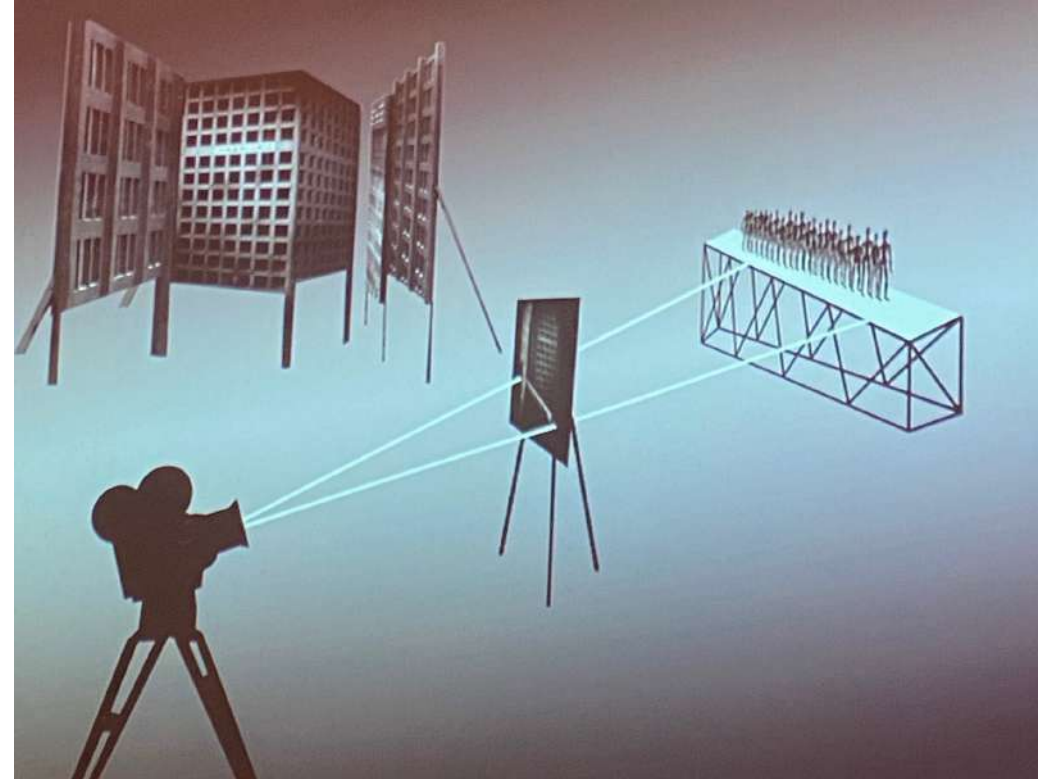
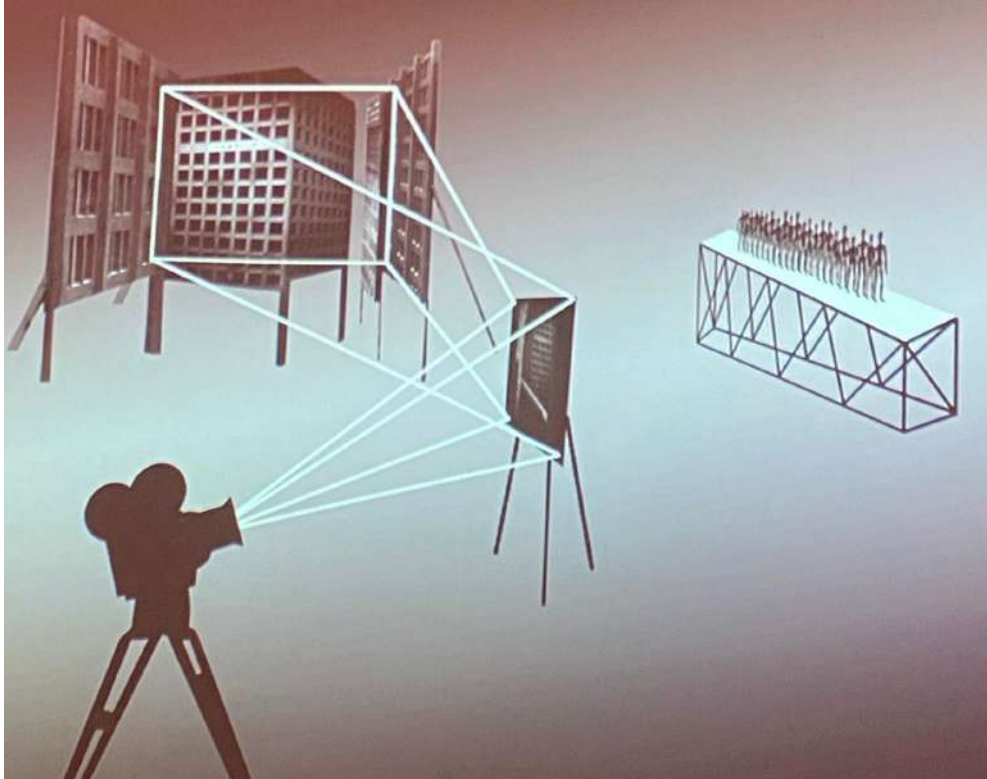
Karl Freund
Tournage de *Der letzte Mann*

mise en œuvre d'une caméra
légère pour permettre des
mouvements de caméra complexes
(dit Entfesselte Kamera – caméra
déchaînée)

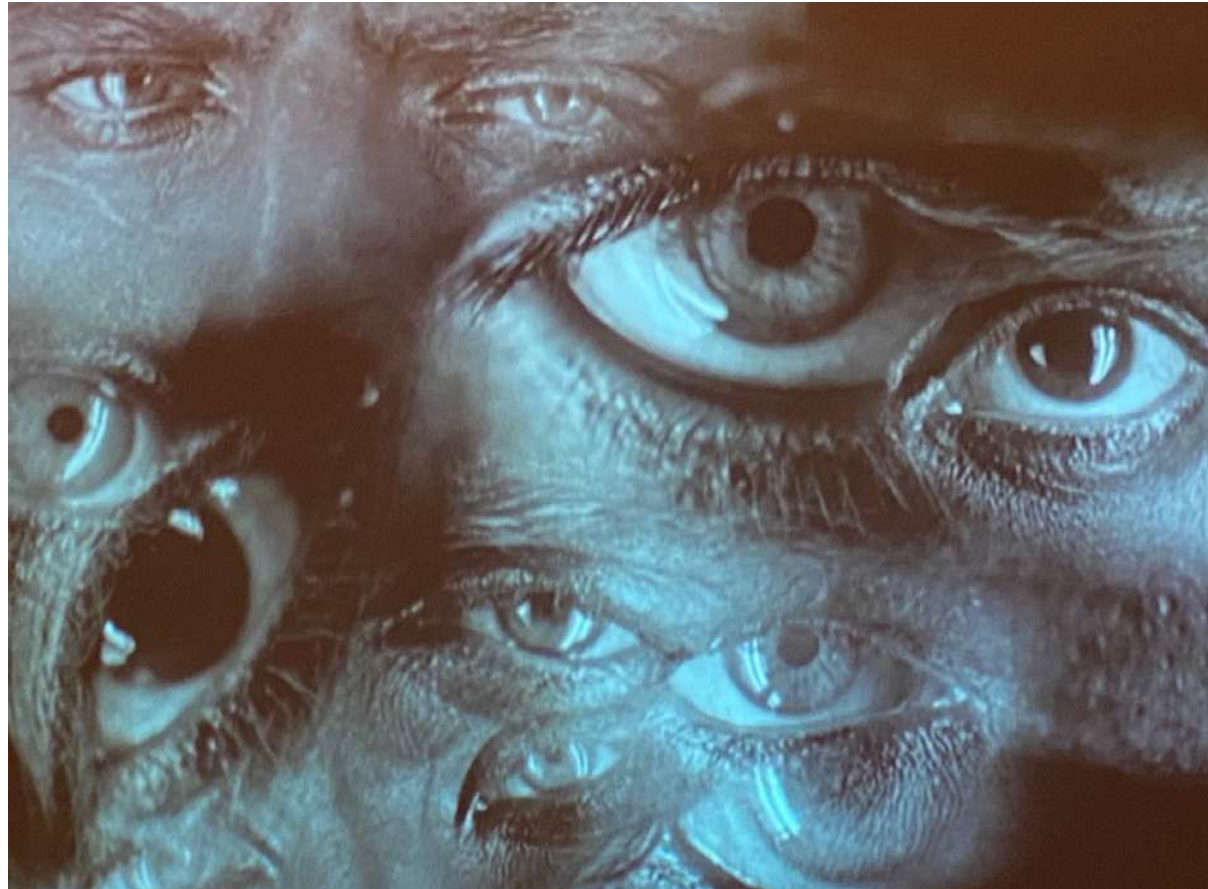




Le procédé Schüfftan, effet spécial reposant sur des miroirs



Un film d'expérimentations visuelles



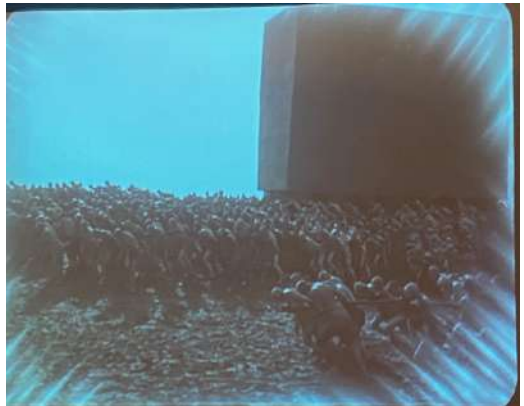


**La cité à étages,
avec les classes
laborieuses dans
les sous-sols
Imaginaire de la
ville du futur**



tief
die Stadt
der Arbeiter
unter der Erde lag,
so hoch über ihr türm-
te sich der Häuserblock,
der „Klub der Söhne“ hiess,

Mélange des genres et des époques



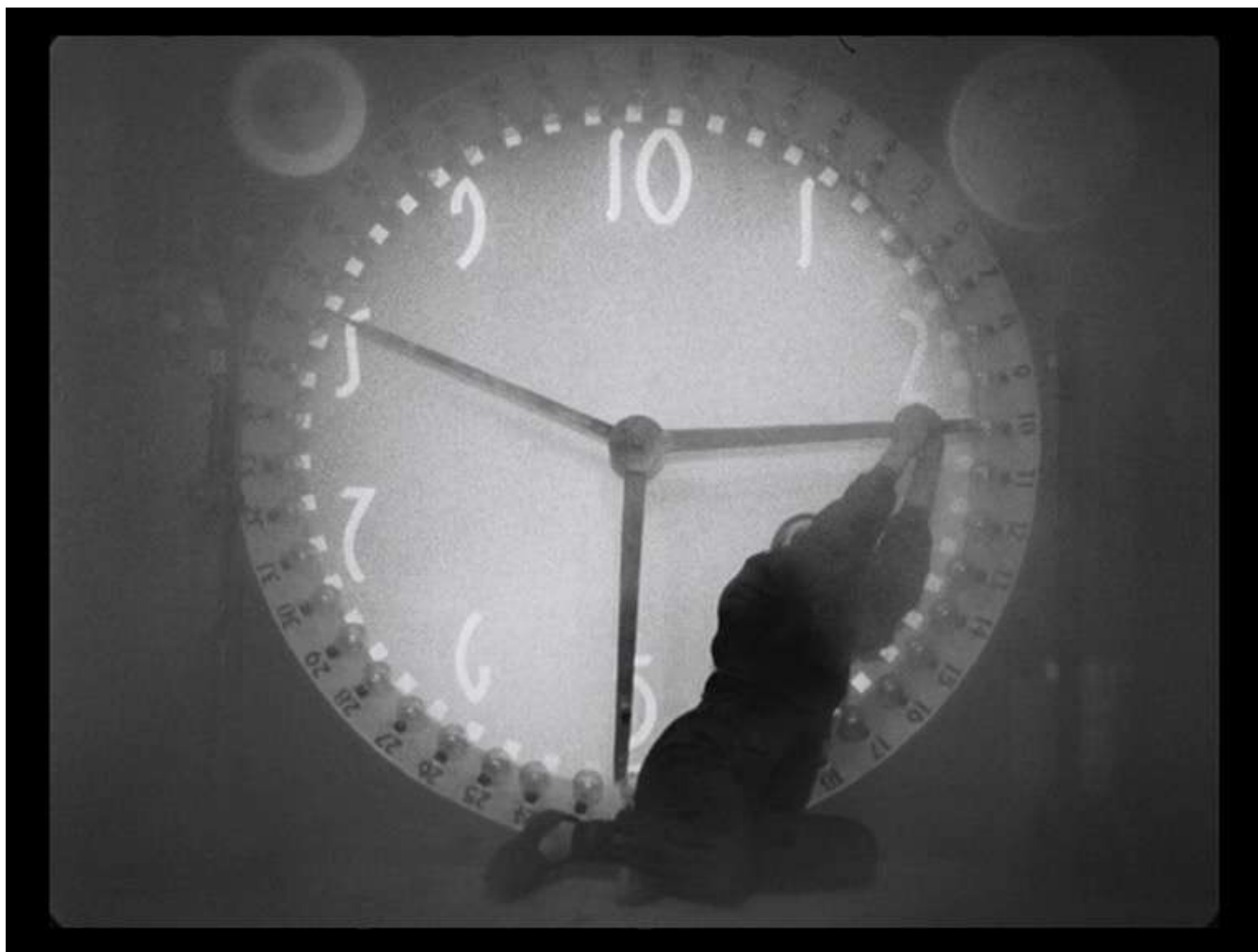
La parabole babylonienne dans le discours de Maria aux ouvriers



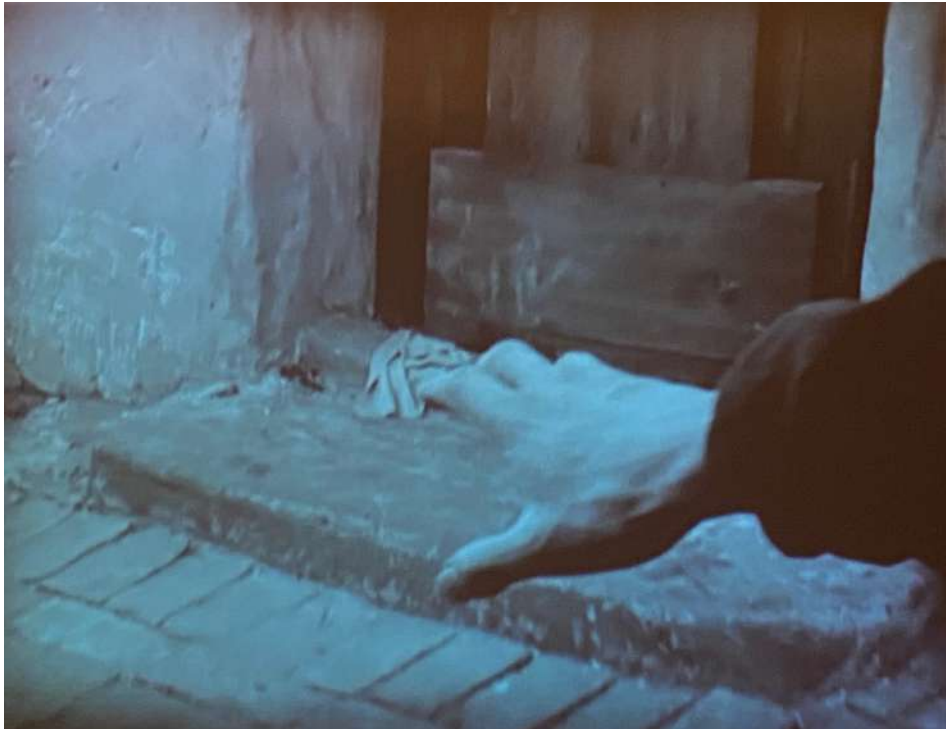
Divinité mentionnée dans la Bible, à laquelle était voué un culte sacrificiel – vision subjective de la machine comme instance démoniaque



Folklore moyenâgeux: les statues de la cathédrale enfouie s'animent pour une danse macabre



Les effets physiques de l'industrialisation massive

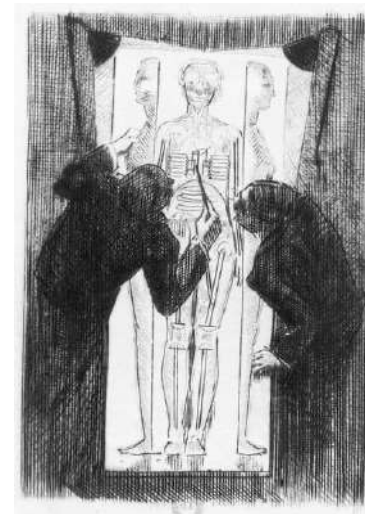
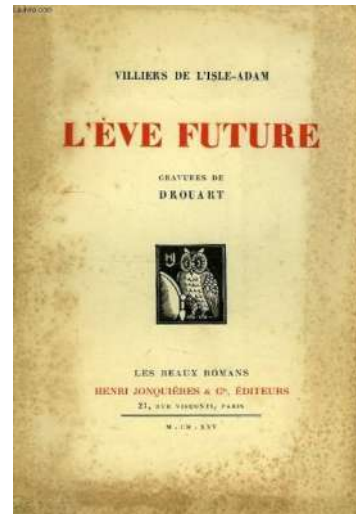
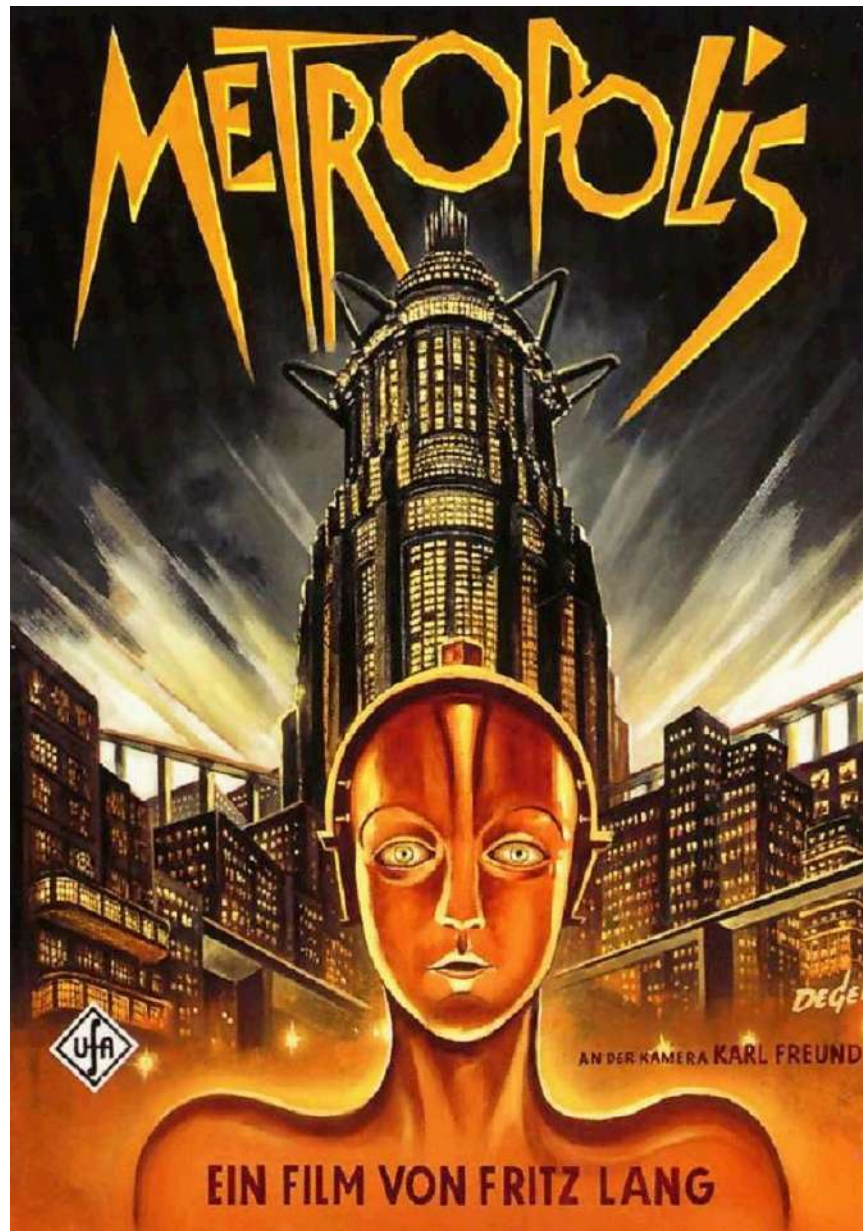


Caméraman: Karl Freund





Rotwang (Rudolf Klein-Rogge),
le « savant fou » romantique dans son laboratoire sous-terrain



1886



Production design de Ralph McQuarrie pour le projet de *Star Wars*, 1975

Influence des films expressionnistes allemands sur le film d'horreur des années 1930 à la Universal



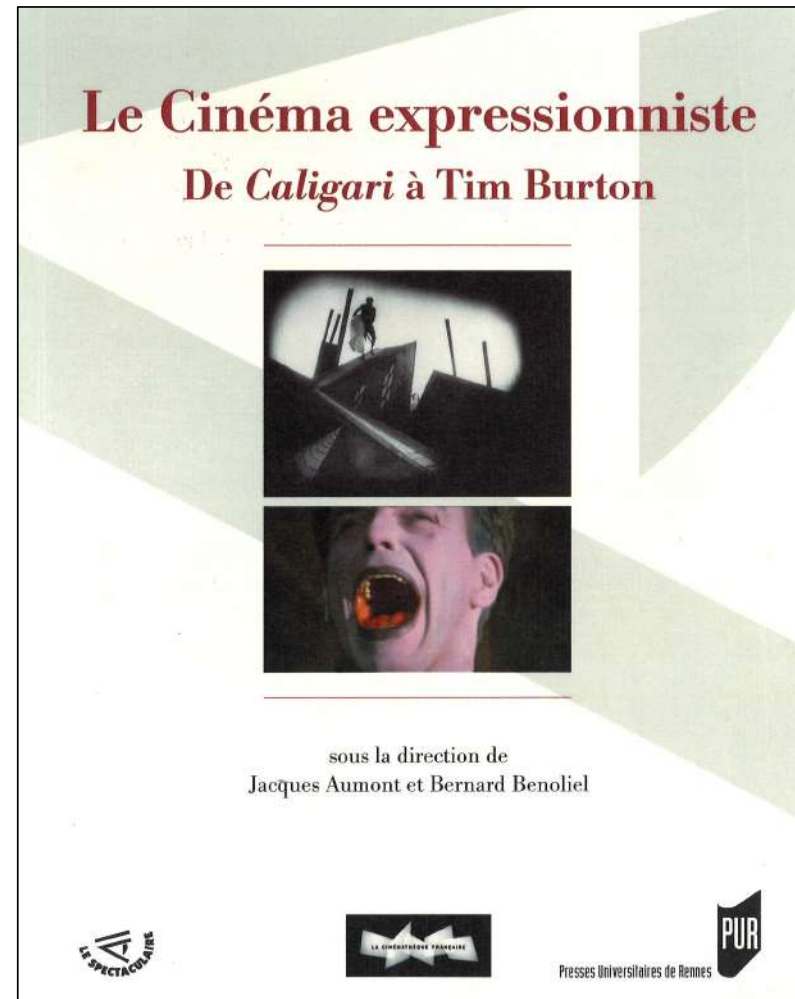
Karl Freund

Chef opérateur vedette de la Decla, ingénieux; il travaille sur *Le Golem* (1920), *Le Dernier des hommes* (1924) et *Metropolis* par exemple.

Aux USA, il réalise *La Momie* (1932) et *Les Mains d'Orlac* (1935), et officie comme chef opérateur sur *Dracula* (1931) ou *Double Assassinat dans la rue Morgue* (1932)

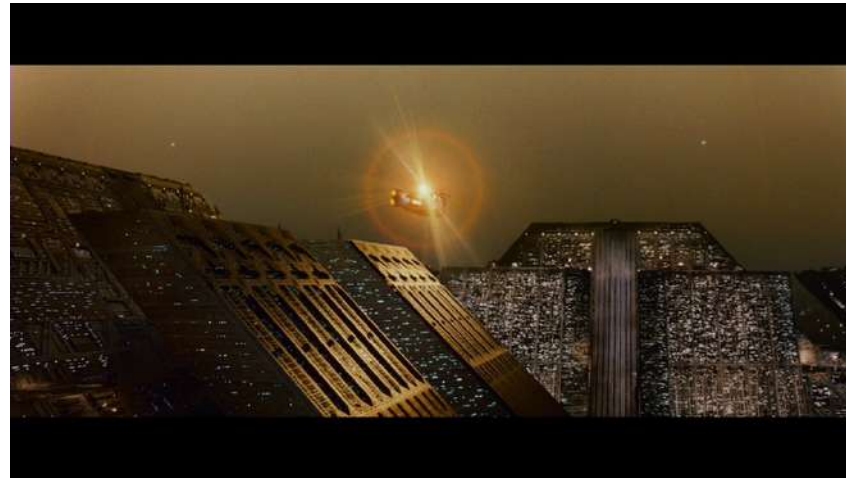


Postérité de
l'expressionnisme
allemand

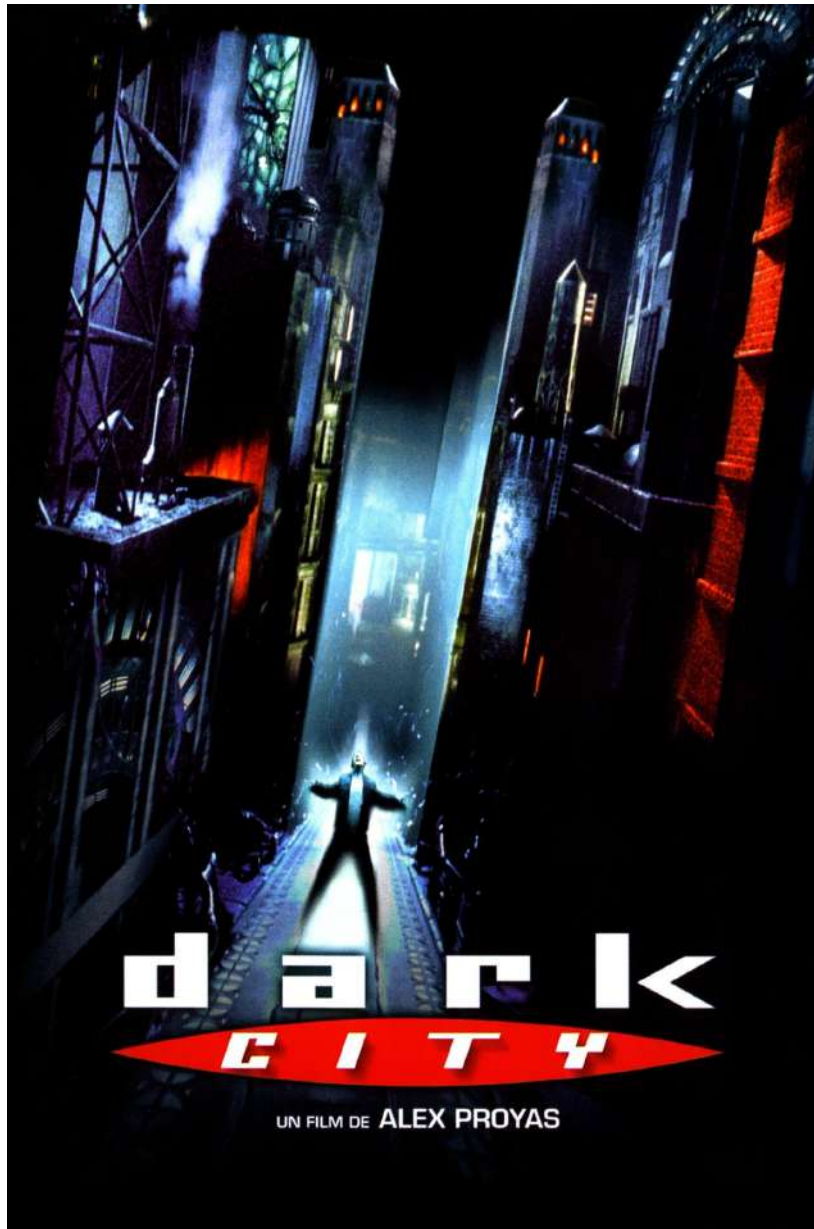




Metropolis, 1929



Blade Runner, 1982



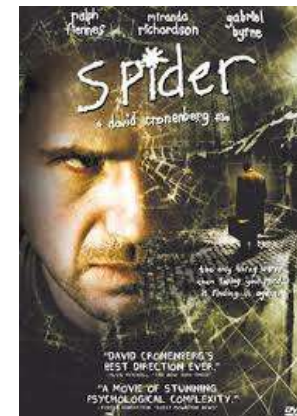
Traces de l'expressionnisme dans les films néo-noirs



Cronenberg revendique le qualificatif « expressionniste » pour *Spider* (2002)

« Sans la voix off, il fallait que je trouve un moyen d'exprimer les sentiments de Spider, mais un moyen cinématographique. Ça m'a conduit à faire un film expressionniste, tant par son aspect visuel que par sa lumière, ses mouvements de caméra... Tous ces aspects-là concourraient à exprimer la vie intérieure de Spider, sans l'aide de mots. »

Entretien de Cronenberg par Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*,
13 novembre 2002.



JEREMY IRONS

KAFKA

UN FILM DE
STEVEN SODERBERGH



CAPTURES

Figures, théories et pratiques de l'imaginaire

À PROPOS ▾

NUMÉROS

DOSSIERS

HORS DOSSIER

ACTUALITÉS

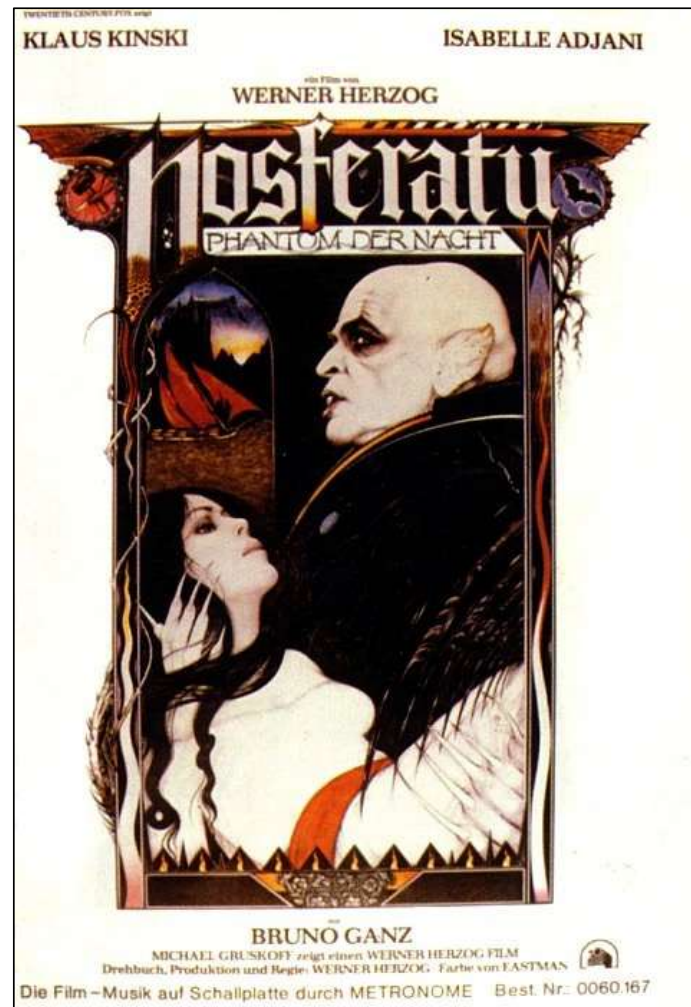
RECHERCHER

KAFKA ET LE « KAFKAÏSME »

LA RÉFÉRENCE À L'EXPRESSIONNISME COMME PROCÉDÉ DE
FIGURATION DE L'ÉCRIVAIN À L'ÉCRAN (KAFKA, DE STEVEN
SODERBERGH, 1991)

PAR ALAIN BOILLAT
MAI 2017

Remake de *Nosferatu le vampire* de Murnau par Werner Herzog, cinéaste du Nouveau cinéma allemand



1979

Lotte Eisner, la génération d'avant le nazisme: le pèlerinage d'Herzog jusqu'à son chevet



Ce film est dédié à Lotte Eisner.
Elle fait partie de ceux – bien meilleurs –
qui ont dû quitter l'Allemagne.

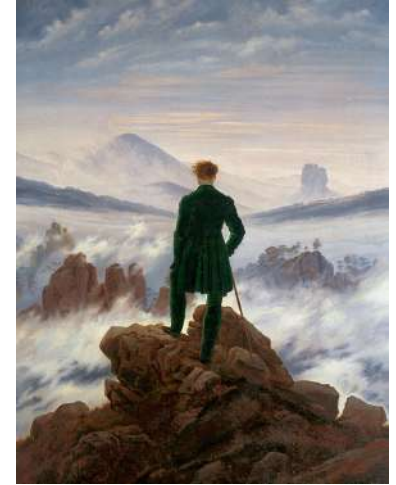
Dédicace au début de *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*L'Enigme de Kaspar Hauser*)

« As described in *Of Walking on Ice* (*Vom Gehen im Eis*), the very act of walking from Munich to Paris in the first days of Winter, ostensibly to save the life of Lotte Eisner, is an event of radical consequence in keeping with his known biographical persona. [...] the object of the documented quest, the late Lotte H. Eisner, is both present as a symbol worthy of adoration, and absent as the personal friend and mentor [...]. Herzog emphasizes her historical importance and spiritual role [...]. In Herzog's diary she is [...] a representation of a link to the past, connecting his work to a mythical heritage. [...] **Not only for Herzog, but also for others on the New German Cinema, Eisner was seen as a personified bond between their work [...] and the legitimate tradition of expressionist and post-expressionist cinema**, and against the illegitimacy of Nazi and postwar reconstructed German cinema .»

J.-C Horak, "W.H. or the mysteries of walking in ice", dans Timothy Corrigan (éd.), *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*, 2014 [1986].

Ouvrage publié en 1978 (1980 en anglais), journal relatant son trajet: auto-mythification de l'auteur par le biographique, et inscription dans la tradition de l'âge d'or du cinéma allemand muet





Caspar David Friedrich
(romantisme pictural allemand)

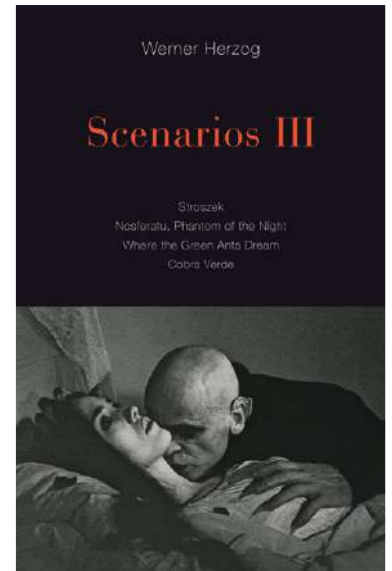


Un périple aller-retour:
Wismar – Transylvanie



La peste:
domination du chaos

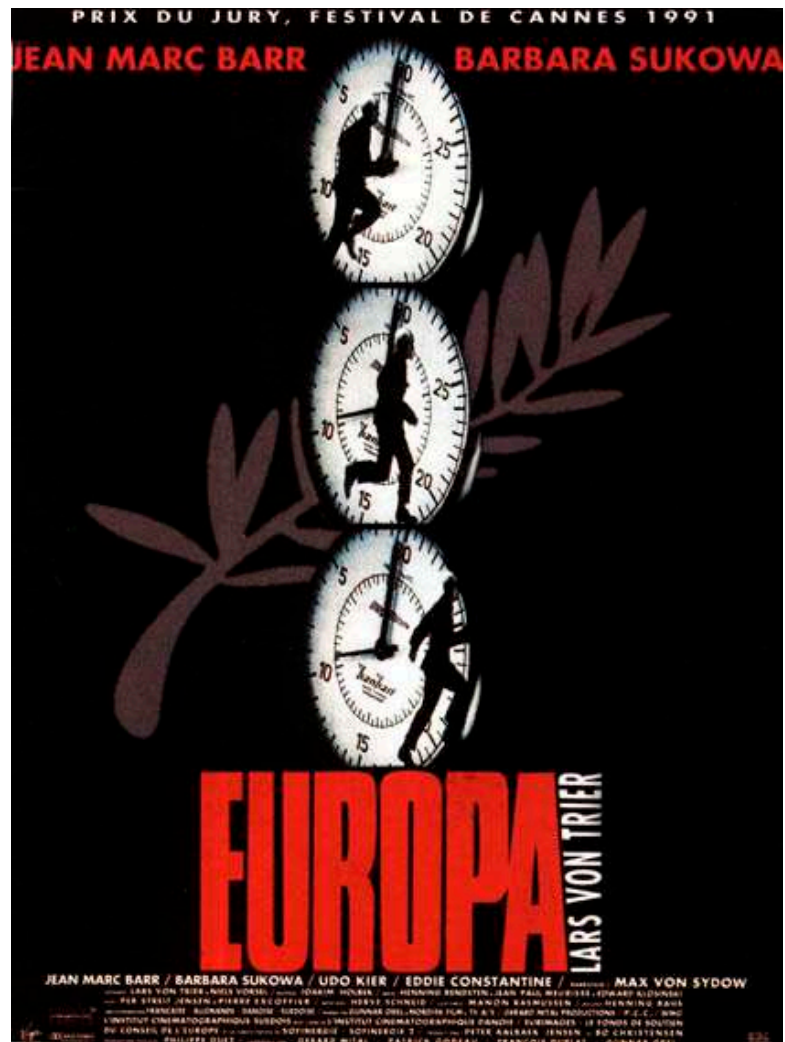




Wunderkammer

Cabinet of Curiosities





← Ouverture du film à la séance d'accueil du 17.09