**Numéro National de Thèse : 2017LYSEN085**

**THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON**
opérée par
**l'École Normale Supérieure de Lyon**

**École Doctorale** N°484
**Lettres, Langues, Linguistique, Arts**

**Discipline : Études germaniques**

Soutenue publiquement le 09/12/2017, par :
**Tamara EBLE**

# Regards sur le cinéma expressionniste, Regards du cinéma expressionniste : Esthétique et réception par la critique de cinéma allemande de Weimar

Devant le jury composé de :
Mme Valérie CARRÉ, Professeure des Universités, Université Paris-Sorbonne, Rapporteure
M. François GENTON, Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes, Rapporteur
M. Frank KESSLER, Professeur des Universités, Université d'Utrecht, Examinateur
M. Matthias STEINLE, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Examinateur
Mme Anne LAGNY, Professeure des Universités, ENS de Lyon, Directrice de thèse
M. Marc CERISUELO, Professeur des Universités, Université Paris-Est-Marne-la-Vallée, Co-directeur de thèse

# Tome I

# Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier mes directeurs de thèse Anne Lagny et Marc Cerisuelo d'avoir accepté de diriger ce travail. Ils ont fait preuve à mon égard d'une confiance sans faille et m'ont accordé une grande autonomie. Merci à Anne Lagny de m'avoir notamment aidée à améliorer la qualité de mon manuscrit, et merci à Marc Cerisuelo pour ses conseils de lecture toujours très avisés. J'exprime aussi ma gratitude aux membres du jury et aux rapporteurs pour avoir accepté d'évaluer mon travail. J'ai également une dette de reconnaissance envers Françoise Dahringer et Markus Arnold, qui m'ont fait découvrir il y a longtemps *Le Montreur d'ombres* de Robison et le *Faust* de Murnau. Je remercie aussi Françoise Dahringer pour ses relectures et l'intérêt qu'elle porte depuis longtemps à mon travail.

Au gré des affectations et des recherches en archives, ces cinq années de travail m'ont conduite à travailler et à effectuer des séjours de recherche à Lyon, à Dole, à Toulouse, à Paris, à Berlin et à Francfort, tout en habitant à Berlin, Lyon (et Marseille), Dole (et Bordeaux) et enfin au Canada. Au cours de ce parcours, la *Deutsche Kinemathek* de Berlin m'a offert un cadre de travail idéal lors de mes recherches dans les archives et mes remerciements s'adressent à son équipe pour son aide, surtout à Cordula Döhrer pour sa disponibilité, son assistance au travail sur microfilm et son implication. Je tiens également à remercier les personnes de la Cinémathèque de Toulouse, du *Deutsches Filminstitut* à Francfort et à Wiesbaden ainsi que du *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin qui m'ont aidée à préparer mes séjours de recherches dans les archives de leurs institutions et qui m'y ont accueillie. Ces séjours de recherche n'auraient pas été possibles sans l'aide financière partielle de mon École doctorale, de mon laboratoire et surtout sans la générosité du CIERA qui a sélectionné mon projet et lui a attribué une bourse pour un séjour de deux mois à Berlin, dans les archives de la *Deutsche Kinemathek* et du *Bundesarchiv-Filmarchiv*. Qu'ils soient assurés de ma profonde gratitude. Mes remerciements s'adressent aussi aux ayants-droits qui m'ont aimablement permis de reproduire des documents d'archives et des photogrammes.

Les plus belles expériences de ces cinq années de travail furent toujours des expériences collectives et des moments d'échanges. Je remercie donc tous ceux qui m'ont donné l'occasion de participer à des projets scientifiques, notamment Audrey Rieber : je lui suis profondément reconnaissante d'avoir pensé à moi pour la passionnante aventure de traduction des travaux de Friedrich Kittler. Je remercie également famille et amis qui en France comme en Allemagne m'ont accueillie chez eux lors de mes recherches et participations à des manifestations scientifiques, et dont l'hospitalité et l'amitié ont rendu ces séjours d'autant plus agréables : Manon Dislaire et Quentin Chevigny, Pauline Gandré, Ferdinand Schlie, Maguelone Loublier, Colette Schauber, Agata Bilska, Agathe Bernier-Monod et Charles-Antoine Magnien, Marie-Christine Bernhard-Gay et Adrien Barbaresi.

Mes amis et ma famille sont une source inépuisable et inconditionnelle d'amour et de soutien. Je ne saurais leur dire à quel point je leur suis redevable. Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à André Doaré, le premier cinéphile de la famille, pour sa générosité et ses relectures précieuses, ainsi qu'à mes parents Gaby et Rolf Eble, qui me soutiennent depuis toujours dans tout ce que j'entreprends. C'est grâce à eux que j'ai pu aller aussi loin. *Last but not least*, je n'aurais pas pu achever ce travail sans Sylvain Carrozza, mon pilier, qui m'encourage au quotidien. Sa patience et son impatience m'ont permis de persévérer et de surmonter les moments difficiles.

# Sommaire

## Tome I


Remerciements....3
Sommaire....5
Avant-propos....7
1. À propos des traductions....7
2. Guide d'utilisation du fascicule d'annexes....9
Introduction....13
1. Un problème de réception....13
2. D'une toile à l'autre : l'expressionnisme, une étiquette déplacée ?....20
3. Cinéma expressionniste ou cinéma de Weimar ?....43
4. Lumière sur le clair-obscur....51
5. Le cas de Friedrich Wilhelm Murnau et de Fritz Lang....60
6. Précisions méthodologiques....72
7. Définition du corpus et démarches dans les archives....74
I. La réception du cinéma expressionniste en Allemagne : la question d'un art du cinéma....83
I. 1. La presse spécialisée et la critique de cinéma en Allemagne : caractérisation et aperçu des évolutions....83
I. 2. La réception de *Caligari* en Allemagne : le coup d'éclat du cinéma expressionniste....113
I. 3. Films d'art ou art de l'imitation : la réception des autres films expressionnistes....163
II. Un art cinématographique du fantastique....229
II. 1. Les références au fantastique dans la critique de cinéma....229
II. 2. De la littérature au cinéma fantastique....273
II. 3. Le fantastique dans les films expressionnistes : une esthétique des frontières....306
III. Un art réflexif et fantasmatique....357
III. 1. Le cabinet d'optique du cinéma expressionniste....358
III. 2. La forme réflexive du cinéma expressionniste : les écrans seconds....406
III. 3. Synthèse et ouverture : *Le Montreur d'ombres* d'Arthur Robison....429
Conclusion....453

## Tome II

Annexes....469
I. Fiches techniques et artistiques des films expressionnistes....471
II. Présentation des principales revues de cinéma utilisées....493
III. Articles....511
IV. Documents iconographiques....522
Bibliographie....553
1. Corpus....555
2. Usuels....565
3. Sites Internet....565
4. Littérature Primaire....566
6. Œuvres picturales....566
5. Littérature secondaire....567
Index....579
1. Index des noms....579
2. Index des films....586
Tables....592
1. Table et crédits des images....592
2. Table et crédits des documents iconographiques présentés en annexes....595
3. Table des matières....597

# Avant-propos

Nous profitons de cet espace liminaire pour indiquer et justifier certaines démarches et conventions adoptées dans le but de faciliter la lecture de notre travail.

## 1. À propos des traductions

Près de la totalité des sources utilisées pour la réalisation de ce travail ont initialement été publiées en allemand entre 1907 et 1929. Il s'agit très majoritairement de documents inédits, rendus accessibles pour la première fois en français, en entier ou sous forme d'extraits. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont celles de l'auteure de ce mémoire. Cela vaut aussi pour les citations extraites d'ouvrages de théoriciens dont il n'existe pas à ce jour de traduction française. Nous proposons ainsi des traductions de l'allemand mais aussi de l'anglais. Lorsqu'il existe une édition française d'un ouvrage (exemple : Kracauer, Siegfried. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand.* Trad. fr. de Claude B. Levenson, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973), c'est à cette traduction officielle que nous nous référons. Il en va de même de la littérature primaire citée. L'ouvrage de référence de Rudolf Kurtz *Expressionismus und Film* représente une exception : comme nous possédons le livre en langue originale, que par ailleurs l'édition française est depuis longtemps épuisée et que les bibliothèques universitaires de Lyon n'en disposent pas, nous avons préféré pour des raisons de commodité traduire nous-même les citations extraites de ce livre.

Toute traduction constitue une première interprétation. Par nos choix de traduction, nous avons peut-être fait ressortir certains aspects que d'autres n'auraient pas accentués. C'est pourquoi nous avons fait le choix de faire figurer les citations originales en notes de bas de page. Concernant les sources historiques, le choix de les inclure présente un double intérêt. Premièrement, des textes d'archives inédits sont ainsi rendus accessibles dans leur version originale. Deuxièmement, l'exercice de traduction n'est pas toujours en mesure de rendre compte de toutes les spécificités

historiques du lexique allemand employé ainsi que des nuances des formulations, dont le texte original permet de se rendre compte. Il permet aussi d'apprécier le style particulier de cette prose. Dans le corps de notre mémoire comme dans les propositions de traduction des citations, les termes qui appartiennent au lexique standard du cinéma ont été traduits par leur équivalent français (exemple : « cinématographe » pour *Kinematograph*). Un certain nombre de termes essentiels et propres au contexte allemand ont été conservés et figurent en italiques (exemples : *Autorenfilm*, *Prunkfilm*, *Stimmung*, etc.). Lors de la première occurrence, nous proposons alors des explications sur l'emploi spécifique de ces termes. Nous les avons parfois traduits mot à mot : ce parti pris vise à en expliciter l'étymologie. Lorsqu'il existe une traduction française homologuée, elle figure juste après les précisions étymologiques (exemple : le terme de *Interessenblätter* signifie littéralement « revues d'intérêt ». Il désigne les revues corporatives.). Certains choix de traduction sont expliqués au fil de l'argumentation. Les titres des périodiques et des articles n'ont pas été traduits, sauf dans les cas où cela s'imposait d'un point de vue argumentatif. Ce choix a été motivé par un double souci de clarté du propos et de lisibilité du mémoire.

Nous avons respecté l'orthographe originale des citations ainsi que la typographie des titres des films (italiques, majuscules ou guillemets) choisie par l'auteur cité. Dans les sources historiques mobilisées, les variantes orthographiques des titres des films, des noms des personnages et des noms des artistes sont très fréquentes. Nous avons systématiquement adopté la variante la plus fréquente pour notre mémoire (exemple : *Das Cabinet des Dr. Caligari* plutôt que *Das Kabinett des Dr. Caligari*). Dans le cadre des citations, nous avons cependant respecté l'orthographe retenue par l'auteur cité. Nous avons par exemple retenu l'orthographe « Alan » (variante trouvée dans les critiques du *Film-Kurier* : « Allan ») pour le prénom du personnage de *Caligari* et « César Klein » pour le nom de cet artiste-peintre et décorateur célèbre. Dans les citations, son prénom est cependant alternativement orthographié « César », « Cesar » et « Cäsar », conformément au choix de l'auteur cité. Il en va de même de Carl Mayer (ou Karl Mayer), Werner Krauß (ou Krauss), Friedrich Fehér (ou Feher), Karlheinz Martin (ou Karl Heinz Martin) ou encore du critique Herbert Ihering (ou Jhering).

En ce qui concerne les titres des films mais aussi des œuvres littéraires, nous donnons le titre français, suivi entre parenthèses du titre original et de la date de sortie/de publication lors de la première occurrence. Exemple : *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920). Nous avons mis les titres en italiques. Ce choix permet de distinguer entre le titre d'un film et

le nom d'un personnage, par exemple entre le film *Genuine* et le personnage diégétique Genuine. Lorsqu'il n'existe pas de traduction française homologuée du titre, nous avons conservé le titre original et proposé notre propre traduction entre crochets, par exemple pour *Die Herrin der Welt*, [*La Maîtresse du monde*, 1920] de Joe May. Dans le cas du film perdu de Karlheinz Martin *Das Haus zum Mond*, deux titres français coexistent : *La Maison lunaire* et *La Maison à l'enseigne de la lune*. Nous avons privilégié le deuxième, qui est une traduction fidèle du titre allemand.

# 2. Guide d'utilisation du fascicule d'annexes

Nous avons choisi de rassembler annexes, bibliographies, index et tables au sein d'un second tome. Ce fascicule permet notamment la consultation simultanée des documents iconographiques (Tome II) et de leurs analyses (Tome I). Au cours de la lecture du tome I, il permet aussi de retrouver (sans devoir changer de page) toute référence bibliographique lorsqu'une note de bas de page renvoie à un ouvrage dont la référence complète a déjà été indiquée en amont. Tout renvoi direct à un document figurant en annexes est inséré entre parenthèses dans le corps du texte du premier tome. Exemple : (Annexes p. 521, fig. I). Les annexes sont regroupées en quatre parties distinctes, conçues de la façon suivante :

## Annexes, Partie I : Fiches techniques et artistiques des films expressionnistes

Dès l'introduction, cette partie sert de support à l'ensemble de notre propos. Pour chacun des huit films expressionnistes de notre corpus, nous y précisons quelle copie nous a servi de référence et nous proposons un résumé de l'intrigue, une filmographie du réalisateur et un tableau présentant toutes les informations techniques que nous avons pu mettre en évidence[1]. À chaque fois qu'il en éprouve le besoin, le lecteur peut s'y référer pour consulter le synopsis d'un film, pour rechercher

[1] Les références principales que nous avons utilisées à cet effet sont les périodiques qui ont servi de sources à notre mémoire et qui nous ont permis de compléter et parfois de rectifier les informations relevées dans les fiches des ouvrages suivants : Lamprecht, Gerhard. *Deutsche Stummfilme 1903-1931*. [11 Bände] Berlin : Dt. Kinemathek e. V., 1967-1970 ; Kardish, Laurence (éd.). *Weimar Cinema 1919-1933: Daydreams and Nightmares*. New York : MoMA, 2010. Nous avons aussi consulté la présentation des films en ligne sur filmportal.de. URL : http://www.filmportal.de/
Les informations sur les copies visionnées proviennent des descriptifs disponibles dans les archives qui possèdent la copie en question, ou des jaquettes et brochures des DVD. Nous les avons complétées à l'aide de nos analyses.

une information technique, retrouver les dates du tournage ou la date de sortie d'un film, vérifier quel acteur incarne quel rôle et ainsi de suite. Les films sont présentés dans l'ordre dans lequel leur réception est analysée dans la partie I du tome I, c'est-à-dire dans l'ordre chronologique de leur sortie, à ceci près que les films d'un même réalisateur ont été regroupés.

# Annexes, Partie II : Présentation des principales revues de cinéma utilisées

Sous forme de fiches synthétiques, cette partie propose une présentation par ordre alphabétique des huit principaux périodiques que nous avons exploités pour l'analyse de la réception critique des films de notre corpus. Ces documents servent de base aux parties I et II du tome I et rassemblent toutes les informations que nous avons pu mettre au jour concernant les dates d'existence des revues, leur ville d'édition, leur périodicité, volume, prix, tirage, ligne éditoriale, importance historique, contributeurs principaux et suppléments, ainsi que les principales rubriques et la mise en page qui les caractérisent[2]. Nous renvoyons à ces fiches lors de la première occurrence du titre d'un périodique que nous y avons présenté, mais le lecteur peut s'y reporter à chaque fois qu'il le juge nécessaire. En plus de proposer un portrait informatif des périodiques, ces fiches doivent permettre autant que possible de comprendre l'orientation des revues et de replacer le discours critique dans le cadre de l'ancrage socio-culturel et de la ligne éditoriale de la revue qui propose ces discussions. Elles permettent aussi de ne pas perdre de vue le lectorat auquel s'adressent les différentes revues. Enfin, les fiches mettent en évidence que toutes ces revues ne sont pas de même nature : nous avons distingué entre les revues spécialisées (revues corporatives, associatives et éducatives) et celles qui ne le sont pas (magazines de fans). Une autre distinction est celle entre la revue à contenu et l'organe de publicité et/ou de communication, bien que les revues à contenu comportent généralement une part importante de publicité.

[2] Pour établir ces fiches, nous sommes partis des très courts descriptifs d'Ewald Sattig (Sattig, Ewald. « Die deutsche Filmpresse ». Thèse de doctorat. Breslau : Brehmer & Minuth, 1937), complétés et parfois corrigés essentiellement à l'aide de nos propres analyses. Les travaux de Helmut H. Diederichs (voire la liste dans notre bibliographie) et les descriptifs des principales revues de cinéma établis par Olaf Brill et disponibles sur le site du *Deutsches Filminstitut* nous ont également été très utiles (Voir *Filmzeitschriften im Textarchiv des deutschen Filminstituts. Kurzbeschreibungen*. Frankfurt am Main : Deutsches Filminstitut Filmuseum [En ligne]. URL : http://deutsches-filminstitut.de/archive-bibliothek/bibliothek-textarchiv/filmzeitschriften/#fz34 et *Projekt: Historische Filmzeitschriften*. Frankfurt am Main : Deutsches Filminstitut Filmuseum, Stand 2001 [En ligne]. URL : http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zeitschriften/zp_projekthauptseite.htm). L'ouvrage le plus précieux pour essayer de cerner l'orientation des trois principales revues corporatives *Film-Kurier*, *Lichtbild-Bühne* et *Der Kinematograph* a été celui de Sabine Hake : Hake, Sabine. *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907-1933*. Lincoln/London : Univesity of Nebraska Press, 1993.

# Annexes, Partie III : Articles

Dans cette rubrique, nous proposons deux articles importants du *Film-Kurier* sur lesquels s'appuient nos analyses de la partie I du tome I et dont nous avons estimé qu'il était intéressant de les reproduire en entier. À cela s'ajoute un bref article du *Film-Kurier* sur *Genuine* qui montre comment la revue suit la distribution des films et s'indigne de certaines pratiques promotionnelles racoleuses. Nous renvoyons directement à ces documents dans le corps du texte de notre manuscrit (exemple : Annexes p. 511). Pour chacun des articles, nous proposons d'abord une copie du document original, scanné dans les archives de la *Deutsche Kinemathek* de Berlin. Ce document permet d'apprécier la mise en page originale. Il permet aussi de se rendre compte que le travail en archives s'apparente parfois à un exercice de déchiffrement et de reconstitution du sens, surtout dans le cas du *Film-Kurier* : lorsque la qualité du microfilm est mauvaise, l'écriture *Fraktur* (*Frakturschrift*) est souvent à peine lisible. C'est pourquoi nous proposons ensuite une retranscription de l'article en question, suivie de notre proposition de traduction française. D'évidence, nous ne pouvions pas proposer ce travail très fastidieux pour un nombre important de textes[3]. Aussi les articles présentés dans cette rubrique le sont-ils avant tout à titre d'exemples.

# Annexes, Partie IV : Documents iconographiques

Cette partie propose un échantillon représentatif des documents publicitaires analysés dans la partie I du tome I. Tous les documents présentés dans cette partie ont été consultés sur microfilm et scannés dans les archives de la *Deutsche Kinemathek* de Berlin. Pour effectuer ce travail, nous avons une fois de plus dû faire face à des contraintes liées au travail en archives et sur microfilm. C'est pourquoi nous pouvons uniquement proposer des documents pour lesquels la qualité du microfilm était satisfaisante, ce qui n'était pas toujours le cas. Pour chacun des films, nous avons sélectionné les documents les plus importants, pour lesquels le visuel nous a paru irremplaçable. Lorsqu'un même motif publicitaire apparaissait à plusieurs reprises, nous avons retenu celui qui présentait la meilleure qualité. Les documents ainsi sélectionnés sont regroupés par films. Chaque film forme donc une sous-partie. Ces sous-parties sont présentées dans l'ordre où nous avons analysé la réception des films dans notre première grande partie. Dans le but de faciliter l'utilisation du fascicule d'annexes, les documents iconographiques sont présentés au sein de chaque sous-partie

[3] Les ayants-droits actuels du *Film-Kurier* nous ont autorisé à reproduire quelques articles entiers à titre exceptionnel. Ils nous ont invité à privilégier les extraits, ce que nous avons fait dans le Tome I.

dans l'ordre où ils sont analysés dans le tome I. Cet ordre respecte l'ordre chronologique dans lequel ils ont été publiés dans les revues. Ils sont numérotés en chiffres romains et nous y renvoyons directement au fil de nos analyses, à l'aide d'une indication donnée entre parenthèses (exemple : Annexes p. 521, fig. I). Enfin, cette partie des annexes comporte aussi deux caricatures de Conrad Veidt analysées dans la partie I du tome I. Pour ces deux documents, le renvoi inséré dans le corps du texte s'effectue à l'aide de lettres capitales.

# Introduction

## 1. Un problème de réception

Le projet d'un travail de recherche sur le cinéma expressionniste allemand trouve son impulsion initiale dans l'amour de ce genre cinématographique, qui doit tout à la découverte de *Faust, une légende allemande* (*Faust, eine deutsche Volkssage*, 1926) du réalisateur Friedrich Wilhelm Murnau. C'est ce film qui en moi suscita à la fois l'intérêt de la germaniste que j'étais et l'émotion esthétique de la simple spectatrice, qui du cinéma de la République de Weimar[4] ne connaissait alors que *M le Maudit* (*M – eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) de Fritz Lang, autre grand nom de cette période, et les images inquiétantes du vampire Nosferatu, qui donne son nom au film réalisé en 1922 par le même F. W. Murnau. Décors, jeu des acteurs, ombre et lumière : tout m'étonna. Je garde une impression très vive des nuages de fumée noirs et blancs de l'*establishing shot* de Faust, dont surgissent l'instant d'après les cavaliers macabres, ainsi que des plans suivants, où des rayons de lumière percent l'obscurité et préparent la confrontation entre l'archange lumineux et le sombre Méphistophélès, métaphore du combat de la lumière et des ténèbres. Lorsque quelques plans plus tard Méphisto étend ses ailes noires sur la petite ville où se joue le drame, ce n'est pas uniquement son pouvoir sur la bourgade qu'il affirme, mais aussi l'emprise de ce cinéma sur moi, à laquelle depuis je n'ai plus échappé.

Lors de cette séance de cinéma originelle, le film de F.W. Murnau avait été présenté au public comme un *chef-d'œuvre du cinéma expressionniste allemand*. C'est donc sous cette qualification d'expressionniste que je l'ai découvert et par le biais de cette appellation que j'ai dès lors cherché à visionner d'autres films allemands réalisés au cours des années 1920, dans l'espoir de revivre pareil éblouissement grâce à des films dont la spécificité esthétique frappe nécessairement

[4] La République de Weimar couvre les années 1918 à 1933. Elle est proclamée le 9 novembre 1918 et prend forme après la révolution spartakiste. Elle est instaurée formellement le 11 août 1919 avec l'adoption de la loi constitutionnelle. La nomination d'Hitler comme chancelier le 30 janvier 1933 met fin au régime républicain et aussi à la liberté artistique qui a marqué cette période. Voir par exemple Baechler, Christian. *L'Allemagne de Weimar : 1919-1933*. Paris : Fayard, 2007 et Möller, Horst. *La République de Weimar*. Trad. fr. de Claude Porcell, Paris : Tallandier, 2005.

quiconque les regarde[5]. Le langage plastique de ces films m'avait profondément marquée et le clair-obscur, si essentiel dans la séquence d'ouverture de *Faust*, semblait notamment s'imposer comme un point commun des films de cette période et donc comme une caractéristique essentielle de l'expressionnisme. Il dessinait une arche qui à mes yeux abritait aussi bien *Nosferatu*, *Faust* et *M le Maudit,* dont je m'étais déjà fait une image, que les autres classiques que j'ai alors vus, tels que *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920) de Robert Wiene*, Docteur Mabuse le joueur* (*Dr. Mabuse, der* S*pieler*, 1922) et *Metropolis* (1927) de Lang, *Loulou* (*Die Büchse der Pandora*, 1929) de Georg Wilhelm Pabst ou encore *L'Ange bleu* (*Der blaue Engel*, 1930) de Josef von Sternberg, peu à peu suivis d'autres productions moins célèbres. Que *Faust* peut-être ne soit pas un film expressionniste, voire même que la plupart des classiques sus-cités ne puissent être regroupés sous cette étiquette, voilà un doute auquel je ne me suis heurtée que lorsque j'ai commencé à faire de l'expressionnisme cinématographique l'objet de mes recherches.

Cette expérience d'ordre personnel illustre comment le visionnage d'un film se fait en fonction d'une grille de lecture, ici fournie par sa présentation en amont de la projection, et constitue par-là même un exemple de réception d'une œuvre conditionnée par son contexte. Ici, la grille de lecture est implicite et impliquée dans l'étiquette « expressionniste », et c'est selon celle-ci que l'on ordonne dès lors ses impressions. En ce sens, cette expérience est révélatrice des questionnements qui ont guidé une partie importante de notre travail : dans quel contexte culturel le cinéma dit « expressionniste » apparaît-il, et dans quelle mesure ce contexte influence-t-il non seulement ce cinéma, mais aussi la réception qui en est faite par ses contemporains ? Quelles sont leurs références et quel est leur horizon d'attente ? L'étude de la réception du cinéma expressionniste en Allemagne permettra de mettre en évidence les spécificités culturelles engagées dans les processus de réception. À notre sens, il faut en effet replacer la définition d'un genre dans le contexte historique et culturel où il est apparu. La terminologie appliquée aux films par la critique et la théorie cinématographiques contemporaines de leur sortie, ainsi que les courants artistiques dont elles les ont rapprochés, doivent ainsi nous permettre de mieux comprendre ce qu'était l'expressionnisme cinématographique pour l'époque qui l'a vu émerger. Ces interrogations nous ont guidée tout au long de la première partie de la présente étude, consacrée à la réception contemporaine du cinéma dit « expressionniste » en Allemagne. Les sources utilisées pour mener à bien cette investigation sont d'une part les premiers écrits théoriques allemands sur le cinéma

[5] Jean-Michel Palmier se délecte du visionnage de *Caligari* en ces termes : « Qui n'est pas allé voir le film plusieurs fois, simplement pour céder à la magie des décors, à leur puissance émotive, à ce climat de rêve et d'étrangeté si caractéristique du cinéma expressionniste ? ». Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts : 2 – Peinture – Théâtre – Cinéma.* Paris : Payot, 1980, p. 269.

expressionniste proposés par Béla Balázs (*L'Homme visible et l'esprit du cinéma*, publié en 1924 sous le titre original *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*) et par Rudolf Kurtz (*Expressionnisme et cinéma*, publié en 1926 sous le titre original *Expressionismus und Film*), et d'autre part les critiques des films en question et les articles rédigés par les artistes, parus dans la presse spécialisée allemande[6].

L'approche historiographique doit nous permettre d'examiner la question des critères permettant d'affirmer l'appartenance d'un film à ce genre et d'interroger sa pertinence. Et d'ailleurs, existe-t-il bien un « genre » cinématographique expressionniste ? La question peut être posée sous l'angle de l'histoire du cinéma : quel est le point de départ du cinéma expressionniste ? Quel est le premier film expressionniste ? Et quel film marque la fin de l'expressionnisme cinématographique ? Nombreux sont les théoriciens qui se sont faits les porte-parole de la difficulté à le définir, voire de l'impossibilité d'en donner une définition à la fois précise et non restrictive, qui demeurerait féconde. Un exemple parmi les plus récents est celui d'Éric Dufour. La première sous-partie du premier chapitre de son ouvrage de 2014 *Le Mal dans le cinéma allemand* s'intitule ainsi « La difficulté de définir l'expressionnisme[7] ». Nous voici donc amenés à formuler un constat qui s'impose rapidement à tout chercheur qui s'intéresse à un « genre » quel qu'il soit, cinématographique ou littéraire, et à la notion de « genre » : bien que le cinéma expressionniste semble être un genre à part entière – légitimé tant par l'usage très répandu de cette étiquette que par la récupération qui est faite de ce cinéma dans des *remakes*[8] ou films-hommages[9] internationaux ou

---

6 Nous avons consulté ces documents historiques dans les fonds de revues spécialisées de la *Deutsche Kinemathek* (*Zeitschriftenbestand*) à Berlin, du *Deutsches Filminstitut – DIF* (*Textarchiv*) à Francfort et de la Cinémathèque de Toulouse (collection des périodiques français et étrangers).

7 Dufour, Éric. *Le Mal dans le cinéma allemand*. Paris : Armand Colin, 2014, pp. 11-34.

8 Il existe ainsi un *remake* américain *direct-to-video* de *Caligari* de 2005, au titre identique à celui de l'original de Wiene mais réalisé par David Lee Fisher. À l'heure où nous écrivons ces lignes, il est par ailleurs en train de tourner un remake de *Nosferatu*. *The Cabinet of Dr. Caligari* se réclame de son modèle dès le générique de début, dont les distorsions de la graphie sont calquées sur l'original et apparaissent sur un arrière-plan fait de motifs déchiquetés, à partir de lignes brisées et de contrastes de clair-obscur. Le film se contente par ailleurs d'ajouter des dialogues au film muet de Wiene, en brodant autour des intertitres de 1920 à présent prononcés par les personnages. Qui plus est, il reprend peu ou prou la structure narrative, l'alternance de plans d'ensemble et de gros plans, la perspective frontale et jusqu'aux décors stylisés, aux costumes et au maquillage des acteurs. Cependant la magie n'opère pas, et c'est en fin de compte l'artificialité du projet que le spectateur retiendra indubitablement.
Le chef-d'œuvre de Wiene a aussi inspiré un autre long-métrage intitulé *The Cabinet of Caligari*, réalisé par Roger Kay en 1962. Il ne s'agit pas d'un *remake*, et d'ailleurs le personnage principal est féminin (incarné par Glynis Johns). Mais le titre n'est pas l'unique emprunt à l'œuvre originale de Wiene, et le principal, d'ordre scénaristique, reprend le célèbre dénouement du film de 1920. Un retournement de situation final révèle ainsi au spectateur que l'histoire précédemment décrite n'était que le fruit du délire de l'héroïne, qui se pensait retenue prisonnière par un dénommé Caligari. Ce dernier est en fait son psychiatre et il parvient à la soigner à la fin du film, accomplissant ainsi la déclaration finale du docteur Caligari de 1920.

9 Par exemple *Nosferatu, fantôme de la nuit* (*Nosferatu: Phantom der Nacht,* 1979) de Werner Herzog, à condition bien sûr de considérer le *Nosferatu* de Murnau, auquel le film de Herzog rend hommage, comme un film expressionniste ; ce qui ne va pas de soi.

encore par son influence revendiquée par de nombreux réalisateurs[10] – ce genre, pourtant, paraît impossible à définir.

Face à ces difficultés auxquelles je me suis heurtée dès que du regard de la simple amatrice je suis passée à l'analyse cinématographique, j'aborderai d'abord quelques confusions très répandues qui touchent le cinéma allemand que nous nous contenterons pour l'instant par précaution d'appeler « weimarien ». Contrairement à l'adjectif « expressionniste », qui relève du champ de l'histoire de

[10] On sait par exemple la dette d'Alfred Hitchcock envers ce cinéma. Dans ses entretiens avec Truffaut, le « maître du suspense » explique avoir été attiré par le cinéma expressionniste allemand en raison de sa proximité avec les contes de Grimm. Hitchcock, tout comme Luis Buñuel, a ainsi été profondément marqué par *Les Trois Lumières* (*Der müde Tod*, 1922), l'un des films de Lang les plus inspirés par les univers du folklore et du conte, comme le note Thomas Elsaesser dans un article consacré à l'influence de Lang sur Hitchcock : « If Hitchcock's testimony to François Truffaut is to be believed, he admired Lang. Especially to his French critics, the director often acknowledged that Lang was someone from whom he could and did learn. Lang was born in 1890, Hitchcock in 1899: there was thus a difference in age of about ten years — a lot for Hitch, then in his twenties. But what, if anything, did Hitchcock "learn" from Lang? He is said to have visited the set of *Metropolis* (started that same year, 1925, when Hitchcock was assistant to Cutts on *The Blackguard*). In this respect, however, he was no different from literally hundreds of official or semiofficial visitors to the *Metropolis* set during 1925/1926, so that it is unlikely that Lang would have taken notice of the young Englishman, nor was Hitchcock at that time (or after) interested in such futuristic films as *Metropolis* was then billed. It is safer to assume that, back in London, and probably rather later, Hitchcock saw *Der müde Tod* (*Destiny*) at one of the London Film Society screenings in 1926 or 1927. As with Luis Buñuel, the impression the film made on Hitchcock was lasting. The famous shot of Ivor Novello endlessly descending the "down" escalator of a London underground station in *Downhill* (1927) immediately recalls the Lang heroine endlessly ascending the stairs that suddenly open up in the wall around Death's domain. ». Citation extraite de Elsaesser, Thomas. « Too Big and Too Close: Alfred Hitchcock and Fritz Lang », in Gottlieb, Sidney ; Allen, Richard (éds.). *The Hitchcock Annual Anthology: selected essays from volumes 10-15*, London : Wallflower, 2009, pp. 211-235, ici p. 212.
Sur les liens entre le cinéma d'Hitchcock et le cinéma allemand, en particulier expressionniste, voir aussi Gottlieb, Sidney. « Early Hitchcock: The German Influence », in *Hitchcock Annual* [revue], Hitchcock Annual Corporation, 1999, pp. 100-130. L'auteur y considère *Les Cheveux d'or* (*The Lodger*, 1927) et *Chantage* (*Blackmail*, 1929) comme les films les plus expressionnistes d'Hitchcock, précisément en raison de leur recours aux ombres et au clair-obscur, c'est-à-dire aux techniques qu'il juge caractéristiques de l'expressionnisme.
Par ailleurs, l'héritage expressionniste du fantastique hollywoodien des années 1930 et 1940 est bien connu. S'il est un cinéaste contemporain influencé par ce dernier et donc aussi par l'expressionnisme allemand, c'est bien Tim Burton. Tout comme l'esthétique du cinéma weimarien, la patte du cinéaste américain est reconnaissable entre mille. Dans un entretien accordé en 2012 à l'occasion de l'accueil à la Cinémathèque française de l'exposition «Tim Burton » conçue par le MoMa à New York en 2009 (du 7 mars au 5 août 2012), Tim Burton disait clairement être influencé par une esthétique européenne des films d'horreur en répondant à la question suivante : « La programmation que vous avez préparée pour la Cinémathèque est centrée sur les films d'horreur et les séries B qui ont marqué votre jeunesse... / - Ces films ont façonné ma personnalité et ne m'ont jamais quitté. Même si je préfère m'en souvenir que les revoir. Le filtre de la mémoire peut leur donner de nouvelles formes passionnantes. Il y avait des cinémas merveilleux à Burbank, comme le Cornell, qui a disparu aujourd'hui, mais que je viens de recréer pour *Frankenweenie.* J'y passais ma vie. On y voyait trois films à la suite pour 50 cents, des choses comme *Scream, Blacula* [sans doute une mauvaise retranscription du titre *Scream, Blacula, scream* de Bob Kelljan, 1973], ou *King Kong contre Godzilla.* Je suis vraiment un enfant de cette culture de films d'horreur influencés par une esthétique très européenne. Ils étaient souvent l'œuvre de cinéastes émigrés dont l'imaginaire prenait racine dans des contes de fées ou des légendes folkloriques qui étaient, pour moi, du plus grand exotisme. ». Entretien avec Tim Burton intitulé « Frankenstein me réconfortait, enfant » [En ligne sur le site de Télérama depuis le 05. 03 2012, consulté le 07. 09. 2016]. URL : http://www.telerama.fr/cinema/tim-burton-frankenstein-me-reconfortait-enfant,78447.php
La revendication expressionniste de Tim Burton est aussi relevée par Hervé Aubron dans Aubron, Hervé. « Un cri sans fin (L'expressionnisme, le sublime et nous) », in Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.). *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*. Rennes : Les Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2008 (cité par la suite « Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste…* »), pp. 169-190, ici p. 182 :

l'art et de l'esthétique, et qui peut donc poser des problèmes de délimitation et de définition, l'adjectif « weimarien » reste suffisamment objectif et général, car il se réfère à une période historique clairement définie : celle de la République de Weimar, qui couvre les années 1918 à 1933 en Allemagne. Cet adjectif a ainsi l'avantage de fournir à la fois une indication nationale et une information chronologique précises. Nous aurions aussi pu choisir de parler de « cinéma allemand des années 1920 », mais outre sa longueur, cette dénomination aurait été plus restrictive, puisqu'elle exclut d'emblée les films des années 1918-1919 et certains films parlants du début des années trente, qui comptent parmi les films allemands de la République de Weimar les plus connus et qui présentent une indéniable ressemblance esthétique avec certains films muets des années vingt, comme par exemple *L'Ange bleu* ou encore *M le Maudit*.

Les confusions courantes qui touchent ce qu'on entend par cinéma « expressionniste » sont étroitement liées aux deux ouvrages pionniers de l'après-guerre, qui ont fait date dans l'histoire de la théorie du cinéma et qui restent deux références incontournables, voire les deux études majeures, sur le cinéma weimarien[11]. Il s'agit évidemment de *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*[12] (1947) de Siegfried Kracauer (*08. 02. 1889 Francfort-sur-le-Main ; †26. 11. 1966 New York) et de *L'Écran démoniaque : Influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*[13] (1952) de Lotte Henriette Eisner (*05. 03. 1896 Berlin ; †25. 11. 1983 Paris), qui chacun à sa façon ont façonné la réception du cinéma weimarien jusqu'à nos jours. Une fois de

« Quant à Tim Burton, ses citations expressionnistes ne sont pas un secret – que l'on pense, par exemple, au charivari macabre de *Beetlejuice* (1988) et aux distorsions finales de son décor, ouvertement caligariennes. C'est encore la reproduction qui scintille à l'horizon de *Batman*, puisqu'il s'agit d'adapter une bande dessinée qui a elle-même puisé dans l'expressionnisme allemand : le *comics* de Bob Kane et Bill Finger dispose de sa Metropolis (Gotham City), de son vampire, certes abstinent (l'homme chauve-souris), et de son Homme qui rit (le Joker). Burton ne prend pas de pincettes avec la symbolique lors du vandalisme du musée par la bande du Joker. Sous la férule du monstre ricanant, il s'agit précisément de défigurer des œuvres consacrées – ou plutôt leurs copies dérisoires, le film ne cachant pas la piètre qualité de leur support. ».
Il est à noter que parmi la sélection reflétant son imaginaire, effectuée par Tim Burton pour la « carte blanche à Tim Burton » (un cycle de films qui accompagnait la rétrospective de ses propres œuvres dans le cadre de l'exposition à la Cinémathèque française), figuraient aussi bien *Caligari* et *Nosferatu* que *L'Homme qui rit* (*The Man who laughs*, 1928), réalisé aux États-Unis par Paul Leni, le réalisateur du *Cabinet des figures de cire*.

11 La première étude majeure consacrée au cinéma expressionniste est celle de Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, publiée en 1926, qui est la référence privilégiée par Lotte Eisner pour la rédaction de son *Écran démoniaque*. L'ouvrage de Kurtz est cependant consacré exclusivement à l'expressionnisme et non au cinéma weimarien dans son ensemble.

12 Édition française : Kracauer, Siegfried. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand.* Trad. fr. de Claude B. Levenson, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973. C'est à cette date seulement qu'une traduction française voit le jour. L'introduction du livre, si importante (et controversée) à cause des fondements théoriques et méthodologiques qu'elle expose, est cependant introduite plus tôt dans le débat sur le cinéma en France, grâce à la *Revue Internationale de Filmologie*. Cette revue, émanant de l'Institut de Filmologie, propose le texte de Kracauer dans son troisième numéro, en octobre 1948. Voir Quaresima, Leonardo. « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », trad. fr. de Clara Bloch, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°57, avril 2009, pp. 31-73, ici p. 36 [En ligne, consulté le 17. 12. 2013].

13 Eisner, Lotte. *L'Écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme.* Paris : Le Terrain Vague, Éric Losfeld, (1re éd. 1952) 1965.

plus, nous nous retrouvons confrontés à la question des références à l'aune desquelles s'effectue la réception du cinéma weimarien. Qui plus est, ces deux ouvrages sont aussi étroitement liés à la terminologie employée pour désigner ce cinéma, à savoir respectivement au « cinéma de Weimar » du côté de Kracauer[14] et au « cinéma expressionniste » pour ce qui est d'Eisner. Cette terminologie reflète les différences dans leur approche du cinéma allemand.

Dans les deux cas, il est capital de garder à l'esprit qu'il s'agit d'ouvrages écrits au lendemain de la Seconde Guerre mondiale par des critiques antifascistes d'origine allemande, émigrés pendant la guerre. Comme le rappelle François Albera, « [...] Siegfried Kracauer était l'un des plus fameux critiques de l'Allemagne de Weimar. Non seulement un critique de cinéma – comme l'était Lotte Eisner (dans le *Film-Kurier*). Il intervint sur nombre de questions culturelles, artistiques et sociales en des centaines d'articles publiés pour le plus grand nombre dans la *Frankfurter Zeitung* dont il dirigeait les pages culturelles, il publia des livres (notamment sur les employés, catégorie sociale qu'il jugeait centrale dans le contexte politique du moment)[15]. ». Essayiste proche de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer a écrit environ mille neuf cents *Feuilletons* pour la *Frankfurter Zeitung* entre 1921 et 1933, ainsi que des chroniques cinématographiques parues dans le supplément de ce quotidien[16]. Exilé d'abord à Paris à partir de mars 1933, puis à New-York à partir d'avril 1941 après moult péripéties dramatiques dues à l'éclatement de la guerre, Kracauer obtient une bourse de la Rockefeller Foundation et une charge de « *special assistant* » au Museum of Modern Art pour étudier la très importante collection de films muets allemands de ce dernier, signalée par Max Horkheimer à Kracauer, alors qu'il était encore en France. Kracauer renonce dès lors et jusqu'à sa mort à la langue allemande pour l'ensemble de ses travaux, et écrit *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* en langue anglaise. L'ouvrage est publié en 1947. Après que Lotte Eisner a repris contact avec lui, Kracauer échange avec elle au sujet de la traduction possible de son livre par la Cinémathèque française, mais son enthousiasme est vite refréné par cette dernière, qui rompt le contact avec lui. Peut-être cette évolution de leurs rapports peut-elle être attribuée à la lecture de l'ouvrage de Kracauer par Eisner, puisqu'elle n'a probablement pas apprécié les implications négatives dont il charge le cinéma qu'elle vénère tant[17]. Selon Laurent Mannoni,

---

14 Le statut incomparable de *From Caligari to Hitler* et son influence se voient aussi au nombre d'études qui le citent plus ou moins explicitement dans leurs titres, de « From Caligari to who? » (1979) de Barry Salt à *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton* (2008), l'ouvrage collectif déjà cité, dirigé par Aumont et Benoliel.

15 Albera, François. « De *Caligari* à Hitler... et quelques autres », in Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit*., pp. 103-124, ici pp. 103-104.

16 Voir Quaresima, Leonardo. « Relire *From Caligari to Hitler* », art. cité, notamment p. 31.

17 Voir la reproduction de la lettre adressée à Eisner par Kracauer le 20 octobre 1946 au sujet de cette éventuelle traduction dans Mannoni, Laurent. « Lotte H. Eisner, Historienne des démons allemands », in Benoliel, Bernard ; De Fleury, Marianne ; Mannoni, Laurent (dir.). *Le Cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection*.

leurs relations se dégradent « sous l'influence d'un Langlois colérique », qui interfère dans leurs échanges épistolaires en sommant Kracauer de ne plus solliciter Eisner[18]. Tout comme Kracauer, Eisner est une émigrée juive et antifasciste. Anciennement critique du *Film-Kurier*[19], elle se réfugie en France en 1933, où elle fait la connaissance d'Henri Langlois en 1934. Deux ans plus tard, avec le soutien de Paul-Auguste Harlé, George Franju et Jean Mitry, Langlois fonde la Cinémathèque française, dont il devient le directeur. Eisner travaille étroitement avec Langlois jusqu'à la mort de celui-ci en 1977. Elle est officiellement conservatrice à la Cinémathèque française de 1945 à sa retraite en 1975, mais dès la période de l'occupation allemande, durant laquelle elle se cache sous le nom de Louise Escoffier, Langlois la charge de surveiller et d'inventorier une collection de bobines de la Cinémathèque (notamment des films de la Paramount) dissimulée au château Béduer près de Figeac (Lot), alors qu'une grande partie de la collection de la Cinémathèque a été saisie par les Allemands. Son ouvrage *L'Écran démoniaque* paraît en 1952 en France dans une version écourtée, puis en 1955 en Allemagne : il propose de réévaluer le cinéma de la République de Weimar, en partie discrédité par la thèse de Kracauer.

L'intention de Kracauer est d'analyser les films de la République de Weimar comme autant de documents révélateurs des dispositions psychologiques du peuple allemand qui permettraient d'expliquer l'avènement du régime nazi. Cette approche socio-politique a eu un impact profond à la fois sur l'image du cinéma weimarien et sur la sociologie du cinéma, dont le livre de Kracauer représente l'une des études fondatrices. Tout comme l'ouvrage de Kracauer, celui d'Eisner est marqué par l'expérience de l'exil et la distance prise avec l'Allemagne nazie. « L'historienne des démons allemands[20] » ne cherche cependant pas à relier le cinéma weimarien au nazisme, mais plutôt à écrire l'histoire de ce qu'elle considère avec passion comme l'âge d'or du cinéma allemand, en s'intéressant à ce qui en caractérise le style. Son approche est également celle de l'historiographie, mais sous l'angle culturel et esthétique.

Mais avant de pouvoir braquer le feu des projecteurs sur quelques zones d'ombre – le clair-obscur communément considéré comme l'une des caractéristiques esthétiques principales de l'expressionnisme, la confusion entre le cinéma expressionniste et l'ensemble du cinéma de l'époque

Paris : La Cinémathèque française/Éditions de La Martinière, 2006 (cité par la suite « Benoliel ; De Fleury ; Mannoni. *Le Cinéma expressionniste allemand...* »), pp. 52-69, ici p. 58.

18 Mannoni, Laurent. « La "Eisnerin" et les écrans démoniaques », in *Sociétés & représentations*, n°32, février 2011, pp. 241-251, ici p. 244.

19 Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 498).

20 Nous empruntons ce surnom à Laurent Mannoni. Voir Mannoni, Laurent. « Lotte H. Eisner, Historienne des démons allemands », in Benoliel ; De Fleury ; Mannoni. *Le Cinéma expressionniste allemand... Op. cit*.

weimarienne, et enfin le rattachement éventuel de Lang et de Murnau à l'expressionnisme – il est nécessaire de replacer la notion d'expressionnisme dans le contexte historique et artistique qui l'a vu apparaître et de dresser un état de la recherche, dans lequel s'inscrivent les théories d'Eisner et de Kracauer[21].

# 2. D'une toile à l'autre : l'expressionnisme, une étiquette déplacée ?

Alors même que le cinéma expressionniste allemand est considéré comme l'un des premiers moments véritablement artistiques d'un médium encore jeune et comme le premier âge d'or du cinéma allemand[22], et alors qu'il est particulièrement apprécié des cinéphiles et que la littérature secondaire qui lui est consacrée est abondante, trouver une définition précise de ce genre s'avère une entreprise difficile. Par conséquent, le corpus des films habituellement désignés par cette notion reste singulièrement vague. « L'expressionnisme est aussi indéfinissable que le sourire de la Joconde[23] » va même jusqu'à écrire Francis Courtade en 1984 en introduction à son ouvrage sur l'expressionnisme cinématographique. Ce paradoxe pose le problème de la définition du genre expressionniste au cinéma et de son canon d'œuvres représentatives : quels sont les films à leur place dans ce corpus et quels films devraient en être écartés ou exclus ? En vertu de quels critères cette classification peut-elle être opérée, et quel en est l'intérêt ? Quelles sont les limites d'une telle approche, nécessairement normative ?

La confusion qui règne autour de la définition de l'expressionnisme cinématographique se traduit par les termes employés par les théoriciens pour désigner les mêmes films, qui couvrent

[21] La sous-partie suivante comporte des développements présentés dans notre article (d'où est également tiré son titre) : Eble, Tamara. « À la lisière de l'expressionnisme. Normes et marges du corpus d'œuvres représentatives du cinéma expressionniste allemand », in Crousier, Elsa ; Davoine, Patrick (dir.). *Déplacements : Dans les langues, l'Histoire, les cultures et les arts d'Europe et des Amériques.* Publication *Textures,* n°22*,* Lyon : Laboratoire LCE/Université Lumière Lyon 2/Université de Lyon, 2016, pp. 183-197.

[22] Voir par exemple Eisenschitz, Bernard. *Le Cinéma allemand.* Domont : Armand Colin, (1re éd. 1999) 2011, p. 21 : « *Caligari* ouvre une des pages les plus riches de l'histoire du cinéma. [...] Un an plus tard, la mode de l'expressionnisme est passée, mais ce courant est un des plus forts de la décennie. ». Ou encore Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, pp. 9-10 (Avant-propos) : « L'histoire du cinéma allemand commence à la veille de la première guerre mondiale par quelques œuvres éparses. Mais il ne prendra son essor qu'après la guerre. C'est alors la grande époque, brève, d'ailleurs puisqu'elle ne va guère au-delà de 1925-27. Malgré quelques chefs-d'œuvre ultérieurs jamais plus le cinéma allemand ne connaîtra un tel épanouissement, stimulé à la fois par le théâtre de Max Reinhardt et par l'art expressionniste. ».

[23] Courtade, Francis. *Cinéma expressionniste.* Paris : H. Veyrier, 1984, p. 9.

essentiellement les années 1919 à 1924 du cinéma allemand. Ceux-ci sont ainsi qualifiés alternativement de « cinéma expressionniste[24] » par Kurtz en 1926, de « caligarisme[25] » en 1939 par Kracauer (qui emprunte le terme à la critique française : il est forgé par la revue *Cinéa* de Louis Delluc pour désigner les films réalisés dans le style de Caligari) puis par Francis Courtade en 1984[26], d'« écran démoniaque[27] » par Eisner en 1952 ou encore de cinéma « fantastique[28] » par Thomas Elsaesser en 2006. Dans certains ouvrages d'histoire du cinéma, l'adjectif « expressionniste » a été employé pour caractériser des œuvres très différentes, à l'esthétique parfois même opposée, ce qui accroît encore davantage la difficulté. Pour prendre un exemple parmi les œuvres les plus célèbres des années 1920, *Le Cabinet du docteur Caligari* (1920) de Wiene et *Le Dernier des hommes* (*Der letzte Mann*, 1924) de Murnau ont tous deux été qualifiés d'expressionnistes, et pourtant la comparaison directe des deux films rend un classement sous une même étiquette difficile, tant le premier fait jouer les ressorts du fantastique et se caractérise par une distorsion des décors, alors que le second se caractérise par un réalisme à la fois thématique et formel.

Ce cas atteste de l'emploi souvent abusif du qualificatif « expressionniste » comme synonyme d'« expressif », qui a pu conduire à ce que l'ensemble du cinéma d'auteur de la République de Weimar ait pu être qualifié d'« expressionniste », de ses débuts jusqu'aux films parlants du début des années 1930. Cet abus de langage[29] est également à l'origine de l'application de cette étiquette à des films qui ne se rattachent à l'expressionnisme ni d'un point de vue esthétique, ni d'un point de vue chronologique, ni d'un point de vue national. En ce qui concerne le cinéma, nous préférons parler de phénomène expressionniste pour évoquer la sortie successive des films en question, plutôt que de parler de courant (ou d'école, qui conviendrait encore moins) car il n'a ni programme théorique net, ni manifeste. Comme bon nombre d'étiquettes au caractère parfois

---

24 Kurtz, Rudolf. *Expressionismus und Film.* Zürich : Chronos Verlag, (1re éd. 1926) 2007.

25 Kracauer, Siegfried. « Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film », in *Basler National-Zeitung,* 02. 05. 1939*,* reproduit dans Kracauer, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films.* Trad. all. de Ruth Baumgarten & Karsten Witte, Frankfurt am Main : Suhrkamp, (1re éd. américaine 1947, 1re éd. allemande 1958) 1984, pp. 578-582.

26 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*

27 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit*.

28 Elsaesser, Thomas. « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? Créatures, machines à images et apprentis sorciers », trad. fr. d'Ariel Marini, in Benoliel ; De Fleury ; Mannoni. *Le Cinéma expressionniste allemand... Op. cit.*, pp. 41-51.

29 Un abus de langage relevé entre autres par Francis Courtade dans les propos suivants de Léon Moussinac au sujet de *Fièvre* de Louis Delluc (1921) : « "C'est du drame que le décor tire toute sa substance expressive, disons son expressionnisme." Passons sur l'emploi d'"expressionnisme" pour "force d'expression"... ». Courtade, Francis. « L'influence de l'expressionnisme allemand sur le cinéma français des années 20 », in Hurst, Heike ; Gassen, Heiner (dir.). *Tendres ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne.* Paris : Éditions L'Harmattan, 1991, pp. 91-102, ici p. 94.

polémique, il n'est donc pas défini de l'intérieur par les artistes que l'on a pu y rattacher, comme c'est par exemple également le cas du terme d'impressionnisme, appliqué de l'extérieur. Dans les pages qui suivent, nous entendons par « expressionniste » non pas la seule qualité expressive de l'image de film, mais une conception de l'image de film visant à créer un effet global à travers sa conception picturale et sa construction architecturale, par l'unification en un tout homogène de la situation dramatique, des décors, de l'atmosphère, du jeu et des costumes des acteurs[30].

Une conséquence de ces variations dans l'emploi du terme « expressionniste » est la taille du corpus des films retenus, qui varie significativement selon les auteurs. Il est intéressant de distinguer deux tendances opposées : un emploi restrictif ou strict et un emploi extensif. L'emploi extensif correspond à l'emploi du qualificatif « expressionniste » comme synonyme d'« expressif ». Tous les films dont la conception de l'image atteste d'une expressivité prononcée peuvent ainsi être qualifiés d'« expressionnistes » par certains auteurs, sans restrictions quant au pays ou à l'année de production concernés. L'emploi strict se base sur la compréhension d'une esthétique homogène de l'expressionnisme cinématographique que nous venons d'énoncer et qui est parfois qualifiée de « caligarisme ». À l'instar de Kurtz ou de Francis Courtade, certains chercheurs restreignent le corpus de films expressionnistes à six ou huit films seulement, et l'expressionnisme serait dans ce cas une apparition somme toute très marginale par rapport à l'ensemble de la production allemande annuelle de cette époque[31]. Pendant la période weimarienne, l'Allemagne produit ainsi près de deux cents films par an[32], et cette production avoisine même les cinq cents films durant l'année 1920[33], un chiffre qui concerne essentiellement des films de divertissement produits à la chaîne et aujourd'hui considérés en grande partie comme perdus, notamment des feuilletons policiers, des mélodrames, des films à costumes ou des comédies, qui constituent tous le niveau moyen de l'époque auquel s'oppose le cinéma expressionniste, dont la représentativité est donc sans commune mesure avec son exceptionnelle renommée. Le cinéma expressionniste allemand s'imposerait en fait comme une production artistique « élitiste », par opposition au tout venant, à la production « moyenne ». Qui

---

30 Cf. la définition de l'expressionnisme cinématographique de Frank Kessler, présentée par la suite dans la présente étude.

31 Ce rapport à la majorité de la production est comparable à la situation du « classicisme de Weimar », dont les œuvres ne représentent qu'une part infime de l'abondante production littéraire de l'époque (caractérisée par les débuts de la littérature de masse), qui relèverait de la *Trivialliteratur*. Pour le quatuor d'écrivains formé par Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich von Schiller, Johann Gottfried von Herder et Christoph Martin Wieland, il s'agit de conquérir une place de choix dans le champ littéraire.

32 Chiffre avancé par Barry Salt dans Salt, Barry. « From Caligari to who? », in *Sight and Sound,* vol. 48, n°1-4, printemps 1979, pp. 119-123, ici p. 122.

33 Voir Kaes, Anton. « Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne », in Jacobsen ,Wolfgang ; Kaes, Anton ; Prinzler, Hans Helmut (éds.). *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart/Weimar : Verlag J.B. Metzler, 2004, pp. 39-100, ici p. 39.

plus est, les quelques films expressionnistes connus, très bien représentés dans le discours des revues spécialisées de leur époque comme dans les ouvrages généraux sur le cinéma allemand, font partie de la très faible proportion de la production de Weimar à avoir à la fois résisté à l'épreuve du temps et à s'être imposée comme référence.

C'est justement cette opposition aux films de divertissement par une recherche esthétique poussée qui conduit d'autres théoriciens à étendre le corpus de films désignés par la notion d'expressionnisme. Les influences de l'expressionnisme tel qu'il se manifeste dans les autres arts sont alors relevées afin de légitimer la valeur artistique de l'expressionnisme cinématographique à une époque où les réalisateurs et leurs équipes cherchent à faire reconnaître le cinéma comme un art à part entière. Le travail de stylisation opéré par l'expressionnisme sur le matériau profilmique est alors perçu comme l'élément permettant au cinéma d'accéder au statut d'art en prouvant sa capacité à dépasser le stade de la simple reproduction photographique du monde visible[34]. La question se pose alors de savoir si la confusion qui règne autour de la définition de l'expressionnisme cinématographique ne serait pas l'expression d'une inadéquation entre une étiquette empruntée à l'art pictural pour qualifier un genre cinématographique nouveau au moment de son apparition, et la réalité des films auxquels elle pourrait être appliquée. Il s'agirait donc d'une difficulté de transposition d'une étiquette d'un médium visuel à un autre. Avant de prendre forme à l'écran, l'expressionnisme apparaît en effet d'abord en peinture, en littérature et en architecture, et certains artistes, tel le metteur en scène puis cinéaste Karlheinz Martin, passent ainsi d'une pratique artistique à une autre, tout en restant rattachés à l'étiquette commune de l'expressionnisme. Afin de dégager comment s'opère l'emprunt d'une étiquette générique par un autre art, nous allons à présent revenir sur l'apparition de la notion d'« expressionnisme » dans les arts et sur son application au cinéma weimarien.

Avant d'être employée dans le champ du cinéma, la notion d'expressionnisme a d'abord caractérisé les avant-gardes allemandes dans les arts plastiques, en littérature, puis en architecture. Cette période expressionniste des arts en Allemagne couvre une quinzaine d'années, de 1910 à 1925 environ. C'est donc à l'écran que l'expressionnisme se manifeste pour la dernière fois, après les autres expressions artistiques de l'expressionnisme et avant de céder la place à des courants réalistes, que l'on a pu regrouper sous la notion de Nouvelle Objectivité – elle aussi empruntée aux

[34] Cette théorie, partagée par Kurtz, est exposée par Balázs dans Balázs, Béla. *L'Homme visible et l'esprit du cinéma.* Trad. fr. de Claude Maillard. Belval : Circé, 2010.

arts plastiques – courant « qui se donne pour objet le témoignage social[35] ». C'est en peinture que le terme d'expressionnisme fait sa première apparition, et ce avant la Première Guerre mondiale. En 1911, il est utilisé par opposition à l'impressionnisme pour désigner les tableaux de la 22e exposition de la *Berliner Secession*[36]. La paternité du terme est parfois attribuée à Wilhelm Worringer[37] qui l'aurait utilisé dans la revue expressionniste *Der Sturm* (littéralement « la tempête ») en août 1911, et parfois au critique Herwarth Walden[38], éditeur de cette même revue. Il y a ainsi deux périodes de l'expressionnisme en peinture, l'avant et l'après-guerre, et deux groupes d'artistes expressionnistes d'avant-guerre, *Die Brücke,* « Le Pont », et *Der Blaue Reiter*, « Le Cavalier bleu »[39]. Mais l'expressionnisme compte aussi des artistes indépendants, parmi lesquels figurent deux des premiers artistes expressionnistes d'avant-guerre, Oskar Kokoschka et Christian Rohlfs, qui affectionnent tous deux les « couleurs violentes et contrastées[40] » pour transformer la réalité en l'expression d'une émotion. Le premier a souvent recours aux déformations de ses modèles et sujets et signe avec *Portrait du docteur Auguste Forel*[41] (*Bildnis Professor Forel*, 1910) une représentation d'un personnage aux yeux exorbités et aux doigts noueux, hanté par la brume. Le second propose entre autres des représentations de vieilles villes médiévales aux maisons biscornues, par exemple dans la linogravure *Rue de Soest*[42] (*Straße in Soest*, 1911). Autant de caractéristiques que l'on retrouvera à l'écran avec l'expressionnisme cinématographique, de la réalité transformée par la perception d'un fou dans *Caligari* aux habitations biscornues de *Raskolnikoff* ou encore aux yeux exorbités et aux doigts noueux du caissier dans *De l'aube à minuit*.

Au cinéma, la notion d'expressionnisme est utilisée pour la première fois par la critique cinématographique au début de l'année 1920, à l'occasion de la sortie de *Caligari* : ce film est alors

---

35 Borde, Raymond ; Buache, Freddy ; Courtade, Francis ; Tariol, Marcel. *Le Cinéma réaliste allemand : études et documents.* Lausanne : Documents de cinéma publiés par la Cinémathèque suisse, 1959, p. 4.

36 À ce sujet, voir Kessler, Frank. *Le Cinéma expressionniste allemand. Une exposition de la Bibliothèque du film,* Paris : Cinémathèque française, 2007 [En ligne]. URL : http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/exposition/index.php

37 Cf. la partie sur « les origines » du cinéma expressionniste de Kessler, Frank. *Le Cinéma expressionniste allemand. Une exposition de la Bibliothèque du film,* Paris : Cinémathèque française, 2007 [En ligne]. URL : http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/exposition/cinema-expressionniste/origines1.php

38 Aumont, Jacques. « Où commence, où finit l'expressionnisme ? », in Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit.*, pp. 13-28, ici p. 14.

39 Voir le chapitre sur la peinture expressionniste dans Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, pp. 17-21.

40 *Ibidem*. p. 17.

41 Kokoschka, Oskar. *Portrait du docteur Auguste Forel* (*Bildnis Professor Forel*), 1910, huile sur toile, 71 x 58 cm, Mannheim : Städtische Kunsthalle Mannheim. Œuvre reproduite dans Schmidt, Georg. *Die Malerei in Deutschland : 1900-1918*. Königstein im Taunus : Köster, 1966, p. 14.

42 Rohlfs, Christian. *Rue de Soerst* (*Straße in Soest*, 1911), in *Die Schaffenden*, vol. 1, n°1. Weimar : Verlag Gustav Kiepenhauer, 1918. Linogravure, 23,9 x 24,1 cm, New York : MoMA [En ligne]. URL : https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbydate/objbydate_beginyr-1905_sov_page-325.html

salué comme la première tentative de transposer l'esthétique picturale de l'expressionnisme à l'écran. Un peu plus de deux mois avant la sortie de *Caligari*, l'influente revue spécialisée *Film-Kurier* publie ainsi en première page un article intitulé « *Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film* » (« L'Expressionnisme au cinéma : le nouvel art au cinéma »). Grâce à une visite des studios de la Decla à Weißensee, l'auteur a pu se faire une idée du film en cours d'achèvement. Selon lui, *Caligari* est une application réussie du style expressionniste moderne au cinéma. L'expressionnisme, ce serait donc aussi l'expression de la modernité. Selon le rédacteur, *Caligari* témoigne d'une forte volonté artistique, qui unifie l'ensemble du film et qui ouvre au cinéma des perspectives jusqu'alors insoupçonnées :

> Le film est aussi peu un art pictural qu'il est un art purement dramatique. Il s'apparente en un certain sens aux deux, partage certaines de leurs caractéristiques, mais son essence est ailleurs. Néanmoins, quelques points de contact indéniables provoquent une fécondation précieuse. […]
>
> Si l'on considère les diverses tentatives entreprises ces derniers temps pour consolider ce qui a déjà été atteint et pour ouvrir de nouvelles voies, alors ce n'était qu'une question de temps jusqu'à ce que le mouvement artistique moderne soit introduit au cinéma. À présent, cette étape est à son tour franchie, et une fois de plus des perspectives aux possibilités de progression insoupçonnées s'ouvrent pour l'avenir. L'expressionnisme a fait son entrée dans l'art cinématographique. […]
>
> Avant de voir pour la première fois ce monde nouveau, on est sceptique. Difficile de s'imaginer la transposition en relief et dans l'espace de ces lignes de travers, de ces figures triangulaires ou carrées qui caractérisent la peinture moderne, et l'on s'attend à un redoublement de l'invraisemblance. Un effet qui serait particulièrement déconcertant au sein de la réalité photographique du cinéma.
>
> Mais l'impression produite chasse tous les doutes. Je vis d'abord une mansarde. […] Les détails sont bizarres, mais jamais au sein des décors je n'avais ressenti avec autant d'intensité et d'immédiateté qu'ici l'impression d'un ennui oppressant et d'une solitude cruelle. [...]
>
> Rarement une visite de studio avait été aussi intéressante, aussi inédite et aussi stimulante. Nous sommes vraiment en droit d'être curieux du résultat ; car il représente une voie nouvelle, une progression avec le regard porté vers le haut ; c'est un travail de pionnier en terres nouvelles, et en tant que tel, un accomplissement[43].

Dans cette citation, nous voyons bien comment le spectateur de *Caligari* l'aborde en

---

[43] Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier,* n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « Der Film ist keine malerische Kunst, ebensowenig wie eine rein dramatische. Er ist mit beiden in gewissem Sinne verwandt, hat mit beiden gemeinsame Elemente, aber sein Wesen liegt auf einer anderen Linie. Dennoch bedingt die an einigen Punkten unverkennbare Berührung eine wertvolle Befruchtung. […] / Bei den mannigfachen Versuchen der letzten Zeit, das Erreichte weiter auszubauen und nach neuen gangbaren Wegen zu sehen, war das Eindringen der modernen Kunstrichtung nur eine Frage der Zeit. Nun ist auch dieser Schritt bereits getan, und wieder einmal eröffnen sich für die Zukunft Aussichten von ungeahnter Entwicklungsmöglichkeit. Der Expressionismus hat seinen Einzug in die Filmkunst gehalten. […] / Bevor man einen Blick in diese neue Welt getan hat, ist man skeptisch. Man kann sich die schiefen Linien, die Dreieck- und Viereckfiguren der modernen Malerei nicht plastisch im Raume vorstellen, vermutet eine Verdoppelung des Unheimlichen. Besonders befremdend in der Realität der Filmphotographie. / Aber der Eindruck verscheucht alle Zweifel. Ich sah zuerst eine Dachstube. […] Die Einzelheiten sind absonderlich, aber niemals habe ich in einer Dekoration den Eindruck der beklemmenden Oede, der quälenden Einsamkeit so tief und unmittelbar empfunden wie hier. […] / Kaum jemals war ein Atelierbesuch so interessant, so neuartig und so anregend wie dieser. Man darf auf das Ergebnis dieses Films wirklich gespannt sein; denn er ist ein neuer Weg, ein Fortschreiten mit dem Blick nach aufwärts, ist Pionierarbeit im Neuland und als solche eine Tat. ».
Voir aussi P. l. « Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Film,* n°9, 28. 02. 1920, p. 42, ou encore Flüggen, Christian, « Das Kabinet [sic] des Dr. Caligari », in *Deutsche Lichtspielzeitung,* n°12-13, 27. 03. 1920, p. 2.

spectateur qui a fait l'expérience de la modernité picturale du tableau expressionniste. Il y a donc une greffe réussie de la peinture expressionniste sur le cinéma. En considération des caractéristiques de la peinture expressionniste ou des gravures d'Ernst Barlach par exemple, l'application de l'étiquette « expressionniste » au cinéma semble bien à même de rendre compte de la composition picturale des films en question. Réalisés en noir et blanc, ils ont recours à des techniques d'éclairages aussi contrastives et violentes que les couleurs employées par les peintres expressionnistes. *De l'aube à minuit* (*Von morgens bis mitternachts*, 1920) de Karlheinz Martin plonge ainsi ses quelques personnages et décors isolés dans une obscurité environnante des plus totales, d'où ressortent par contraste les ornements blancs peints sur les décors, les costumes et jusque sur les visages des acteurs. L'apparence du personnage principal et le jeu d'acteur d'Ernst Deutsch qui l'incarne s'inscrivent dans la lignée des portraits d'Oskar Kokoschka, auquel le cinéaste emprunte des traits stylistiques caractéristiques : silhouette longiligne, œil hagard souligné par un maquillage sombre, doigts noueux, repliés telles les serres d'un rapace lorsqu'il pille la caisse d'une banque, et gestes saccadés rappelant le trait de peinture expressionniste. Chronologiquement et visuellement, le recours à l'étiquette expressionniste issue de la peinture pour désigner le phénomène cinématographique né en 1920 semble donc justifié. Cette transposition peut paraître d'autant plus justifiée que des peintres expressionnistes tels Robert Herlth (*Les Trois Lumières* ; *Faust*), Walter Röhrig (*Caligari* ; *Les Trois Lumières* ; *Faust*), Walter Reimann (*Caligari* ; *Algol*) et César Klein (*Genuine*) ont contribué au cinéma weimarien en tant que *Filmarchitekten* (littéralement « architectes de film », l'expression consacrée pour qualifier les décorateurs à cette époque). Les cinéastes s'inspirent donc de la peinture expressionniste, et à cet héritage s'ajoute l'intervention au cinéma de peintres-architectes étiquetés « expressionnistes ». Le rapprochement entre peinture expressionniste (le domaine propre dans lequel s'applique la notion d'expressionnisme) et le cinéma s'opérerait à partir du moment où la contamination du style expressionniste pictural est reconnue. De ce déplacement, on a tôt fait de conclure que le style expressionniste à l'écran consiste essentiellement en une transposition d'un style pictural d'une toile à l'autre. Faire reposer l'appellation d'un genre cinématographique, et donc possiblement sa définition, sur sa dette présumée envers la peinture, n'est-ce pas reléguer au second plan ce qui fait la spécificité du nouveau médium cinéma et des moyens d'expression qu'il a trouvés dans les films expressionnistes ? Certes, l'on observe bien l'insertion d'éléments de l'expressionnisme pictural dans le cinéma, mais cela n'épuise pas pour autant le sujet du cinéma dit « expressionniste ».

Outre la période artistique des années 1910 à 1925, l'expressionnisme désigne également,

selon Frank Kessler, « un style caractérisé par un pathos expressif et un mode de représentation fondé sur la distorsion[44] ». Cette caractérisation associe le registre dramatique (« un pathos expressif ») au registre pictural (« la distorsion »). Ce style néanmoins n'est propre ni à l'Allemagne, ni au début des années 1920, affirme Frank Kessler. Il pourrait selon lui être identifié à différents moments, dans des œuvres d'art de nations différentes. Frank Kessler rappelle ainsi que dans son étude *Expressionismus und Film* de 1926, le premier théoricien du cinéma expressionniste Rudolf Kurtz cite les noms des Français Cézanne et Léger, du Français d'origine biélorusse Chagall, de l'Espagnol Picasso, ou encore de l'Américain d'origine ukrainienne Archipenko. Ce n'est qu'en littérature que prédominent des auteurs allemands, essentiellement des poètes ou dramaturges, comme Georg Kaiser, l'auteur de la pièce de 1912 *De l'aube à minuit*, montée par Martin pour le *Thalia Theater* de Hambourg en 1918[45] puis adaptée au cinéma deux ans plus tard par le même metteur en scène, devenu réalisateur. L'adjectif « expressionniste » renvoie donc tantôt à une période spécifique dans l'histoire des arts en Allemagne, tantôt à une caractéristique stylistique générale. Cette ambivalence se retrouve aussi dans l'application de cette notion au cinéma, ce qui explique pourquoi d'une part elle n'est parfois appliquée qu'à la période de 1919 à 1924, et d'autre part à l'ensemble de la production cinématographique de la République de Weimar.

L'emploi plus général de la notion d'expressionnisme, l'emploi extensif, l'assimile alors à un style caractérisé par une « expressivité », qui traverse différents genres spécifiques du cinéma allemand des années 1920, y compris ceux rattachés au courant réaliste, tels que le *Straßenfilm*[46] ou encore le *Kammerspielfilm*[47], dont *Le Dernier des hommes* est l'exemple le plus célèbre. En s'en

---

44 Kessler, Frank. « METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ? ». Thèse de doctorat. Paris : Paris III/Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 195.

45 Voir Benson, Renate. *Deutsches expressionistisches Theater. Ernst Toller und Georg Kaiser.* New York : Peter Lang Verlag, 1987 et Schorlies, Walter-Jürgen. « *Der Schauspieler, Regisseur, szenische Bühnenbauer und Theaterleiter KARL HEINZ MARTIN. Versuch einer Biographie.* ». Thèse de doctorat. Köln : Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät der Universität Köln, 1971.

46 Le terme de *Straßenfilm* fait référence à un sous-genre cinématographique allemand appelé « film de rue » en français, par référence à son thème de prédilection. Les rues déshumanisées y sont le lieu central, autour duquel s'articule l'intrigue : elles sont autant de lieux de perdition et de misère, incarnées par leur population de prostituées et de mendiants. Le principal représentant de ce genre dramatique, théorisé par Kracauer dans *From Caligari to Hitler*, est *La Rue* (*Die Straße*, 1923) de Karl Grune.

47 Le mot *Kammerspielfilm* (communément traduit par « film de chambre ») vient de l'allemand *Kammerspiel*, le « théâtre de chambre », une forme mise au point en Allemagne par le metteur en scène Max Reinhardt pour la scène au cours des années 1910 à 1920 dans son petit théâtre intime appelé *Kammerspiele*. L'expression est calquée sur la *Kammermusik* (musique de chambre) et aurait été vraisemblablement employée pour la première fois par August Strindberg pour qualifier ses propres pièces. Le terme de *Kammerspielfilm* désigne des drames intimistes de la vie quotidienne, mobilisant peu de personnages au profit d'une accentuation de la psychologie et de la *Stimmung*. Quelques exemples notoires sont *Escalier de service* (*Hintertreppe*, 1921) de Leopold Jessner et Paul Leni, *Le Rail* (*Scherben*, 1921) de Lupu Pick, et *Tragédie de l'amour* (*Tragödie der Liebe*, deux parties, 1922 et 1923) de Joe May. Voir par exemple Roy, André. *Dictionnaire général du cinéma : du Cinématographe à Internet : art, technique, industrie.* Québec : Éditions Fides, 2007, p. 262. Sur Reinhardt, voir Silhouette, Marielle. *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène.* Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017.

tenant à une compréhension au contraire restrictive de l'expressionnisme cinématographique, un certain nombre d'auteurs, de Kurtz en 1926 en passant par Barry Salt[48] en 1979 et jusqu'à Jürgen Kasten[49] en 1990, arrivent au même corpus de six à sept films expressionnistes, caractérisés par leur cohérence stylistique interne. Ces sept films qui font l'unanimité en raison de leur homogénéité stylistique sont : *Le Cabinet du docteur Caligari* (1920), *Genuine* (1920) et *Raskolnikoff* (*Raskolnikow*, 1923) de Wiene, *De l'aube à minuit* (1920) et *La Maison à l'enseigne de la lune* (*Das Haus zum Mond*, 1921) de Martin, *Torgus*[50] (*Brandherd*/*Verlogene Moral*, 1921) de Hanns Kobe et *Le Cabinet des figures de cire* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) de Paul Leni. Avec ce film de 1924, l'expressionnisme au sens restrictif, défini par des principes d'ordre esthétique (de fond et de forme), serait déjà fini – abstraction faite de *Metropolis* (1927) de Lang, évoqué par Barry Salt comme unique addition possible à son corpus de six films. Ce corpus correspond à ce que la critique contemporaine française, suivie ensuite par Kracauer et par Francis Courtade[51], a qualifié de « caligarisme ». Forgé pour désigner la parenté stylistique entre *Caligari* et les autres films cités ci-dessus, ce terme serait peut-être plus satisfaisant que l'étiquette expressionniste, dans la mesure où il est propre au champ du cinéma et à un corpus précis, contrairement à ce que nous avons pu dégager à propos du qualificatif « expressionniste ».

Tous les auteurs qui arrivent à ce même corpus réduit ont en commun d'avoir choisi des critères forts et de ne retenir que les films qui présentent une homogénéité esthétique forte au lieu d'un seul critère isolé et mêlé à d'autres éléments stylistiques pouvant difficilement être rattachés à l'expressionnisme. Reprenons notre exemple du *Dernier des hommes*, dès lors à écarter du corpus expressionniste. Bien que le jeu d'Emil Jannings (*23. 07. 1884 Rorschach, Suisse ; †02. 01. 1950 Strobl am Wolfgangsee, Autriche) puisse être assimilé à la tradition expressionniste héritée du théâtre et que le film ait parfois recours à des contrastes de clair-obscur très marqués, le style du film est essentiellement réaliste et les éléments ponctuels qui rappellent le style caligaresque sont imbriqués dans cette esthétique réaliste au service d'une intrigue à l'opposé du fantastique.

Le premier ouvrage à étudier les rapports entre le cinéma et l'expressionnisme est *Expressionismus und Film* de Kurtz, qui date de 1926. Kurtz est alors rédacteur en chef de la revue

48 Salt. « From Caligari to who? », art. cité, p. 119.
49 Kasten, Jürgen. *Der Expressionistische Film.* Münster : MAkS Publikationen, 1990.
50 Kurtz ne le mentionne pas dans son ouvrage, pas même parmi les films empruntant certains aspects à l'expressionnisme, ce qui nous porte à penser qu'il ne le connaissait pas.
51 Voir le chapitre intitulé « Caligarisme », in Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, pp. 57-103.

corporative allemande *Lichtbild-Bühne*[52], dont la maison d'édition publie son livre, et un contemporain du phénomène expressionniste en Allemagne. Nous avons vu que pour Kurtz l'expressionnisme n'est pas un phénomène proprement allemand. Cette vision va de pair avec sa compréhension de l'expressionnisme comme *Weltanschauung*, c'est-à-dire comme conception du monde ayant à la fois une dimension culturelle et politique. Culturellement, elle signifie une opposition à l'art établi, essentiellement bourgeois, et aux normes institutionnalisées. L'expressionnisme est alors compris comme un art « moderne », par rapport à un art « traditionnel », normé. Politiquement, cette opposition est assimilable à une révolte, et c'est sur ce point que Jean-Michel Palmier rejoint Kurtz. Pour Kurtz, l'artiste n'est pas le réceptacle plus ou moins passif du réel ; il cherche au contraire à le façonner activement et à créer un monde. Malgré sa dimension photographique, le cinéma ne se contente pas de reproduire le réel : il le charge d'une *Stimmung*, c'est-à-dire d'une certaine atmosphère. C'est bien ce que fait l'expressionnisme, notamment dans sa dimension onirique ou fantastique. Selon Kurtz, ce sont en premier lieu l'architecture et les éclairages qui dans les films expressionnistes sont investis de cette fonction de créer la *Stimmung* et de la transmettre au spectateur. La *Stimmung* en allemand, c'est à la fois l'atmosphère et l'état d'âme[53]. Les décors expressionnistes sont chargés de ces deux aspects de la *Stimmung* selon Kurtz ; c'est dans ce but que les *Filmarchitekten* les ont rendus si profondément expressifs, eux que certains chercheurs ont considéré comme les uniques responsables du style expressionniste au cinéma, relativisant le rôle des réalisateurs. Pour Kurtz, *Caligari* est la première et la plus pure manifestation de l'expressionnisme à l'écran, et elle n'est égalée par nul autre des films expressionnistes qu'il retient : *De l'aube à minuit*, *Genuine*, *La Maison à l'enseigne de la lune*, *Raskolnikoff* et *Le Cabinet des figures de cire*. Soit une liste de six films uniquement, qui sont l'œuvre de trois réalisateurs seulement. Le dernier film expressionniste serait alors *Le Cabinet des figures de cire* de Leni, un film de 1924, date révélatrice de la brièveté du phénomène expressionniste au cinéma et preuve supplémentaire s'il en faut de sa marginalité à la fois quantitative et temporelle par rapport à l'ensemble de la production weimarienne. Mais il ne faudrait pas pour autant douter de sa valeur qualitative. Dans le système de pensée de Kurtz comme plus tard dans celui d'Eisner, *Caligari* doit son statut privilégié de réussite majeure du cinéma expressionniste à sa grande cohérence stylistique. Ainsi, comme tous les théoriciens qui lui ont succédé dans leur tentative de cerner clairement l'expressionnisme cinématographique, Kurtz accorde une grande importance à l'unité stylistique des œuvres. La réalité du cinéma expressionniste, si elle existe, est bien esthétique avant tout et « le film expressionniste est

[52] Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 507).

[53] Au sujet de la *Stimmung,* voir aussi Spitzer, Leo. CLASSICAL AND CHRISTIAN IDEAS OF WORLD HARMONY*: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Baltimore : Johns Hopkins Press, 1963.

l'aboutissement d'un effort homogène de composition qui s'attache de façon uniforme à toutes les composantes de l'œuvre filmique sans exception et les remodèle en fonction de sa logique propre[54] ».

Kurtz concède que d'autres films présentent parfois des traits stylistiques qui pourraient être qualifiés d'expressionnistes ou qui n'existeraient pas sans l'héritage du cinéma dit « expressionniste ». C'est le cas du *Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920) de Paul Wegener, de *La Rue* (*Die Straße,* 1923) de Karl Grune, d'*Escalier de service* (*Hintertreppe*, 1921) de Leopold Jessner, de *Nosferatu* (1922) de Murnau ou encore de *La Chatte des montagnes* (*Die Bergkatze*, 1921) d'Ernst Lubitsch, que Kurtz qualifie de films « stylisés[55] ». Mais en aucun cas ils ne répondent au principe d'unité stylistique et les éléments expressionnistes isolés que l'on peut y relever sont employés ponctuellement à des fins artistiques précises. Lorsque Kurtz publie son livre en 1926, il considère que l'expressionnisme cinématographique est déjà révolu. Pour lui, les films les plus proches de l'expressionnisme dans leur conception de l'image ne sont pas tant les films réalistes dans lesquels des rappels du style expressionniste peuvent parfois être employés pour créer une « atmosphère » (par exemple les œuvres de Pabst ou même *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg) que les films abstraits ou « absolus » de Viking Eggeling, de Hans Richter et de Walter Ruttmann. Ceux-ci accomplissent le principe d'abstraction à l'œuvre dans le cinéma expressionniste.

Les analyses d'Eisner dans *L'Écran démoniaque* doivent beaucoup à l'ouvrage de Kurtz qu'elle cite amplement. En raison de l'importance de son livre de 1952 et de l'importance de celui de Kracauer, *From Caligari to Hitler*, qui le précède de cinq années et auquel il est lié, et à cause des malentendus qui leurs sont associés, nous leur consacrons une sous-partie de cette introduction, intitulée *Cinéma expressionniste ou cinéma de Weimar ?* Cette sous-partie dégagera comment après les ouvrages d'Eisner et de Kracauer, et peut-être aussi de leur fait, la notion de cinéma expressionniste est devenue singulièrement floue. Cette étape sera aussi l'occasion de mettre au jour la filiation entre l'approche de Kurtz et celle d'Eisner.

Le cinéma expressionniste connaît un regain d'intérêt de la part de la recherche comme du monde du cinéma dans les années 1970. En France, ce regain d'intérêt est dû notamment à la traduction française de *From Caligari to Hitler* qui voit le jour en 1973. Il coïncide aussi avec celui

54 Kurtz. *Expressionismus und Film. Op.cit.,* p. 109.
55 *Ibid.,* p. 87.

de la génération du nouveau cinéma allemand qui, ne pouvant se tourner vers le cinéma nazi ou le « cinéma de papa[56] » qui lui avait succédé, cherche ses racines et son héritage auprès de la génération précédente, celle du cinéma weimarien. Le nouveau cinéma allemand connaît un accueil favorable en France et son intérêt pour le cinéma weimarien culmine sans doute en 1979 avec l'hommage de Werner Herzog à *Nosferatu*[57]. Cette même année, l'historien anglais du cinéma Barry Salt[58] rejette violemment les thèses de Kracauer en faveur de l'approche esthétique d'Eisner, l'égérie du nouveau cinéma allemand, qui à ses yeux a notamment le mérite d'éclairer avec pertinence l'influence du théâtre du metteur en scène Max Reinhardt (*09. 09. 1873 Baden, Autriche ; †31. 10. 1943 New York City) sur le cinéma weimarien. La critique est annoncée dès le titre de son article, « From Caligari to who? », remise en question explicite de la théorie de Kracauer par le questionnement de son titre. Salt rappelle qu'en peinture et en littérature, l'expressionnisme est apparu avant la Première Guerre mondiale, soit une dizaine d'années avant que la figure d'Hitler ne commence à s'imposer dans le paysage politique allemand. Les années du cinéma expressionniste touchent déjà à leur fin au moment de l'inflation et de la période de stabilisation qui suit à partir de 1924. L'expressionnisme n'est donc aucunement lié à la personne d'Hitler, contrairement à ce que la thèse de Kracauer et le titre de son livre laissent entendre. Pour Salt, dire qu'il existe une continuité entre l'expressionnisme et le nazisme, entre *Caligari* et Hitler, et que les films de Weimar – de tous genres confondus – sont révélateurs des tendances et des mentalités allemandes qui ont conduit à l'avènement de Hitler constitue un raccourci de pensée, qui en aucun cas ne se justifie.

L'objectif de Salt est de redonner un sens clairement défini à la notion de cinéma expressionniste afin de la tirer de la zone d'indécision où elle s'est enlisée, notamment en raison de la confusion entre véritable « expressionnisme » et simple « expressivité », une confusion que l'on ne peut cependant pas reprocher à Kracauer, qui opère bien une distinction entre les deux. Pour Salt, seules six œuvres filmiques sont purement expressionnistes : *Caligari*, *Genuine*, *De l'aube à minuit*,

[56] L'expression diffamatoire a été forgée par François Truffaut et reprise dans le Manifeste d'Oberhausen du 28 février 1962 pour désigner les films des années 1950 auxquels les cinéastes du nouveau cinéma allemand reprochent de n'aspirer qu'au divertissement au lieu de poursuivre la réflexion critique menée par les *Trümmerfilme* (littéralement « films de décombres ») de l'immédiat après-guerre. Par conséquent, ils considèrent ce cinéma comme l'héritier thématique et stylistique du cinéma nazi.

[57] Il est à noter que le jeu de Klaus Kinski dans les films de Werner Herzog a pu être rapproché du jeu d'acteur expressionniste en raison du procédé de jeu « en biais ». Voir par exemple Palmier. *L'Expressionnisme et les arts : 2. Op. Cit.*, p. 255. Ajoutons que ce jeu sur la corporalité de l'acteur culmine dans ce que Herzog a baptisé la *Kinskische Schraube*, la « spirale de Kinski », par laquelle l'acteur entrait de biais, c'est-à-dire de profil dans le champ en partant de derrière la caméra et en pivotant sur lui-même pour faire face à la caméra d'un seul et même mouvement dynamique par lequel il se « vissait » dans le champ en créant une tension (en allemand le verbe *schrauben* signifie visser). On peut par exemple observer cette figure de style cinématographique dans *Aguirre, la colère de Dieu* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) et elle sera reprise par Nicolas Cage dans un film ultérieur de Herzog, *Bad Lieutenant : Escale à la Nouvelle-Orléans* (*Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans*, 2009).

[58] Salt. « From Caligari to who? », art. cité.

*Torgus*, *Raskolnikoff* et *Le Cabinet des figures de cire*. Cette liste est donc identique en nombre et en titres retenus à celle de Kurtz – à laquelle Salt ne se réfère pourtant pas explicitement – à l'exception de *Torgus*, non mentionné par Kurtz, et de *La Maison à l'enseigne de la lune* de Martin, que Salt ne mentionne pas dans sa sélection. Notre hypothèse est qu'il n'a pas pu visionner ce film aujourd'hui encore considéré comme perdu, ce qui expliquerait pourquoi il n'en fait aucune mention. Il dit être prêt à ajouter *Metropolis* à cette liste[59], mais il s'agit là de l'unique film qui pourrait selon lui entrer en considération pour étendre ce corpus restreint. Nombreux sont en revanche les films dans lesquels il identifie comme Kurtz l'une ou l'autre caractéristique expressionniste, notamment le jeu « expressif » d'un des acteurs principaux : *Vanina ou la noce au pied de la potence* (*Vanina oder die Galgenhochzeit*, 1922) d'Arthur von Gerlach, *La Rue*, *Le Montreur d'ombres* (*Schatten,* 1923) d'Arthur Robison, *Escalier de service*, *Le Rail* (*Scherben*, 1921) de Lupu Pick. Salt insiste sur l'importance du cinéma danois et du cinéma américain, dans lesquels sont apparus bon nombre de caractéristiques que l'on a coutume d'associer à l'expressionnisme, comme l'utilisation des ombres par exemple. La filiation avec le cinéma nordique avait déjà été dégagée par Eisner et par Henri Langlois, mais selon Salt, l'on ne saurait trop insister sur ce point méconnu. Cette relation de parenté l'amène à relativiser le caractère innovant du cinéma expressionniste et de certains films tels que *Docteur Mabuse*, qui pour Salt doit tout aux thrillers criminels danois et français d'avant la Première Guerre mondiale. Le critère déterminant est selon lui le lien étroit avec le théâtre expressionniste, auquel le cinéma expressionniste emprunte décors et techniques de jeu, ainsi que du personnel, tant parmi les décorateurs que les acteurs. C'est ce critère qui justifie selon lui l'addition de *Metropolis* à la liste de films expressionnistes[60].

En France, la fin des années 1970 est marquée par les travaux de l'historien d'art Jean-Michel Palmier sur l'expressionnisme, représentatifs du regain d'intérêt français pour la culture de Weimar, et d'un enthousiasme communicatif. Jean-Michel Palmier a contribué à diffuser et à populariser cette culture. Son ouvrage de référence *L'Expressionnisme comme révolte* se divise en deux tomes, *L'Expressionnisme comme révolte. Tome I : Apocalypse et Révolution*[61] paru en 1978, suivi de *L'Expressionnisme et les arts*, lui-même publié en deux volumes : *1 – Portrait d'une*

[59] Ajout auquel il procède également dans un article ultérieur : Salt, Barry. « From German stage to German screen/Dai palcoscenici tedeschi agli schermi tedeschi », in Codelli, Lorenzo ; Usai, Paolo Cerchi. *Before Caligari: German cinema, 1895-1920*/*Prima di Caligari: Cinema tedesco, 1895-1920.* Pordenone : Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1990, pp. 402-423.

[60] Point sur lequel nous reviendrons dans la sous-partie de cette introduction en partie consacrée à ce film et qui s'intitule *Le cas de Friedrich Wilhelm Murnau et de Fritz Lang*.

[61] Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme comme révolte : Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar. Tome I : Apocalypse et Révolution.* Paris : Payot, 1978.

*génération*[62] en 1979 et *2 – Peinture – Théâtre – Cinéma*[63] en 1980. Ce dernier volume a particulièrement retenu notre attention, puisque la cinquième partie, *Expressionnisme et réalisme dans le cinéma des années 20*[64], traite en partie du cinéma expressionniste, replacé dans son contexte artistique mais aussi politique et social. Comme chez Salt, la réaction à l'ouvrage de Kracauer est déterminante et la partie sur le cinéma s'ouvre sur une discussion autour de ses thèses[65], car selon Jean-Michel Palmier « en dépit des critiques nombreuses que l'on peut formuler, l'ouvrage demeure unique et passionnant[66] ». Sa présentation suit dans un premier temps l'organisation thématique de l'ouvrage de Kracauer et l'on y retrouve plus d'une théorie empruntée à celui-ci, identifiables par les expressions de Kracauer auxquelles il a recours pour évoquer les films marquants des années 20, par exemple « le problème du caractère criminel de l'autorité[67] » posé par *Caligari* ou encore la figure du tyran[68] qu'il identifie dans *Nosferatu* ou dans *Le Cabinet des figures de cire*. Jean-Michel Palmier reconnaît certes le mérite de l'ouvrage de Kracauer, qui est à son sens d'avoir proposé des analyses détaillées des films weimariens les plus importants et d'être « une contribution essentielle à l'étude de l'Allemagne de Weimar » dont « les parallèles qu'il [Kracauer] établit entre ces films et la situation sociale allemande sont souvent remarquables » ; mais il remet en question la méthode et le fondement de la démarche de Kracauer, qui réinterprète les films avec le recul et l'enseignement de l'histoire en faisant comme si les nazis étaient déjà présents sous les traits de Caligari ou de Mabuse[69]. Il en tire la conclusion suivante :

> Mais il faut aussi dénoncer l'illusion rétrospective qui domine tout l'ouvrage et qui fait parcourir le chemin de l'histoire non pas de Caligari à Hitler, mais bien de Hitler à Caligari. Les significations qu'il donne aux films étaient loin d'être évidentes pour ceux qui les virent à l'époque – qui donc pouvait s'imaginer que Caligari, Homunculus, Nosferatu, Mandragore étaient des "monstres politiques" susceptibles de naître en Allemagne et dont il fallait se garder avec la plus extrême vigilance[70] ?

Le cinéma expressionniste est né de la rencontre entre Hans Janowitz et Carl Mayer, constate Jean-Michel Palmier. Ensemble ils ont écrit le scénario de *Caligari*, dont le succès a engendré d'autres films réalisés en Allemagne dans le style expressionniste[71]. L'auteur met en garde

---

62 Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts : 1 – Portrait d'une génération.* Paris : Payot, 1979.

63 Palmier. *L'Expressionnisme et les arts : 2. Op. cit.*

64 *Ibid.,* pp. 231-305.

65 Voir le chapitre « De Caligari à Hitler : L'illusion rétrospective de Siegfried Kracauer », in Palmier. *L'Expressionnisme et les arts : 2. Op. cit.*, pp. 235-248.

66 *Ibid.*, p. 235.

67 *Ibid.*, p. 238.

68 *Ibid.*, p. 239.

69 Ce reproche est également adressé à Kracauer par Lang qui considérait sa théorie comme « absolument fausse ». Voir Bazin, André ; Becker, Jacques ; Bitsch, Charles [et al.]. *La Politique des auteurs : entretiens avec Jean Renoir, Roberto Rosselini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni.* Paris : Champ Libre, 1972, pp. 114-115.

70 Palmier. *L'Expressionnisme et les arts : 2. Op. cit.*, p. 248.

71 Le scénario de *Caligari* a été publié en 1995 : Janowitz, Hans ; Jung, Uli ; Mayer, Carl ; Prawer, S. S. ; Wiene,

contre deux écueils, d'une part celui de considérer le cinéma expressionniste comme le simple prolongement de l'expressionnisme littéraire et d'autre part celui de ne pas reconnaître que le style expressionniste à l'écran correspond en fait au « caligarisme » : « De ce film [*Caligari*] naîtra un courant, une mode, le "caligarisme". C'est à ce type de films que conviendrait l'épithète d' "expressionnistes"[72]. ». Jean-Michel Palmier souligne ensuite les difficultés à cerner un sens précis du cinéma expressionniste qui se traduirait par des points communs entre les différents films, mais « s'il est impossible de donner un sens politique au cinéma expressionniste ou d'en proposer une analyse sociologique précise, c'est que la réalité fondamentale de ce cinéma expressionniste est avant tout l'esthétique[73] ». L'accent mis sur l'esthétique est particulièrement intéressant, même si le point de vue est assez discutable : il revient à séparer le domaine de l'esthétique du domaine politique ou sociologique, comme s'il n'y avait pas d'interactions entre eux. Comme les théoriciens qui l'ont précédé, Jean-Michel Palmier insiste alors sur le critère de l'unité stylistique qui permet de distinguer les films expressionnistes d'autres films weimariens présentant l'une ou l'autre de leurs caractéristiques et qui l'amène à formuler une définition restrictive de l'expressionnisme cinématographique :

> S'il existe une esthétique du cinéma expressionniste, on peut la cerner à travers une série de thèmes et de procédés qui débordent largement sur une frange importante de films réalistes allemands des années 30, mais qui ne se trouvent réunis que dans quelques rares films. Si des cinéastes comme Pabst, Murnau, Lang ont tous été marqués par l'Expressionnisme, seuls quelques films peuvent être qualifiés de *complètement* expressionnistes car ils présentent toute la constellation de traits que l'on reconnaît à ce style[74].

L'historien de l'art s'attache ensuite à détailler ces éléments caractéristiques sans cacher qu'il les emprunte essentiellement aux travaux de Kurtz, de Balázs et d'Eisner. Ce sont pour commencer la conception de l'image de film comme gravure, influencée par le bois gravé expressionniste, la tendance à l'abstraction et la prédilection pour l'élément décoratif, qui se donnent à voir dans les décors peints et dans les contrastes de clair-obscur. Ces effets d'éclairage doivent cependant beaucoup à Reinhardt, reconnaît Jean-Michel Palmier. Qui plus est, l'auteur insiste à juste titre à plusieurs reprises sur le fait que d'autres films présentent des éléments expressionnistes, notamment ceux des célèbres réalisateurs Pabst, Lang et Murnau, mais que c'est leur réunion dans un film à l'esthétique homogène qui définit le cinéma expressionniste :

> Il est à noter que ces effets de lumière dépassent largement le cinéma expressionniste et se retrouvent aussi dans de nombreux films des années 30 que l'on ne saurait qualifier pour autant

Robert. *Das Cabinet des Dr. Caligari: Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*. München : Edition text + kritik, 1995.

72 Palmier. *L'Expressionnisme et les arts : 2. Op. cit.*, p. 250.

73 *Ibid.*, p. 253.

74 *Ibid.*, p. 254.

> d' "expressionnistes". C'est cet éclairage si particulier qui détermine dans beaucoup de films la structure plastique. En éclairant à la base les décors, on obtient des objets aux arêtes saillantes, des ombres immenses et une architecture déchiquetée, insolite, faite d'oppositions violentes. Ce procédé se retrouvera aussi chez Murnau, Pabst et Fritz Lang[75].

Comme Kurtz, Jean-Michel Palmier relève la place privilégiée des objets dans l'iconographie expressionniste, où ils jouent le rôle de symboles. L'architecture des villes présente des similitudes d'un film à l'autre, qu'elle soit gothique, médiévale ou inspirée des ruelles de Prague, mais là aussi il s'agit d'un trait stylistique qui dépasse le seul cinéma expressionniste et dont *L'Ange bleu* porte encore les traces en 1930. Les miroirs, ombres, couloirs, escaliers, murailles et ruelles participent à créer un espace qui semble « la projection dans la réalité d'un univers inconscient[76] » suscitant une impression d'angoisse encore renforcée par le jeu expressionniste des acteurs, caractérisé par « sa concision extrême et son anti-naturalisme. Il s'agit d'exprimer le maximum d'émotion avec le minimum de gestes, d'où l'impression d'automates que donnent certains acteurs. Les gestes sont saccadés, ramassés et souvent excessifs[77]. ». Ces caractéristiques se rencontrent déjà dans le théâtre expressionniste, par exemple dans le jeu d'Ernst Deutsch, exercé aussi bien sur les planches dans *Le Fils* de Walter Hasenclever qu'à l'écran dans *De l'aube à minuit*. Outre Ernst Deutsch (*16. 09. 1890 Prague ; †22. 03. 1969 Berlin), les seuls acteurs véritablement expressionnistes sont selon Jean-Michel Palmier Fritz Kortner (né Fritz Nathan Kohn, *12. 05. 1892 Vienne ; †22. 07. 1970 Munich), Werner Krauß (*23. 06. 1884 Gestungshausen, Allemagne ; †20. 10. 1959 Vienne) et Conrad Veidt (*22. 01. 1893 Berlin ; †03. 04. 1943 Hollywood), qui tous ont débuté sur les scènes du théâtre expressionniste. L'auteur termine cette partie sur le cinéma expressionniste par l'étude détaillée d'un corpus très restreint, en rappelant que les films réellement expressionnistes sont peu nombreux. Sans doute est-ce pour éviter de se prononcer sur les limites du corpus expressionniste qu'il n'en choisit que quatre en guise d'illustration du style expressionniste : *Caligari*, *De l'aube à minuit*, *Le Montreur d'ombres* et *Le Cabinet des figures de cire*. Force est de constater que l'ouvrage de Jean-Michel Palmier n'apporte guère d'éléments nouveaux en termes de connaissance du cinéma expressionniste par rapport aux études qui l'ont précédé, mais ses travaux marquent le regain d'intérêt pour l'expressionnisme en France et illustrent l'impact historique du livre de Kracauer sur la recherche dans ce domaine.

Privilégiant pour parler de cinéma le terme de caligarisme, en raison de l'importance qu'il accorde aux décors de studio stylisés, à celui d'expressionnisme, dont il souligne les difficultés à le

---

75 *Ibid.*, p. 257.
76 *Ibid.*, p. 258.
77 *Ibid*.

définir, le germaniste et historien français du cinéma allemand Francis Courtade[78] retient quant à lui les huit films suivants dans le chapitre qu'il consacre au caligarisme dans son étude de 1984 intitulée *Cinéma expressionniste* : *Caligari*, *Genuine*, *Raskolnikoff*, *Le Golem*, *De l'aube à minuit*, *Torgus*, *Le Montreur d'ombres* et *Le Cabinet des figures de cire.* Cela signifie qu'il ajoute *Le Golem*, *Torgus* et *Le Montreur d'ombres* à la liste initiale des six films expressionnistes établie par Kurtz*,* mais que comme Salt il ne retient pas *La Maison à l'enseigne de la lune*, mentionné en passant dans les pages consacrées à *De l'aube à minuit.* Plus loin, il explique que *Metropolis* est selon lui parfaitement expressionniste. Mais quelle différence y a-t-il alors entre le caligarisme et l'expressionnisme pur pour lui ? Y en-a-t-il seulement une ? Et pourquoi n'a-t-il pas immédiatement évoqué le cas de *Metropolis* lorsqu'il abordait la question de l'unité stylistique des films à retenir ? Cela n'est pas clair et ne contribue pas à rendre les distinctions plus convaincantes. Son ouvrage a néanmoins le mérite de proposer un panorama détaillé de l'art expressionniste et d'évoquer des films peu connus, comme *L'Ombre de la mer* (*Der Schatten des Meeres*, 1912) de Curt Stark[79]. Francis Courtade doit sa connaissance de ce film à la rétrospective présentée en 1969 au Musée du cinéma de Bruxelles à l'occasion de l'exposition *Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand.* Cette exposition a eu son importance dans l'amélioration de la connaissance du cinéma expressionniste puisque des films expressionnistes étaient intégrés au programme des projections et éclairaient les interactions entre le fantastique et le réalisme à l'écran. À ce jour, Francis Courtade semble aussi être le seul chercheur à avoir eu connaissance d'*Algol* (1920) de Hans Werckmeister[80], que nous avons également visionné dans les archives du *Bundesarchiv-Filmarchiv* et que nous avons intégré à notre corpus. S'il ne formule pas de définition précise sur laquelle s'appuierait sa sélection de huit films, il dresse cependant un bilan à la fin du chapitre sur le caligarisme, où l'on ne manquera pas de reconnaître l'énonciation de certains critères, parmi lesquels l'influence des autres arts expressionnistes, et notamment du théâtre et de l'architecture, le style des décors et des éclairages, le caractère halluciné des scénarios et des personnages et l'opposition au naturalisme. Il considère alors *Caligari*, *Raskolnikoff* et *Le Cabinet des figures de cire* comme les trois seuls « films expressionnistes purs » qui réunissent l'ensemble de ces éléments. Ce passage n'étant pas un simple récapitulatif, il mérite d'être cité :

---

78 Francis Courtade est à l'origine de travaux pionniers sur le cinéma allemand tels que son ouvrage consacré au *Cinéma expressionniste*, première synthèse française exclusivement dédiée à ce sujet, le livre *Le Cinéma réaliste allemand* (Lyon : Serdoc, 1965), écrit avec Raymond Borde et Freddy Buache sur le thème du cinéma de la Nouvelle Objectivité, l'étude sur le *Jeune cinéma allemand* (Lyon : Serdoc, 1969) ou encore l'ouvrage fondateur sur le cinéma du Troisième Reich, écrit avec Pierre Cadars : *Le Cinéma nazi* (Paris : Éric Losfeld, 1972).

79 Voir Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 68. Nous avons visionné ce film dans les archives du *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin-Wilmersdorf le jeudi 4 juillet 2013.

80 *Ibid.*, pp. 119-123.

> Concluons. L'expressionnisme cinématographique inauguré par *Le Cabinet du docteur Caligari* et que nous appelons caligarisme, renvoie d'abord aux autres arts expressionnistes par des emprunts directs : œuvres (*De l'aube à minuit*) et personnel (décorateurs, interprètes, metteur en scène). Surtout, il marque lui aussi une rupture avec la vision traditionnelle, essentiellement naturaliste, de la réalité, par ses scénarios incantatoires, le caractère halluciné de ses personnages et de ses acteurs, un style nouveau de décors et d'éclairages, proches de la peinture, du bois gravé, du théâtre ou de l'architecture expressionniste. Mais seuls, les deux films de Robert Wiene *Caligari* et *Raskolnikov* et le film de Paul Leni *Le Cabinet des figures de cire* apparaissent aujourd'hui comme des films expressionnistes purs. Si *Le Golem* en est proche, c'est par ses décors. *Genuine* est un fouillis, où le "Jugendstil" occupe une place importante. Quant à *De l'aube à minuit*, *Torgus* et *Le Montreur d'ombres*, ils témoignent d'une tendance à un réalisme plus ou moins social qui n'est certes pas incompatible avec l'expressionnisme, surtout seconde manière (précisément celui de l'immédiate après-guerre), mais qui dépasse le concept plutôt simple de caligarisme. Bref, l'expressionnisme au cinéma, plus encore que dans les autres arts, aura été le plus souvent tiraillé entre plusieurs courants, un style ou une tendance parmi d'autres. Un style avant tout qui, atténué ou intermittent, aura déteint sur un large pan de la production allemande des années 20 et du début des années 30, le "Kammerspielfilm" et, bon gré, mal gré, l'œuvre de Pabst, Lang et Murnau[81].

Un autre facteur d'ordre pratique ayant contribué à attirer l'attention sur le cinéma expressionniste au cours des années 1980-1990 est le renouveau de l'expérience des films rendu possible par des copies en bon état que l'on doit aux efforts de restauration des archives et des cinémathèques[82] : par exemple une version teintée restaurée de *Caligari* que Thomas Elsaesser a pu voir à la *Royal Academy of Arts* de Londres en 1983 ou encore la version de *Metropolis* restaurée sous la direction d'Enno Patalas (*Filmuseum München*) et de Martin Koerber (*Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung*, Wiesbaden), parue en 2001. L'historien allemand du cinéma, collectionneur, conservateur et restaurateur de films Enno Patalas, une figure clef dans l'écriture de l'histoire du cinéma allemand, a été directeur du musée du film de Munich de 1973 à 1994. Il y a fait œuvre de pionnier en termes d'organisation de rétrospectives et de restauration de films muets : on lui doit aussi des versions restaurées d'autres grands films de Lang tels que *M le Maudit* et *Les Nibelungen.* Ces restaurations ont donné lieu à des projections sur grand écran lors de festivals à Pordenone, Paris et Bologne, séances souvent accompagnées de musique *live.* Ressuscités pour le public par une génération d'archivistes passionnés, pouvaient-il être également ressuscités pour l'histoire du cinéma ?

Il semble en tout cas que cette actualisation des films expressionnistes ait eu pour conséquence une actualisation de la recherche, dont les travaux de Francis Courtade et de Thomas Elsaesser sont la preuve. Les années 1990 s'ouvrent aussi sur la publication de la thèse de doctorat

---

81 *Ibid.*, p. 103.

82 Cf. sur ce point Elsaesser, Thomas. *Weimar cinema and after: Germany's historical imaginary.* London/New York : Routledge, 2000, pp. 7-9. (Il existe une traduction allemande de Michael Wedel : Elsaesser, Thomas. *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin : Vorwerk 8, 1999. Le titre diffère et la table des matières ne suit pas la même présentation, mais il s'agit bien de la même œuvre, à quelques modifications mineures près).

de l'historien allemand du cinéma Jürgen Kasten, intitulée *Der Expressionistische Film*[83] (*Le Cinéma expressionniste allemand*) et caractérisée par un authentique souci de clarté. Elle a le mérite de proposer des analyses très détaillées des films étudiés et elle s'inscrit dans la lignée des analyses de Kurtz et de Salt en envisageant l'expressionnisme cinématographique de manière restrictive et en faisant la synthèse des films purement expressionnistes retenus par ses deux prédécesseurs. Il en résulte un corpus de sept films qui intègre les deux films qui différenciaient les listes de Kurtz et de Salt : *Caligari*, *Genuine*, *Raskolnikoff*, *De l'aube à minuit*, *La Maison à l'enseigne de la lune*, *Torgus* et *Le Cabinet des figures de cire.* Jürgen Kasten se propose d'étudier ces films sous l'aspect des thèmes et de la structure narrative, des décors, des éclairages, du jeu des acteurs, de leurs costumes et de leur maquillage, et de la mise en scène. Il en résulte pour lui que le critère décisif est l'unité stylistique des œuvres filmiques qui réunit tous ces aspects. Autrement dit, la définition restrictive du cinéma expressionniste, réactivée par l'auteur, est inspirée par le purisme : est « expressionniste » ce qui n'est pas autre chose. L'enjeu est le style expressionniste rencontré à l'état pur, ce qui pose le problème de la dynamique des styles et des genres, qui est précisément d'entrer dans des combinaisons ou des synthèses. En confrontant les films de son corpus au théâtre expressionniste, Jürgen Kasten démontre qu'ils ne peuvent être considérés uniquement comme du théâtre filmé[84], reproche dont ils ont été accablés dès la fin des années vingt avec l'avènement du parlant. L'ouvrage de Jürgen Kasten présente également l'avantage d'avoir recours à des extraits de la presse spécialisée contemporaine, par exemple pour recomposer ce que l'on peut aujourd'hui connaître de la trame narrative et de l'aspect visuel du film perdu de Martin *La Maison à l'enseigne de la lune*[85]. Ces sources permettent à Jürgen Kasten de dégager comment l'expressionnisme est devenu un argument publicitaire pour la distribution des films, leur promotion dans les revues

---

83 Kasten, Jürgen. *Der Expressionistische Film.* Münster : MAkS Publikationen, 1990.

84 Bazin a employé la notion de « théâtre filmé » au sens strict d'adaptation d'une pièce de théâtre, en prenant position contre les détracteurs de cette pratique. Voir Bazin, André. « Théâtre et cinéma », in Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du cerf, 2011, pp. 129-178. Dans le contexte du cinéma muet, la signification de la notion de « théâtre filmé » est plus large et concerne essentiellement le traitement de l'espace à l'écran. Le « théâtre filmé » doit alors être entendu au sens d'un théâtre « privé de parole ». Il s'agit d'un reproche qui insiste sur une trop grande similarité entre l'expérience faite par le spectateur du cinéma muet et celle du spectateur d'une pièce de théâtre. Le cinéma serait assimilable à du simple théâtre filmé lorsqu'il néglige les moyens qui lui sont propres (cadrage, montage, trucages, etc.) au profit de plans d'ensemble, d'une perspective frontale et des entrées et sorties dans le champ que les acteurs effectuent par les côtés du cadre, lesquels rappellent l'entrée en scène des comédiens au théâtre. On l'aura compris, ce reproche émane des tenants purs et durs de la spécificité cinématographique, d'un « cinéma pur » compris comme un art de l'image uniquement, par opposition à l'autre position forte, celle du cinéma compris comme un art « littéraire ». Bazin a eu le mérite de dégager le débat de l'impasse de la spécificité cinématographique en défendant l'impureté native d'un art qui sait se nourrir de tout type de texte littéraire préexistant. Le théoricien a ainsi défendu l'adaptation d'œuvres littéraires à l'aide d'exemples réussis : Shakespeare adapté par Orson Welles, le *Journal d'un curé de campagne* adapté par Robert Bresson, les films de Marcel Pagnol, etc. Voir notamment Bazin, André. « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » et « Le "Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson », in Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du cerf, 2011, respectivement pp. 81-106 et pp. 107-129.

85 Cette démarche a été esquissée par Francis Courtade qui a proposé un extrait de la revue *Der Film* (n°5,1921) en guise de résumé de l'intrigue du même film. Voir Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 86.

s'appuyant à la fois sur leur spécificité nationale et sur l'originalité de leur style. Cette prise en compte de la réception des films par leurs contemporains est déterminante pour notre approche.

En France, il faut attendre les années 2000 pour que de nouvelles publications majeures sur le cinéma expressionniste voient le jour. L'exposition *Le Cinéma expressionniste allemand – Splendeurs d'une collection* organisée à la Cinémathèque française du 25 octobre 2006 au 22 janvier 2007 a ainsi donné lieu à deux publications : d'une part le catalogue de l'exposition[86], qui comprend quelques articles de chercheurs tels Bernard Eisenschitz et Thomas Elsaesser ; et d'autre part le recueil d'articles dirigé par Jacques Aumont et Bernard Benoliel, *Le Cinéma expressionniste : de* Caligari *à Tim Burton*[87]. C'est l'occasion de souligner l'importance des travaux récents de Thomas Elsaesser sur le cinéma weimarien et donc en partie aussi sur le cinéma expressionniste. Le 21e siècle s'ouvre avec son ouvrage clé sur le cinéma de cette période : *Weimar Cinema and after: Germany's historical imaginary*[88]. Seule la première des quatre grandes parties y est consacrée au cinéma expressionniste[89] et l'approche s'étend au-delà du cinéma weimarien, avec notamment un chapitre sur le cinéma des années 30 et un autre sur les liens entre cinéma weimarien et film noir. Thomas Elsaesser commence par reconstituer les raisons de l'importance des deux ouvrages phares d'Eisner et de Kracauer simultanément pour l'étude du cinéma weimarien et pour la terminologie qui lui est associée, avant de s'intéresser aux films dits expressionnistes. Parlant de films stylisés pour parler des films à l'esthétique caligaresque, il retient *Caligari*, *Genuine*, *La Maison à l'enseigne de la lune*, *Raskolnikoff*, *Torgus* et *De l'aube à minuit*, auxquels il ajoute ensuite *Le Cabinet des figures de cire*, soit les sept titres auxquels nous pouvions nous attendre au vu des listes établies par les ouvrages précédents. Selon lui, les cinq films de cette liste qui ont succédé à *Caligari* ne sont que des imitations appliquées de son style. Au sein de cette mode, Leni se distinguerait en réussissant à l'investir par l'ajout d'une touche parodique dans le film qui vient clore la brève période expressionniste[90].

S'interrogeant sur les origines du genre cinématographique expressionniste, Thomas Elsaesser est le premier à établir un lien entre celui-ci et le cinéma fantastique d'avant la Première Guerre mondiale. Il affirme que l'on peut y trouver les thèmes et la pensée à l'origine du cinéma

86 Benoliel ; De Fleury ; Mannoni. *Le Cinéma expressionniste allemand... Op. cit*.

87 Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit*.

88 Elsaesser. *Weimar cinema and after... Op. cit.*

89 Elsaesser, Thomas. « Part I. Haunted screens: Caligari's cabinets and a German studio system », in Elsaesser. *Weimar cinema and after... Op. cit.,* pp. 1-142.

90 Les analyses du cinéma expressionniste qui suivent ces points sont synthétisées dans son article « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? », publié dans le catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française.

expressionniste. Pour les identifier, *L'Étudiant de Prague* (*Der Student von Prag*, 1913) de Wegener apparaît comme un film clé : si le cinéma expressionniste ne présente pas de parenté avec son style naturaliste, il partage en revanche le thème du double avec *Caligari*, de même que le désir de perfectionner les moyens techniques du médium cinéma pour servir une histoire – l'intrigue fantastique se prêtant particulièrement bien à cette intention. Ce qui permet à Thomas Elsaesser d'émettre l'hypothèse suivante :

> La tradition, initiée par Wegener, d'histoires macabres ou fantastiques sises dans des cadres pittoresques avec des personnages de contes de fées empruntés à la littérature enfantine créait ainsi un modèle qui allait se répéter tout au long des années 1910 jusqu'aux années 1920 et s'étendre même au cinéma parlant : les thèmes romantiques étaient utilisés en lien avec les techniques d'avant-garde, car presque tous les cinéastes des années 1920 partageaient, bien plus qu'une vision politique, le même désir passionné de faire progresser les possibilités techniques de ce moyen d'expression. Mêlant un concept petit-bourgeois de littérature nationale à une pseudo-culture populaire de distraction de masse, un matériel narratif romantique "Biedermeier" à une technologie cinématographique de pointe, Wegener fit du film fantastique l'un des piliers du cinéma allemand pour au moins une décennie (de 1913 à environ 1923) [...].
>
> D'où l'hypothèse que les films dits "expressionnistes", et même *Le Cabinet du docteur Caligari*, loin de marquer le début d'une nouvelle période, sont advenus à l'apogée de la précédente. C'est dans ce premier compromis entre culture "noble" (artistique) et support (technique) "populaire" qu'il faut chercher les racines de la veine fantastique dans les films allemands[91].

Cette théorie aura toute son importance pour nos analyses des références décelées dans les films expressionnistes par la critique contemporaine. Essentielle est aussi la réflexion que Thomas Elsaesser propose ensuite sur les trois films de Mabuse comme mise en scène du pouvoir de l'image et donc du cinéma, le premier *Mabuse* établissant selon lui une homologie entre le metteur en scène d'images et le cinématographe. Dans la troisième partie de notre travail, nous proposerons une analyse des films expressionnistes qui met au jour leur dimension réflexive et qui peut être vue comme le prolongement de ces réflexions. Pour Thomas Elsaesser, *Mabuse* et *La Rue* de Karl Grune jouent tous les deux sur les métaphores de la vue et le pouvoir du hors champ qui peut remettre en question la perception, et c'est en ce sens que ce sont selon lui des films expressionnistes. Thomas Elsaesser aborde enfin l'aspect autoréférentiel de ces films, dont les personnages d'illusionnistes peuvent être perçus comme des allégories de la profession de cinéaste. Cette interprétation explique la place prépondérante de la figure du narrateur ainsi que du recours au récit emboîté dans ces œuvres, tous deux ayant la fonction d'ajouter à l'incertitude du spectateur, puisque les narrateurs ne semblent pas dignes de confiance et que le cadre narratif pose plus de questions qu'il n'offre de stabilité.

---

[91] Elsaesser. « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? Créatures, machines à images et apprentis sorciers », art. cité, pp. 44-45.

De ces deux publications que sont le catalogue de l'exposition de la Cinémathèque et *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*, nous retenons aussi les articles de Laurent Mannoni consacrés à Eisner, respectivement à son parcours et à son travail d'historienne du cinéma dans la première[92] et à la confrontation de ses analyses à celles de Kurtz dans la deuxième[93]. Enfin, l'article de Frank Kessler[94] « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste[95] ? » est sans aucun doute celui[96] qui a le plus d'intérêt pour nos recherches, parce qu'il pose la question de l'esthétique expressionniste, une réflexion qui s'inscrit dans le prolongement de sa thèse de doctorat de 1987 consacrée à *Metropolis* et intitulée *METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ?*[97]. Son article sur l'esthétique du cinéma expressionniste synthétise parfaitement les difficultés liées à l'apparition du terme, à sa définition et à l'établissement d'un corpus de films représentatif. Cherchant à dépasser ces difficultés et à dégager comment les contemporains du cinéma expressionniste ont perçu son esthétique, il affirme que « l'effet d'image clos recherché par le cinéma allemand de cette période se sert de la stylisation et de la conception picturale pour communiquer une atmosphère, et à travers elle un sens spécifique. Ce sens, inscrit dans l'image par le travail plastique, produit un lien fort entre l'espace, l'action et le personnage [...][98] ». Davantage que d'être porté par le montage, comme c'est le cas au même moment dans le cinéma soviétique, le sens se trouve inscrit dans l'image de film, dans chaque plan, grâce aux *Filmarchitekten* et à leur travail tant d'architectes que de peintres. « On arrive alors à une stratégie à deux faces : les recherches esthétiques des architectes-peintres s'orientent vers *un effet d'image* clos, l'image de film s'affiche en tant que telle (et non pas, par exemple, comme une « fenêtre ouverte sur le monde »), et en même temps on vise à obtenir une composition picturale[99] », analyse Frank Kessler, qui parvient à la définition du cinéma expressionniste la plus claire et la plus satisfaisante à nos yeux, que nous avons retenue pour nos travaux. Cette définition ne se contente pas de l'idée insuffisante de traits stylistiques épars et cherche au contraire le facteur unifiant. Il ne lui manque que la référence à l'effet visé sur le spectateur pour qu'elle soit parfaitement complète :

---

92 Mannoni, Laurent. « Lotte H. Eisner, historienne des démons allemands », art. cité, pp. 52-69.

93 Mannoni, Laurent. « Kurtz et Eisner : deux regards sur l'expressionnisme », in Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit.*, pp. 31-57.

94 C'est à Frank Kessler que l'on doit également le contenu de l'exposition virtuelle sur le cinéma expressionniste, disponible sur le site de la Cinémathèque française.

95 Kessler, Frank. « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ? », in Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit.*, pp. 59-74.

96 Parmi les études regroupées dans *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton.*

97 Kessler. « METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ? ». *Op. cit.*

98 Kessler. « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ? », art. cité, p. 71.

99 Kessler, Frank. « La "métaphore picturale" : notes sur une esthétique du cinéma expressionniste », in Bellecour, Raymond (dir.). *Cinéma et peinture : approches*. Paris : Presses universitaires de France, 1990, pp. 83-94, ici p. 86.

> Quand les théoriciens et techniciens de cinéma allemands parlent d'expressionnisme, ils évoquent par là une conception de l'image de film comme à la fois une composition picturale et une construction architecturale visant à créer un effet global, unifiant la situation dramatique, l'atmosphère et le jeu des acteurs en un tout homogène. [...]
>
> Pour les contemporains, l'expressionnisme au cinéma, c'est bien cela : une attitude spécifique vis-à-vis de l'image de film, une approche spécifique du travail artistique au cinéma[100].

Malgré les qualités indéniables des deux publications françaises auxquelles nous venons de faire référence, force est de constater qu'elles contribuent malheureusement à maintenir la confusion entre cinéma weimarien et cinéma expressionniste. Le catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française reprend le titre de celle-ci, *Le Cinéma expressionniste : splendeurs d'une collection*, alors que c'est un ouvrage fourre-tout, présentant des documents absolument remarquables mais qui représentent l'ensemble des classiques du cinéma weimarien. Les chapitres thématiques selon lesquels sont regroupés les magnifiques dessins des décorateurs n'arrangent rien, puisque ce sont autant de motifs qui ne sont pas propres à l'expressionnisme, mais qui traversent bien plutôt l'ensemble de la période weimarienne : nature, intérieurs, la rue, escaliers et enfin le corps expressionniste. Sous le qualificatif expressionniste, ce dernier chapitre juxtapose des dessins réalisés aussi bien pour les films expressionnistes « purs » que pour les films de Lang (*Les Trois Lumières*), de Murnau (*Faust*) ou encore pour *L'Étudiant de Prague* de Henrik Galeen (*Der Student von Prag*, 1926). Le titre de l'exposition comme du catalogue témoigne de l'aura de l'étiquette expressionniste, qui a un indéniable atout marketing. Le recueil d'articles *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton* pousse un cran plus loin la tendance extensive annoncée dès le titre par la référence à un cinéaste présenté comme un « expressionniste » d'aujourd'hui. Au-delà du cinéma de Weimar dans la première grande partie, des œuvres et cinéastes d'autres nations et d'autres époques sont ainsi confrontés à l'étiquette expressionniste et souvent rangés sous ce vocable. Bien que tous les articles ne s'inscrivent pas dans cette perspective, c'est la tendance de la deuxième grande partie, conçue comme une ouverture, intitulée « Expressionnisme d'ailleurs » et regroupant une étude sur les traces de l'expressionnisme dans le cinéma français[101], une autre sur Orson Welles[102], l'article « Gothique latin ou expressionnisme catholique[103] » et un autre quelque peu confus qui rapproche les œuvres de Fassbinder, Eustache, Demy, De Palma, David Lynch, Tim Burton et M. Night Shyamalan du cinéma weimarien[104]. Il y a là de quoi se poser des questions sur

---

100 Kessler. « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ? », art. cité, p. 73.

101 Herpe, Noël. « Le drôle d'expressionnisme du cinéma français », Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit.*, pp. 127-140.

102 Cozarinsky, Edgardo. « La sourde présence de l'expressionnisme : Orson Welles », in Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit.*, pp. 141-152.

103 Rauger, Jean-François. « Gothique latin ou expressionnisme catholique », in Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit.*, pp. 153-168.

104 Aubron, Hervé. « Un cri sans fin (L'expressionnisme, le sublime et nous) », in Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit.*, pp. 169-190.

la démarche et sur la définition du cinéma expressionniste retenue pour arriver à une application aussi large.

L'établissement de l'état de la recherche que nous venons d'effectuer nous a amenés à constater un certain nombre de confusions. Par exemple, nous venons juste de voir un exemple de la confusion récurrente entre le style expressionniste et un style « expressif ». Il s'agit donc à présent d'écarter les malentendus en revenant sur les plus fréquents : premièrement la confusion entre le cinéma purement expressionniste et l'ensemble de la production artistique de Weimar, deuxièmement le recours au clair-obscur compris comme caractéristique stylistique définitoire de l'expressionnisme et troisièmement le rattachement courant de Murnau et de Lang à l'expressionnisme. Si la confusion liée à l'appellation expressionniste est en partie liée au fait qu'elle ait été empruntée à d'autres arts pour lesquels les difficultés à la définir existent également, la confusion résulte également de la réception des ouvrages d'Eisner et de Kracauer. Il nous semble qu'elle aurait pu être évitée si le terme de « caligarisme » s'était imposé dans le discours scientifique et dans l'opinion publique, puisqu'il désigne quant à lui avec précision les films réalisés dans le style de *Caligari*.

# 3. Cinéma expressionniste ou cinéma de Weimar ?

Le premier malentendu dont souffre le cinéma expressionniste et auquel nous venons d'être confrontés en étudiant les publications françaises récentes sur le cinéma expressionniste est l'assimilation de l'ensemble du cinéma artistique de la République de Weimar au genre expressionniste. Ce point nous permet aussi de compléter l'état de la recherche par une discussion autour des livres culte[105] d'Eisner et de Kracauer, car si Kracauer n'utilise qu'exceptionnellement le terme d'expressionnisme, auquel il préfère celui de caligarisme[106], le sous-titre de l'ouvrage de référence d'Eisner sur le cinéma weimarien, *Les influences de Max Reinhardt et de*

[105] Il s'agit aussi d'un phénomène de librairie : une thèse n'a pas la même diffusion, ou la même audience, et n'est pas lue de la même manière qu'un succès de librairie. Le livre culte a aussi valeur de symptôme des phénomènes de mode, des vogues ou de la consécration de certains usages.

[106] C'est le cas notamment dans son article qui traite plus particulièrement de l'expressionnisme cinématographique, initialement publié le 02. 05. 1939 dans la *Basler National-Zeitung* : Kracauer. « Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film », art. cité, pp. 578-582.

*l'expressionnisme*, semble être à l'origine de cette confusion. C'est en tout cas à ce sous-titre que Werner Sudendorf se réfère pour essayer d'en expliquer l'origine :

> La confusion à laquelle je me réfère a probablement été causée par le sous-titre de l'histoire du cinéma de Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque : Influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, paru pour la première fois en France en 1952. Tout à coup, tous les films classiques allemands réalisés durant la République de Weimar furent qualifiés d'"expressionnistes"[107].

Il est vrai que l'on peut encore observer les traces de cette confusion dans des ouvrages récents consacrés au cinéma expressionniste, par exemple dans les deux cas étudiés ci-dessus, mais pas uniquement. Elles sont aussi décelables dans l'histoire du cinéma allemand de Monika Bellan, dans laquelle l'auteur qualifie *L'Écran démoniaque* d'« [...] analyse, devenue célèbre, du cinéma expressionniste allemand[108] », ou même chez Laurent Mannoni, qui le qualifie un peu rapidement d'« ouvrage essentiel sur le cinéma expressionniste[109] ». Cette confusion a conduit à la situation que Jacques Aumont décrit comme « le paradoxe sans cesse reconduit à propos du cinéma allemand muet, qui veut qu'à la fois tous les films en soient catalogués comme "expressionnistes" (voir l'exemple toujours cité du *Dernier des hommes*), et qu'en même temps on passe son temps à décerner à tel ou tel la palme de "seul vraiment expressionniste" (voir Lotte Eisner sur *Von Morgens bis Mitternacht*)[110] ». En 1980 déjà, Jean-Michel Palmier a souligné l'apparition fréquente de cette confusion, tout en lui opposant les critères qui à son sens constituent la spécificité de l'expressionnisme cinématographique :

> Il est fréquent de voir qualifier d'"*expressionnistes*" les films les plus divers, récents ou anciens, allemands ou non. Par une suite de confusions et de contresens on en vient à identifier tout le cinéma allemand des années 20-30 à un seul style et à le confondre avec ses opposés : les films de Kammerspiele ou le cinéma réaliste lui-même. On rattache à l'Expressionnisme cinématographique ce qui appartient au théâtre de Reinhardt et on ignore ce qui lui est le plus spécifique : le jeu de l'acteur, les décors peints, l'exagération, un certain monde d'objets, une sensibilité, une atmosphère.
>
> Comme dans les autres arts, l'Expressionnisme au cinéma a connu une vie limitée dans l'espace et dans le temps. Il n'a existé qu'en Allemagne et sa durée n'a pas excédé quelques années. Les films réellement expressionnistes sont peu nombreux, même si beaucoup d'autres films – y compris ceux de Fritz Lang – ont bénéficié de ses inventions, et il ne faut jamais oublier que si ces films sont dits expressionnistes, c'est avant tout parce qu'ils ont été tournés en studio dans des décors réalisés par des peintres expressionnistes[111].

---

107 Sudendorf, Werner. « Expressionism and film: the testament of Dr Caligari », in Behr, Shulamith ; Fanning, David ; Jarman, Douglas. *Expressionism Reassessed.* Manchester [England] ; New York : Manchester University Press, 1993, pp. 91-100, ici p. 91 : « The confusion referred to was probably initiated by the subtitle of Lotte H. Eisner's history of cinema, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, which first appeared in French in 1952. Suddenly, all the classic German films made during the Weimar Republic were termed “expressionist”. ».

108 Bellan, Monika. *100 ans de cinéma allemand*. Paris : Ellipses, 2001, pp. 15-16.

109 Mannoni. « Lotte H. Eisner, Historienne des démons allemands », art. cité, p. 57.

110 Aumont, Jacques. « Le Point de vue », in *Communications,* n°38, « Énonciation et cinéma », 1983, pp. 3-29, ici p. 12.

111 Palmier. *L'Expressionnisme et les arts : 2. Op. cit.*, p. 261. Les italiques sont de l'auteur.

Il nous paraît donc nécessaire d'insister sur la portée de l'approche d'Eisner, qui couvre en réalité l'ensemble de la production cinématographique de la République de Weimar, dont le cinéma expressionniste ne représente qu'une facette parmi d'autres. À cela s'ajoute la démarche prudente de l'archéologue qui a soin de nuancer ses propos et d'opérer de subtiles distinctions esthétiques entre les différentes œuvres weimariennes de son corpus. Est-il nécessaire de préciser une fois de plus, avec Thomas Elsaesser, que les films expressionnistes font figure d'exception face à l'ensemble de la production cinématographique de cette époque ? D'après une estimation de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), seuls 10% environ de cette production ont été conservés, et ce souvent sous forme fragmentaire et incomplète[112]. Plusieurs facteurs expliquent le faible pourcentage de films muets qui nous sont parvenus, notamment la fragilité des supports qui ont mal résisté à l'usure du temps et parfois aux incendies (puisqu'ils étaient hautement inflammables), et aussi l'absence d'une institution chargée de collectionner et d'archiver les films durant les années 1920. C'est pourquoi beaucoup de films muets ont été détruits à l'arrivée du parlant : face à cette innovation, les films muets paraissaient désormais obsolètes et indignes d'être conservés. Dans la production nationale annuelle de plusieurs centaines de films, tous les genres sont représentés et l'expressionnisme n'en constitue qu'une portion infime :

> Car le regard empreint de fascination et d'horreur que les générations suivantes allaient porter sur la "germanité" de ce cinéma [le cinéma d'auteur] ressemble à un effet-miroir produit par une insistance stratégique sur les films stylisés ou expressionnistes, qui comme nous le savons représentent des exceptions dans le contexte de la production globale ; exceptions élevées (par des facteurs complexes d'ordre culturel, parfois même commercial, mais toujours historiquement compréhensibles) au statut de cinéma d'avant-garde, d'un cinéma de vérités cachées, fait par des génies d'une créativité exceptionnelle[113].

Eisner cherche précisément à distinguer l'expressionnisme cinématographique d'autres genres du cinéma de ces années (le *Kammerspielfilm* par exemple) et affirme que seul un nombre très limité d'œuvres est véritablement expressionniste, bien que l'on retrouve certaines caractéristiques de ce genre dans d'autres films du cinéma allemand des années vingt. Mais l'auteur ne propose aucune définition claire de l'expressionnisme, et si ses analyses montrent bien quels films ne sont pas expressionnistes, l'indécision persiste quant à ce qui serait vraiment expressionniste[114]. Il nous paraît néanmoins étonnant qu'elle ait pu être accusée d'être à l'origine d'un

112 Voir Kaes. « Film in der Weimarer Republik... », art. cité, p. 46.

113 Elsaesser, Thomas. « Weimar Cinema, Mobile Selves, and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisited », in Scheunemann, Dietrich (éd.). *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester (N.Y.) : Camden House, 2003, pp. 33-71, ici, p. 66 : « For the fascination and horror with which subsequent generations would look at the "Germanness" of this cinema [the author's film], seems something like a mirror effect produced by a strategic overemphasis on the stylized or expressionist films that, as we know, in the context of overall film production are the exceptions, elevated (by complex cultural, often even commercial, but at any rate historically quite comprehensible factors) to the status of an avant-garde cinema, a cinema revelatory of hidden truths, a cinema of exceptionally creative geniuses. ».

114 Au sujet de cette confusion entre cinéma expressionniste et cinéma des années vingt et le rôle qu'y joue l'ouvrage

malentendu qu'elle dénonce elle-même dès les premiers mots du troisième chapitre de *L'Écran démoniaque*, consacré justement à l'influence de Reinhardt sur le cinéma allemand et qui s'intitule « Magie de la Lumière. La Pénombre » :

> Le mot "expressionniste" est souvent attribué à tort et à travers à chaque film allemand de l'époque dite "classique". Faut-il encore préciser que certains effets de clair-obscur que l'on croit si souvent expressionnistes existaient bien avant CALIGARI ? Et que ce film n'est guère – comme certains semblent le croire – le premier film de valeur tourné en Allemagne[115] ?

Comme l'auteur en personne le rappelle dans ce même chapitre de l'édition définitive de 1965, remaniée par ses soins, elle a tenté dans un article intitulé « Mise en garde et mise au point », paru dans la revue *Cinéma* n°1 en novembre 1954, soit deux ans après la première édition de *L'Écran démoniaque*, de couper court à la confusion qui résultait soi-disant du sous-titre de celui-ci, en tentant de montrer que ce dernier, « [...] "Influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme" établissait entre les deux termes une distinction fondamentale[116]. ». Notons qu'à l'exception du troisième chapitre, le sous-titre n'apparaît plus dans l'édition française remaniée de 1965 : ni en première de couverture, ni en quatrième de couverture, ni sur la page de faux-titre, ni sur la page de titre, comme si l'auteur avait cherché à en gommer toute trace dans l'espoir de mettre un terme aux accusations dont elle avait été victime, et peut-être aussi à la confusion. Eisner a par ailleurs poursuivi sa démarche de clarification dans un deuxième article de 1979, qui restreint lui aussi l'acception de la notion d'« expressionnisme » dans le domaine du cinéma en soulignant qu'il n'a de validité que pour les premières années de la République de Weimar. Dans l'article de 1958 qu'elle consacre aux styles et aux genres dans une encyclopédie allemande du cinéma, elle va jusqu'à réduire drastiquement le nombre de films véritablement expressionnistes à trois titres uniquement : *Caligari*, *De l'aube à minuit* et « en particulier le dernier épisode[117] » du *Cabinet des figures de cire*.

Dès lors, comment expliquer la persistance de cette confusion, soulignée par tous les chercheurs dont les publications ont depuis fait office de références indiscutables sur le cinéma dit « expressionniste » ? C'est le cas notamment de Salt, dans son article « From Caligari to who? », ou

---

d'Eisner, voir aussi Dufour. *Le Mal dans le cinéma allemand. Op. cit.*, pp. 11-12.

115 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. Cit.*, p. 37. Les guillemets et caractères majuscules sont de l'auteur, qui voit le film à épisodes *Homunculus* (1916) d'Otto Rippert comme un précurseur du cinéma des années vingt, puisqu'il présente déjà les caractéristiques qui feront la valeur de *Caligari*. Elle le qualifie de « trop peu connu, et tourné bien avant la réalisation de CALIGARI. Dans cette œuvre de précurseur se retrouvent tous les contrastes du noir et blanc, les chocs de la lumière et de l'ombre, et tous les éléments classiques du film allemand, des TROIS LUMIÈRES jusqu'à METROPOLIS. ». *Ibid.*, p. 45.

116 Eisner, Lotte. *L'Écran démoniaque*. *Op.cit.*, p. 43.

117 Eisner, Lotte. « Stile und Gattungen des Films », in Eisner, Lotte ; Friedrich, Heinz (éds.). *Das Fischer Lexikon. Film. Rundfunk. Fernsehen.* Frankfurt am Main : Fischer, 1958, pp. 259-280, ici p. 264.

encore de Thomas Elsaesser, deux auteurs qui ont montré qu'une acception trop large dessert la notion d'expressionnisme par un emploi inflationniste qui la vide de tout sens. Salt écrit ainsi : « L'expressionnisme est en passe de recouvrir tant de significations vagues qu'il pourrait bien finir dépourvu de tout sens et donc inutile en tant qu'outil analytique, comme ce fut le cas du réalisme[118]. ». Et Thomas Elsaesser choisit de mettre en garde contre ce malentendu dès la première phrase de l'introduction de son livre *Weimar Cinema and after* : « Le cinéma allemand de la République de Weimar est souvent, mais à tort, assimilé à l'expressionnisme[119]. ». Selon lui, l'étiquette de l'expressionnisme ne rend pas justice à la diversité des styles et des innovations cinématographiques de cette époque, qu'elle tend à effacer par une désignation stylistique unique :

> Aucune étiquette stylistique ne peut espérer rendre compte à elle seule des nombreuses idées innovantes concernant les décors des films, de la mise en scène caractéristique de l'ombre et de la lumière ou des progrès techniques du cinéma habituellement attribués aux réalisateurs de la République de Weimar[120].

Le désir partagé par de nombreux auteurs et spectateurs de trouver une étiquette stylistique unique et éloquente, permettant de rendre compte de tout ce que le cinéma weimarien a produit de meilleur et de plus innovant, et dont Thomas Elsaesser accuse la vanité dans le passage cité ci-dessus, peut expliquer la persistance de la confusion entre cinéma expressionniste et cinéma weimarien. Quoi de plus séduisant en effet pour cela que l'étiquette bien connue de l'expressionnisme, à l'évocation duquel surgissent tout de suite les démons et les ombres qui hantent l'écran à l'époque weimarienne ? Le désir de trouver une étiquette stylistique unique témoigne également du souhait de faire coïncider une époque avec un style pour caractériser un « style d'époque », comme on parle du classicisme français ou bien du classicisme allemand. La confusion entre l'expressionnisme et le cinéma weimarien résulte ainsi également de certaines théories générales de l'histoire du cinéma, pour lesquelles le cinéma expressionniste allemand représente la principale contribution de la production allemande à l'esthétique du muet ; autrement dit au cinéma d'auteur ou cinéma artistique de cette ère. Si cette vision est certes réductrice, elle a néanmoins fortement marqué la vision du cinéma muet allemand que l'on peut avoir aujourd'hui encore, comme le rappelle Frank Kessler, qui cite les deux exemples suivants en guise d'illustration de cette tendance : le chapitre consacré au cinéma allemand des années vingt dans l'*Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach de 1935, qui ne connaît que deux sous-parties,

---

118 Salt. « From Caligari to who? », art. cité, p. 119.

119 Elsaesser. *Weimar Cinema and after... Op. cit.*, p. 3 : « The German Cinema of the Weimar Republic is often, but wrongly identified with Expressionism. ».

120 Elsaesser. *Weimar Cinema and after... Op. cit.*, p. 3 : « No single stylistic label could hope to cover the many innovative ideas about film decor, the distinctive *mise-en-scène* of light and shadow, or the technical advances in cinematography usually attributed to Weimar film makers. ». Les italiques sont de l'auteur.

« l'Expressionnisme » et « le Réalisme expressionniste » ; et le volume consacré au muet par René Jeanne et Charles Ford dans leur *Histoire illustrée du cinéma* de 1966, qui du cinéma allemand ne retient que les seuls films abstraits ou « absolus » et les films expressionnistes[121].

Dietrich Scheunemann quant à lui voit dans l'amour d'Eisner pour l'expressionnisme et dans son enthousiasme débordant lorsqu'elle pense en retrouver les traces thématiques ou stylistiques dans les films de la République de Weimar les causes de la longue indistinction entre l'expressionnisme et l'ensemble des classiques weimariens. Il reconnaît cependant aussi que la formation d'historienne de l'art d'Eisner lui a permis de reconnaître les contributions apportées par les autres arts au cinéma, plutôt que d'avoir voulu à tout prix le distinguer des autres arts en cherchant ce qui serait la spécificité de ce médium par rapport aux autres :

> Il revient à Lotte Eisner d'avoir mis en lumière comme il le méritait le côté artistique du cinéma de Weimar. L'histoire d'amour qu'Eisner entretenait avec l'expressionnisme nous a fourni des descriptions enthousiastes et pertinentes des traits expressionnistes des films de cette période. Ses écrits critiques ont ajouté une dimension à l'historiographie du cinéma qui manquait aux descriptions des premières décennies de l'histoire du cinéma données par Kracauer et par d'autres critiques : la contribution apportée par d'autres formes artistiques telles que la peinture, le théâtre et la littérature au nouveau médium du film. Il est certes tout à fait compréhensible que non seulement les réalisateurs d'avant-garde, mais aussi les critiques et les historiens du cinéma aient consacré beaucoup d'énergie à la quête de l'unicité, des véritables propriétés du film, et que ce faisant ils aient aussi consacré beaucoup d'énergie à le démarquer d'autres formes artistiques et d'autres médias, plutôt que de privilégier une enquête sur les liens qui existent entre eux ; c'est précisément à la conscience de ces liens, à la conscience des échanges et des interrelations entre le cinéma et d'autres arts, ainsi qu'à l'impulsion qu'il reçut d'eux au cours du processus de sa formation, que Lotte Eisner ouvrit nos yeux.
>
> Néanmoins, tandis que sa compréhension "réaliste" du cinéma comme miroir de la mentalité d'une nation induisit Siegfried Kracauer en erreur dans son évaluation du sens et de la signification des outils et des approches "non-réalistes" de la forme cinématographique, la prédilection de Lotte Eisner pour l'art expressionniste tend à éclipser d'autres évolutions stylistiques du cinéma de Weimar. Ni l'adoption des feuilletons cinématographiques français à succès dans le travail de Joe May et Fritz Lang durant les premières années de Weimar, ni l'émergence d'une version spécifiquement allemande de la continuité d'action du film durant les années de stabilisation politique de la République de Weimar, ni le développement d'un montage de style eisensteinien durant les dernières années de Weimar n'ont retenu son attention. En mettant fermement l'accent sur les caractéristiques expressionnistes, son livre promut une vision du cinéma de Weimar dont les termes sont autant à l'unisson que la construction historique de Kracauer : le cinéma expressionniste devint un synonyme répandu du cinéma de Weimar[122].

---

121 Voir la troisième page de l'article « Le cinéma allemand des années 20 » de l'exposition virtuelle de la Cinémathèque française sur *Le Cinéma expressionniste allemand*, réalisée par Frank Kessler, consultable à l'adresse suivante : http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/exposition/cinema-expressionniste/annees20-3.php.

122 Scheunemann, Dietrich. « Preface », in Scheunemann (éd.). *Expressionist Film... Op. cit.*, pp. ix-xii, ici pp. x-xi : « It is to the credit of Lotte Eisner that the artistic side of Weimar cinema has received the illumination it deserves. Eisner's love affair with expressionism has provided us with enthusiastic and perceptive descriptions of expressionnist features in the films of this period. Her critical writings have added a dimension to film historiography lacking in Kracauer's and other critics' accounts of the first decades of cinema history: the contribution that other art forms such as painting, theater, and literature made to the formation of the new medium film. Understandable as it is that not only avant-garde filmakers of the time, but also citics and film historians have devoted much energy to the quest for the unique, genuine properties of film und thus to its demarcation from

Il convient d'ajouter qu'Eisner tire sa grande sensibilité aux influences d'autres courants artistiques sur le cinéma allemand et à l'ancrage de celui-ci dans un contexte culturel précis non seulement de sa formation d'historienne de l'art et de sa passion pour les arts plastiques et le théâtre, mais aussi de sa lecture de l'ouvrage de Rudolf Kurtz *Expressionismus und Film.* Cette œuvre qu'elle juge d'une importance cruciale est abondamment citée dans *L'Écran démoniaque*, ce qui explique le souhait d'Eisner de la voir rééditée lorsqu'elle fut épuisée, afin que les théories de Kurtz sur l'expressionnisme puissent être introduites dans des cercles plus larges. Dans son analyse de l'expressionnisme, Kurtz « se moque des définitions en *isme*, bouscule joyeusement les hiérarchies et les classements positivistes. L'expressionnisme, chez lui, prend la forme tantôt du dadaïsme, tantôt du cubisme, du futurisme, du constructivisme, et même du primitivisme. [...] L'expressionnisme selon Kurtz a la vocation de transformer le réel, et de mener ainsi droit vers l'abstraction, l'Art absolu. Ainsi, *Expressionismus und Film* nous ouvre plusieurs chemins différents, à la façon d'un labyrinthe sans fin, et dont la sortie ne serait pas encore trouvée, à supposer qu'elle existe[123]. ». Selon Laurent Mannoni, Kurtz doit l'idée de rapprocher l'expressionnisme d'autres courants artistiques, et notamment du cubisme et du futurisme, idée qui peut parfois porter à confusion, à Herwarth Walden, directeur de la revue expressionniste *Der Sturm* et l'un des premiers théoriciens de l'expressionnisme. Par comparaison avec celui de Kurtz, le propos d'Eisner semble souvent plus clair ; elle s'est débarrassée des analyses liées à la peinture, tout en conservant l'ouverture d'esprit de Kurtz, pour se pencher sur les implications culturelles du cinéma expressionniste, et donc sur le fantastique et le romantisme dont il est empreint durant les années de Weimar, en accord avec ce que l'auteur considère comme les dispositions naturelles de l'« âme faustienne ». Ce qui pousse Laurent Mannoni à résumer les mérites d'Eisner en ces termes :

> Ce fut Lotte Eisner, qui non seulement sut reprendre avec bonheur une partie des meilleures théories de Kurtz, mais qui alla plus loin encore dans l'analyse des œuvres cinématographiques.
>
> Bien qu'historienne de l'art, Lotte Eisner a laissé de côté toutes les analyses de Kurtz liées à la peinture. Son sujet est le cinéma et elle ne le confond pas avec la peinture, comme on le fait si

other art forms and media rather than an investigation of its links with them, it is precisely the awareness of these, the awareness of interchanges and interrelations of film with other arts and the impetus which it received from them in the process of its formation for which Eisner opened our eyes. / However, while Kracauer's "realist" understanding of film as a mirror of the mentality of a nation mislead him in his assessment in particular of the meaning and significance of "non-realist" devices and approaches to film form, Lotte Eisner's predilection for expressionnist art tends to eclipse other stylistic developments in the cinema of Weimar. Neither the adoption of the highly successful French serial films in the work of Joe May and Fritz Lang in the early years of Weimar, nor the emergence of a specific German version of cinematic continuity style in the years of the political stabilization of the Republic, nor the formation of a montage style of Eisensteinian format in the last years of Weimar caught her attention. With the focus firmly on expressionnist features, the book promoted a view of the cinema of Weimar which is as unison in its terms as Kracauer's historical construction: expressionist film became widely synonymous with Weimar cinema. ».

[123] Mannoni, Laurent. « Kurtz et Eisner : deux regards sur l'expressionnisme », in Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste… Op. cit.*, p. 38.

> souvent encore aujourd'hui, comme si le septième art n'était pas assez fort pour s'exposer tout seul. Elle a d'autre part ouvert d'une façon très pertinente et efficace son propre champ d'investigation : elle ne s'intéresse pas uniquement au cinéma dit expressionniste, mais entend traiter l'art muet allemand dans sa dimension fantastique et romantique ; d'où ce titre merveilleux, *L'Écran démoniaque*[124].

De cette citation ressort une fois de plus que l'ouvrage de référence né de la plume de la « Eisnerin[125] » ne porte pas uniquement sur le cinéma expressionniste, mais sur l'ensemble du cinéma weimarien, comme celui de Kracauer. C'est nettement plus clair dans le cas de ce dernier, puisqu'il étudie explicitement une période historique sous l'angle socio-psychologique et que son titre ne comporte pas de références d'ordre esthétique. Lorsque l'on s'intéresse à sa perception du cinéma dit expressionniste, le premier constat qui s'impose est que Kracauer n'utilise que très rarement le terme d'« expressionniste » et que la terminologie qui lui est associée est davantage celle du cinéma « de Weimar ». Dès la première ligne de son article sur le cinéma expressionniste, il apparaît que Kracauer n'est pas satisfait de cette étiquette, qu'il emploie entre guillemets et précédée du suffixe *sogenannt*[126] (qui signifie « soi-disant » et aussi « ce que l'on appelle... »), ce qui marque une distanciation. Il privilégie ensuite à juste titre le terme de « caligarisme » forgé par la critique française, afin de désigner les films qui selon lui ont été réalisés dans le style de *Caligari.* Ce faisant, il ne manque pas de préciser également l'origine française du terme. Le phénomène en question ne s'étend pas au-delà de 1923, juge-t-il, sans toutefois en donner beaucoup d'exemples : à côté de *Caligari* sont cités les noms de Lang et de Leni, *Le Montreur d'ombres* et les décors conçus par Hans Poelzig pour *Le Golem* de Wegener et de Carl Boese, qu'il interprète comme des « manifestes de l'âme[127] ». À côté des décors, les critères retenus par Kracauer sont la mise en scène d'« un monde peuplé d'hallucinations et de créatures fantomatiques[128] » qui témoigne de la prédilection pour la sphère de l'irréel et de l'horreur. Cette sphère peut être créée au moyen d'ombres, comme dans le film de Robison qu'il donne pour exemple, et de motifs issus de légendes anciennes qui permettent la monstration de vampires, de fantômes et de la Mort en marche. Ces exemples de personnages que Kracauer juge typiques nous portent à penser qu'il se réfère à *Nosferatu* et, associés au nom de Lang qu'il cite, aux *Trois Lumières.* Il interprète la peur qui se

---

124 *Ibid.*, p. 39.

125 Surnom que Lotte Eisner doit à son ami Bertolt Brecht et qui a été repris avec affection par la génération des réalisateurs du « nouveau cinéma allemand » des années 1960-1970, en particulier par Werner Herzog, pour qui elle a été une figure de mentor. Voir Mannoni, Laurent. « La "Eisnerin" et les écrans démoniaques », art. cité, p. 243. Herzog lui a dédicacé son film *L'Énigme de Kasper Hauser* (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974) et lui a rendu hommage dans *Vom Gehen im Eis* (1978), le journal de la marche qu'il a entreprise pour rejoindre Paris à pied depuis Munich, afin de lui rendre visite en 1974, alors qu'elle était gravement malade. Par ce pèlerinage de trois semaines, il espérait pouvoir « sauver » celle qui a incarné pour sa génération la « mémoire du cinéma allemand » – et qui n'est morte qu'en 1983, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

126 Kracauer. « Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film », art. cité, p. 578.

127 *Ibid.*, p. 580.

128 *Ibid.*, p. 578.

manifeste à l'écran comme une conséquence de la Première Guerre mondiale et de la disparition d'anciens repères au sein de la société. L'orientation sociologique de l'approche kracauerienne s'exprime clairement dans cette interprétation. De façon similaire, Anton Kaes perçoit Caligari comme une œuvre symptomatique du sentiment d'insécurité de l'après-guerre, lié avant tout à la défaite, au traité de Verdun et à l'inflation, qui affecte aussi la classe moyenne[129]. Il en résulte une impression de chaos qui s'exprimerait à travers les thèmes mais aussi les décors desdits films. Kracauer insiste aussi sur la proximité de ces films avec le théâtre, jugeant qu'ils s'apparentent à du théâtre filmé, et sur le pouvoir de modification des éclairages, qui permet de changer l'apparence des visages et de renforcer ainsi l'atmosphère irréelle. Enfin, il conclut en reconnaissant la portée qu'a eue le cinéma expressionniste en Allemagne notamment, où il a rendu possibles des films tels que *Le Dernier des hommes* (1924).

Le rôle essentiel qu'il attribue aux éclairages nous amène au malentendu suivant, qui concerne l'utilisation des ombres et du clair-obscur dans les films expressionnistes. Mais retenons d'abord qu'en dépit des confusions tenaces qui affectent la perception du cinéma expressionniste, les œuvres culte de Kracauer et d'Eisner ne portent pas sur ce seul objet d'étude, mais sur l'ensemble du cinéma que nous avons pour notre part choisi d'appeler weimarien et qui couvre les années 1918 à 1933.

# 4. Lumière sur le clair-obscur

Outre le problème de la terminologie qui lui est associée, le cinéma expressionniste souffre aussi d'un malentendu d'ordre esthétique. Il concerne le fameux clair-obscur, et avec lui le recours aux ombres, tous deux souvent qualifiés de typiquement expressionnistes. La récurrence des jeux d'ombre et de lumière dans les films weimariens explique une tendance toujours à l'œuvre de nos jours et qui le considère comme une caractéristique définitoire du genre expressionniste, alors que déjà parmi les premiers théoriciens du cinéma weimarien, Eisner a souligné que le clair-obscur n'est aucunement une spécificité de l'expressionnisme. Cette technique d'éclairage, réemployée ensuite à sa façon par le cinéma allemand[130], trouve son origine dans les mises en scène de pièces de théâtre à

129 Voir Kaes. « Film in der Weimarer Republik... », art. cité, p. 48.

130 Eisner ressent le recours au clair-obscur dans les films expressionnistes comme violent, car fait de chocs de lumière vive au sein de l'obscurité, et en cela il est à l'opposé des recherches de Reinhardt, qu'elle considère

Berlin par le metteur en scène Max Reinhardt, dont l'auteur s'est proposé d'analyser l'influence sur le cinéma de Weimar, comme l'indique d'entrée de jeu le sous-titre de *L'Écran démoniaque* : *Influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*. À l'influence de Reinhardt s'ajoute l'héritage du cinéma nordique et surtout danois :

> Lorsque le cinéma devint un art, il était tout naturel qu'il profitât des découvertes de Max Reinhardt, qu'il utilisât le clair-obscur, qu'il montrât, tombant d'une haute fenêtre, ces nappes de lumière dans un intérieur sombre[131], comme on le voyait tous les soirs au Deutsches Theater.
>
> Ce célèbre clair-obscur du cinéma allemand n'a pas pour seule origine le théâtre de Max Reinhardt. Ne négligeons pas l'apport des cinéastes nordiques et surtout danois, qui envahirent les studios allemands, tels Stellan Rye, Holger Madsen ou Dinesen. Ils y apportèrent, avant même que le style expressionniste ne se soit défini, leur amour de la nature et leur sens du clair-obscur[132].

Les deux caractéristiques principales du cinéma nordique relevées par Eisner, l'« amour de la nature » et le « sens du clair-obscur », sont révélatrices. Elles sont toutes deux portées à leur perfection par le cinéma de Murnau, que l'on sait avoir été un admirateur du théâtre du dramaturge norvégien Ibsen et un ami de Reinhardt. À titre d'exemples, nous pouvons citer certains de ses premiers films allemands, tels *La Marche dans la nuit* (*Der Gang in die Nacht*, 1921), qui accorde une place primordiale au bord de mer où souffle le vent et se brisent les vagues comme les existences, et bien sûr *Nosferatu* avec ses nuages, forêts et falaises, ainsi que son bestiaire inquiétant – les rats, la hyène – et inquiet – les chevaux. Produit la même année que *Nosferatu*, *La Terre qui flambe* (*Der brennende Acker*, 1922) exprime sans doute l'opposition la plus marquée dans l'œuvre de Murnau entre le monde de la noblesse et de la ville d'un côté et celui de la vie simple et de la campagne de l'autre. Sa « conception d'une sphère rurale de l'innocence[133] » s'exprime également

comme profondément « impressionniste ». Elle signale ainsi cette opposition dès l'avant-propos d'Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 11, qui se termine par la mise en garde suivante : « Une dernière observation : cessons de confondre le style expressionniste et son contraire, celui du théâtre de Max Reinhardt. ».

Au cinéma, la violence des contrastes est aussi liée à une contrainte technique de l'époque : alors qu'au théâtre l'œil voit directement, au cinéma la sensibilité des émulsions des pellicules ne permettait pas vraiment de fignoler dans les nuances de gris. Pour impressionner la pellicule, les tournages dans les studios nécessitaient une violence de l'éclairage et l'emploi presque exclusif des lampes à arc pour éclairer : cet éclairage donnait une lumière très dure et une image où la gamme chromatique des gris est plutôt réduite. Les décors expressionnistes permettaient d'élargir un peu la palette entre noir et blanc et de tirer profit des contraintes techniques. La difficulté technique sera résolue lorsque l'industrie chimique américaine mettra au point, au début des années 30, des pellicules beaucoup plus réactives, exigeant moins de lumière, et capables de « rendre » les gris comme jamais auparavant. Ces nouvelles pellicules utilisent un nitrate d'argent dont les particules sont pratiquement dix fois plus petites qu'auparavant, et un collodion infiniment plus transparent et efficace que celui utilisé jusqu'alors. Kodak et Eastman s'empareront de la nouveauté de l'autre côté de l'Atlantique, comme le feront Agfa en Allemagne et Ferrania en Italie.

131 Cette description des « nappes de lumière [« tombant d'une haute fenêtre »] dans un intérieur sombre » pourrait s'appliquer mot pour mot à la séquence clef de *La Rue* (*Die Straße*, 1923) de Karl Grune, où le petit-bourgeois allongé sur son canapé (Eugen Klöpfer) est séduit par les lumières de la ville qui dansent au-dessus de lui sur le plafond et décide de quitter son épouse pour partir à l'aventure dans les rues de la ville. D'ailleurs, ce film, classé parmi les « films de rue » par Kracauer, n'a jamais été considéré comme expressionniste par les critiques.

132 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, pp. 42-43.

133 Koebner, Thomas. « Murnau – a Conservative Filmmaker? On Film History as Intellectual History », in Scheunemann (éd.). *Expressionist Film... Op. cit.*, pp. 111-123, ici p. 122 : « his conception of an innocent rural sphere ».

dans son premier film américain, *L'Aurore* (*Sunrise: A Song of two humans*, 1927), construit sur une opposition complexe entre les sphères urbaine et rurale. Cette opposition remplit une fonction scénaristique et une fonction de mise en scène essentielles dans deux de ses autres films américains, *L'Intruse* (*City Girl*, 1930) avec ses champs de blé agités par le vent et les passions humaines, et enfin *Tabou* (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931), dans lequel l'idylle amoureuse naissante entre le pêcheur de perles Matahi et la jeune Reri sur l'île paradisiaque de Bora-Bora est troublée par le sorcier Hitu lorsqu'il choisit Reri comme prêtresse sacrée et qu'il la déclare ainsi taboue pour les hommes. On se souvient notamment de l'utilisation du clair-obscur dans ce film lors de la séquence nocturne où l'ombre de Hitu se penche sur le couple endormi et rappelle à la jeune femme qui a pris la fuite avec son amant qu'elle ne peut échapper à son destin. À l'image de la forêt à franchir pour rejoindre le château de Nosferatu ou du lac où l'homme tente de noyer son épouse dans *L'Aurore*, une signification existentielle est ainsi accordée aux éléments naturels chez Murnau, comme l'a formulé Éric Rohmer en ces termes : « Tragiques sont à coup sûr "Tabou", "L'Aurore" où le paysage et les éléments naturels, orage ou vagues, font fonction de destin[134]. ». Murnau, qui dans ses œuvres mêle à la perfection le recours au clair-obscur, aux ombres menaçantes et à la nature tour à tour idyllique et dangereuse, a refusé pour ses films l'étiquette d'expressionniste. Pour Eisner, son utilisation du clair-obscur relève au contraire de l'*impressionnisme* et en fait l'héritier direct des pratiques théâtrales de Reinhardt. Quant à *Faust*, Eisner le range du côté des films dont le clair-obscur serait davantage *impressionniste* qu'*expressionniste* : « C'est [*La Chronique de Grieshuus*[135]] la continuation parfaite du clair-obscur plutôt "impressionniste" que l'on trouvait déjà dans LE GOLEM et que le FAUST de Murnau portera à sa perfection[136]. ».

Selon Eisner, la tendance à considérer le clair-obscur comme une caractéristique définitionnelle de l'expressionnisme cinématographique trouve son origine dans l'autre ouvrage de référence sur le cinéma de la République de Weimar, celui de Kracauer :

> Depuis le livre de Kracauer *De Caligari à Hitler* bien des fervents du cinéma s'imaginent que ce fameux clair-obscur est un attribut essentiel de l'expressionnisme et qu'un drame expressionniste, *Le Mendiant* (1912) de Reinhardt Sorge, mis en scène en 1917 par un des collaborateurs de Max Reinhardt, en est à l'origine[137].

Sans aucun doute, Eisner se réfère ici au passage suivant de l'ouvrage de Kracauer, qui

134 Rohmer, Éric. *L'Organisation de l'espace dans le* Faust *de Murnau.* Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, p. 46.

135 Il s'agit d'un film d'Arthur von Gerlach sorti en 1925 sous le titre original *Zur Chronik von Grieshuus*. Pour l'écriture du scénario, Thea von Harbou s'est inspirée de la nouvelle éponyme de Theodor Storm de 1884.

136 Eisner. *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 50.

137 *Ibid.*, p. 43.

présente l'utilisation des ombres faite par Wiene dans *Caligari* comme une spécialité des productions allemandes, résultant directement de la mise en scène du *Mendiant* de Reinhardt Sorge par Reinhardt[138]. Dans l'extrait de *De Caligari à Hitler* en question, Kracauer considère ladite mise en scène comme l'une des manifestations les plus évidentes de l'expressionnisme au théâtre – ce qui explique qu'à ses yeux l'expressionnisme cinématographique soit l'héritier des pratiques théâtrales de Reinhardt :

> *Caligari* a aussi mobilisé l'éclairage. C'est un jeu de lumières qui permet au spectateur de suivre le meurtre d'Alan sans le voir ; ce qu'il voit sur le mur de la mansarde de l'étudiant, c'est l'ombre de Cesare poignardant celle d'Alan. Ces procédés devinrent bientôt une spécialité des studios allemands. [...] L'accent mis sur l'éclairage peut remonter à une expérience faite par Max Reinhardt sur la scène peu avant *Caligari*. Dans sa mise en scène du drame d'avant-guerre de Sorge *Le Mendiant* (*Der Bettler*) – l'une des premières et des plus vigoureuses manifestations de l'expressionnisme – il remplaça les décors normaux par des décors imaginaires créés par des effets de lumière. Sans nul doute, Reinhardt introduisit ces effets pour être vrai dans le style du drame. L'analogie avec les films de la période d'après-guerre est évidente : c'est leur nature expressionniste qui poussa bon nombre de directeurs allemands de la photographie à multiplier des ombres aussi rampantes que de la mauvaise herbe et à associer des fantômes éthérés à des arabesques ou des visages étrangement éclairés. Ces efforts avaient pour but de faire baigner toutes les séquences dans une lumière surnaturelle qui les désignait comme paysage de l'âme. "La lumière a donné une âme aux films expressionnistes", relève Rudolph Kurtz dans son livre sur le cinéma expressionniste. L'inverse est aussi exactement vrai : dans ces films, l'âme était une source virtuelle de lumière. La tâche de communiquer cette lumière intérieure a été d'une certaine manière facilitée par de puissantes traditions romantiques[139].

Effectivement, l'utilisation de la lumière à des fins de création ou de façonnage des décors est un point commun entre les mises en scène de théâtre de Reinhardt, décrites tant par Kracauer que par Eisner, et les films expressionnistes. À cela s'ajoute l'utilisation de décors peints dans des films expressionnistes tels *Caligari* ou *De l'aube à minuit,* réalisés en studio, ce qui de toute évidence n'est pas sans rappeler les pratiques de théâtre. Cependant, la citation ci-dessus semble déjà indiquer une spécificité des films, à savoir l'utilisation inquiétante, voire menaçante, des ombres, d'une manière propre au cinéma et dont l'analyse est amorcée par Kracauer lorsqu'il parle de « fantômes » et d'ombres « aussi rampantes que de la mauvaise herbe ». Dans ce passage, c'est

[138] Palmier a remis en cause le statut d'origine du théâtre expressionniste attribué à cette mise en scène. Il a également nuancé le rapport de Reinhardt à l'expressionnisme : « Magicien, géant de la vie artistique berlinoise, ce grand bourgeois [Reinhardt], jadis très pauvre, a souvent été confondu avec l'Expressionnisme. Pourtant, il n'y a sans doute jamais cru. Le pathos, la révolte de cette génération l'ont assez peu concerné. C'est bien plutôt de Vienne 1900, de Hofmannsthal qu'il se sentait proche. Mais il en a admiré la qualité, sans en accepter le contenu, la révolte. De même que pour Strindberg, qu'il contribua à populariser, c'est lui qui permit que les œuvres du jeune théâtre expressionniste soient connues et montées avec une telle qualité. Même si l'on ne peut simplement faire remonter l'histoire du théâtre expressionniste à la mise en scène qu'il fit du *Mendiant* de R. Sorge, il est probable que beaucoup de pièces expressionnistes n'auraient pas autant fasciné sans le génie des mises en scène de Max Reinhardt. Aussi loin de Toller, de Sternheim que de Brecht, il a su reconnaître leur valeur et leur importance, même si sa vision du monde était différente. Aussi tout hommage au théâtre allemand de l'entre-deux-guerres, voire au cinéma, doit-il être aussi un hommage à Max Reinhardt. ». Palmier. *L'Expressionnisme et les arts : 2. Op. cit.*, p. 60.

[139] Kracauer, Siegfried. *De Caligari à Hitler : Une histoire psychologique du cinéma allemand.* Trad. fr. de Claude B. Levenson, Paris : Flammarion, 1987, pp. 80-81. Dans cette traduction, le prénom de Kurtz est francisé (Rudolph).

l'ombre qui est le sujet du verbe « ramper », et non l'acteur ou le corps dont le spectateur perçoit l'ombre. Le cinéma a ce pouvoir de dématérialisation des corps et de monstration des fantômes. Sur scène, il paraît presque impossible de ne montrer que l'ombre d'un acteur sans révéler le corps qui la projette, tout comme il paraît très difficile de dissimuler efficacement le trucage à l'œuvre, surtout dans une scène de meurtre comme celle de *Caligari,* où deux ombres s'affrontent. Grâce au cadrage en revanche, la mise en scène cinématographique permet de substituer les ombres aux personnages, de les autonomiser pour leur faire accomplir en leur nom et peut-être à leur place des actes terribles. Ces procédés d'autonomisation des ombres sont portés à leur paroxysme dans un film magnifique que nous analyserons et qui est considéré par Francis Courtade comme « le plus achevé et le plus beau des films expressionnistes[140] » et comme « un chef-d'œuvre d'onirisme[141] » par Jean-Michel Palmier. Il s'agit du *Montreur d'ombres* (1923) d'Arthur Robison, dans lequel les ombres deviennent les personnages principaux de la séquence centrale du film, où elles se désolidarisent de leurs propriétaires pour agir en lieu et place de ceux-ci[142]. En ce sens *Le Montreur d'ombres* peut être qualifié de film hautement cinématographique, de cinéma pur, réfutant les accusations dont les films de fiction souffrirent à leurs débuts, lorsque la caméra n'était pas encore mobile, à savoir de n'être que du théâtre filmé.

La première confusion discutée dans ces pages, qui assimile souvent l'ensemble des films de la République de Weimar à l'expressionnisme, explique aussi pourquoi le recours aux ombres pour dire la menace ou le meurtre a pu devenir aux yeux de certains théoriciens synonyme d'une esthétique expressionniste. Ainsi par exemple Alain Pelosato, lorsqu'il décrit la séquence où Gray assiste de l'extérieur au coup de fusil tiré par une main dont on ne voit que l'ombre dans *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer, tire-t-il la conclusion hâtive qu'il s'agit d'une séquence expressionniste :

> Très beau plan-séquence expressionniste : un rai de lumière au plafond, l'ombre d'une main qui ouvre la porte produisant cette lumière, cette ombre grandit et devient l'ombre d'un homme et d'un fusil qui est alors mis en joue, en bordure de la lumière une lanterne entre dans le champ. Gray est vu de l'intérieur à travers la fenêtre et on entend un coup de feu[143].

140 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 93.

141 Palmier. *L'Expressionnisme et les arts : 2. Op. cit.*, p. 277.

142 Dans le contexte culturel germanique, la référence à la prédilection de la littérature romantique allemande pour le motif de l'ombre et du double s'impose, en particulier la référence à *La merveilleuse histoire de Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1813) d'Adelbert von Chamisso. Ce récit fantastique conte l'histoire d'un jeune homme sans le sou dont la route croise celle d'un étrange personnage, qui lui propose d'échanger son ombre contre une bourse produisant des pièces d'or à volonté. Schlemihl accepte, devient riche, mais se retrouve rejeté par la communauté des hommes que son incomplétude dégoûte. Un an plus tard, l'étrange personnage réapparaît et propose à Schlemihl de lui rendre son ombre, cette fois-ci en échange de son âme. Schlemihl reconnaît alors en lui le Diable, rejette le pacte et se retrouve à jamais privé de son ombre.

143 Pelosato, Alain. *Un siècle de cinéma fantastique et de science-fiction.* Paris : Éditions Le Manuscrit, 2005, p. 161.

Il est vrai que les exemples d'ombres menaçantes voire assassines abondent dans le cinéma allemand de la période sur laquelle nous nous concentrons : c'est évidemment l'ombre déjà évoquée de Cesare poignardant Alan dans son lit, mais aussi celle de Nosferatu qui précède le vampire dans la cage d'escalier menant à la chambre d'Ellen et qui s'empare du cœur de la jeune femme, ou encore l'ombre portée du tueur se penchant sur sa prochaine victime, la petite Elsie Beckmann, dans *M le Maudit.* Cette ombre se dessine sur une colonne Morris, élément typique du paysage urbain cinématographique de cette époque. Celle-ci porte un avis de récompense pour quiconque contribuerait à arrêter le tueur, et l'ombre est plus précisément projetée sur le mot *Mörder*, « assassin », ce qui permet au spectateur d'identifier son propriétaire comme tel[144]. Par sa puissance synthétique, cette célèbre image est devenue l'emblème du film de Lang[145].

L'utilisation de l'ombre assassine est annoncée dans le film dès la macabre comptine chantée par une fillette, qui retentit immédiatement après le générique d'ouverture, sur un plan noir, juste avant que la caméra ne révèle le cercle d'enfants dans une cour filmée en plongée. Dans la traduction française, les paroles sont : « Attends, attends un peu / Le croque-mitaine va bientôt venir te chercher / Avec son petit couperet / Il va faire de toi du hachis ». Comme leur rappelle une femme qui depuis son balcon somme les enfants de se taire, ces paroles font sinistrement écho aux crimes commis par l'assassin d'enfants qui sévit dans la petite ville ; d'autant plus que la comptine est utilisée par la fillette dans le but d'éliminer un à un du cercle les enfants qu'elle pointe successivement du doigt au rythme des syllabes débitées, selon le principe de la formulette d'élimination enfantine utilisée pour sélectionner soi-disant au hasard un joueur dans un groupe d'enfants – l'équivalent du *plouf-plouf* français. Dans la version originale allemande, le tueur des paroles de la comptine est appelé « *der schwarze Mann* », littéralement « l'homme noir ». L'homme noir, c'est le personnage dont la substance est l'obscurité, autrement dit l'ombre[146]. Lang passe ainsi de la figure cinématographique de l'ouverture en fondu à la figure du récit de l'homme en noir, allusion à l'ombre dont la plasticité sera utilisée pour introduire la figure du meurtrier, et qu'il s'agit

144 Le spectateur acquiert ainsi une avance sur les personnages du film, qui ignorent l'identité du tueur. Ce type de processus est devenu célèbre grâce à Hitchcock : c'est évidemment le fameux suspense hitchcockien, que le réalisateur distinguait de la simple surprise (lorsque le spectateur apprend quelque chose en même temps que les personnages) et qui fait participer le spectateur à la séquence. Hitchcock n'a certes pas inventé ce principe, mais il l'a codifié et il en a fait l'un des grands principes de réalisation de ses films. Voir le célèbre passage sur la distinction entre surprise et suspense à partir de l'exemple de l'explosion d'une bombe dans les entretiens du réalisateur avec François Truffaut : Truffaut, François. *Le Cinéma selon Hitchcock*. Paris : Seghers, 1975.

145 Voire même de l'expressionnisme : Jean-Michel Palmier par exemple la choisit comme illustration pour la couverture de *L'Expressionnisme comme révolte.*

146 Guillaume Gomot propose une analyse similaire de ce qu'il appelle la « figure noire » de l'ombre dans *M le Maudit* dans Gomot, Guillaume. « Figure noire (*M le Maudit* de Fritz Lang) », in Gagnebin, Murielle (dir.). *L'Ombre de l'image : De la falsification à l'infigurable.* Seyssel : Champ Vallon, 2003, pp. 107-115.

pour la police d'*incarner*, c'est-à-dire qu'il lui faut saisir le corps qui lui correspond ; un corps qui a aussi gravé l'empreinte de son écriture sur le rebord en bois d'une fenêtre. C'est aussi la matérialité du corps qui échappe au personnage de l'aveugle, qui n'en perçoit que le *son* – la mélodie sifflée par l'homme lorsqu'il s'apprête à tuer une fillette – et non l'image, soit l'identité. Il faut associer les deux, le son et l'image, pour finaliser le film et finalement résoudre l'énigme, démasquer le coupable et le châtier[147].

Il faut donc distinguer entre les ombres investies d'un fort enjeu narratif, à l'instar des ombres qui se substituent aux personnages et deviennent des acteurs du film, et les ombres utilisées en guise de décors ou pour modeler ceux-ci, ce qui nous ramène aux analyses d'Eisner. Reinhardt ne peut en aucun cas être rangé parmi les artistes expressionnistes, affirme l'historienne de l'art ; elle le considère au contraire comme « impressionniste » en raison de la lumière chaude qu'il utilise dans ses mises en scène de théâtre pour créer des nuances, des fluctuations et une large variété d'impressions[148] :

> Max Reinhardt, profondément "impressionniste" se passait fort bien des expériences des expressionnistes. Il était déjà maître de la magie envoûtante des éclairages.
>
> Il s'était toujours plu jusque-là à enrober les formes dans une chaude lumière que versait miraculeusement une source invisible, à multiplier ces sources, à arrondir, fondre et creuser les surfaces par le velours des ombres, dans le seul but de supprimer le vérisme et le naturalisme minutieux, chers à la génération précédente[149].

Dans cette analyse, nous pouvons relever les critères qui opposent l'utilisation du clair-obscur par l'expressionnisme cinématographique à l'usage qu'en fait Reinhardt au théâtre, et qui relèvent aussi bien de la manière de recourir à l'éclairage que des effets ainsi obtenus. En dépit de l'objectif qui semble similaire dans les deux cas dans son opposition au naturalisme, il est vrai que les éclairages diffèrent. En premier lieu, il convient de noter la douceur de la lumière utilisée par

147 C'est un processus similaire de reconstitution cinématographique d'un meurtre qui est mis en scène plus d'un demi-siècle plus tard par Brian de Palma dans *Blow Out* (1981). John Travolta y incarne Jack Terri, un technicien du son qui enregistre par hasard la bande-son d'une scène qui a l'apparence d'un accident de voiture, mais qui se révèle à la deuxième écoute être un crime provoqué par un coup de feu dans un pneu de la voiture. Cette hypothèse sera confirmée au cours de l'intrigue par un film dans le film, c'est-à-dire par la superposition de la bande-son et de la bande-image de l'accident, photographié en rafale par un deuxième témoin oculaire de la scène, lui aussi du milieu, ou presque, puisqu'il est photographe. La bande-image *montre* clairement le flash de lumière provoqué par le coup de feu *entendu* par le personnage et fixé sur la bande-son.

148 Eisner se réfère à l'ouvrage de Benno Fleischmann sur Reinhardt, dont elle cite l'analyse suivante (sans indiquer la page en question), extraite de Fleischmann, Benno. *Max Reinhardt*. Vienne : Paul Neff Verlag, 1948 : « Reinhardt gardait une prudente réserve et témoignait de peu de compréhension vis-à-vis des jeunes poètes expressionnistes. Ils étaient fort éloignés à la fois de son tempérament et de son style. S'il leur ouvrit son théâtre, ce fut au cours de cycles "en marge", tels que "Das Neue Junge Deutschland" à Berlin et "Das Theater des Neuen" à Vienne. Lui-même n'y prenait guère part. Ce grand, cet infatigable expérimentateur se tenait à l'écart des expériences. ».

149 Eisner. *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 44.

Reinhardt, qualifiée de « chaude lumière » créant « le velours » des ombres, qui l'oppose à la lumière crue et froide ainsi qu'à la netteté, aux contours acérés des ombres du cinéma expressionniste. Ensuite, les sources de lumière restent invisibles chez Reinhardt, alors qu'à l'écran, les réalisateurs weimariens en général prennent plaisir à les insérer dans le champ et à les mettre en scène en explorant la diversité de leur nature : réverbères diffusant leur halo à travers de sombres ruelles gagnées par le brouillard (*Loulou*), lustres bas des intérieurs petit-bourgeois (*La Rue*), lampes à huile et lanternes peinant à percer les ténèbres (*Le Cabinet des figures de cire*, *L'Ange bleu*) ou encore flammes vacillantes des cierges et bougies (*Les Trois Lumières*, *Le Montreur d'ombres*, *Metropolis*). Qui plus est, Reinhardt est allé jusqu'à réaliser des décors entièrement constitués des faisceaux des projecteurs. Enfin, les verbes employés ci-dessus par Eisner sont également révélateurs des différences entre les deux techniques d'éclairage : « arrondir, fondre et creuser les surfaces », voilà qui exprime encore une fois une certaine douceur, un mariage subtil qui tend à gommer les contours et à dissoudre les formes, là où l'expressionnisme use d'angles aigus, de déchirements et de contrastes saisissants.

Il n'est donc pas étonnant que lorsque Lotte Eisner évoque la fulgurance des éclairages expressionnistes, ce soit le terme de « choc » qu'elle emploie à plusieurs reprises, par exemple en parlant de quelques prises de vues du *Golem*, qui pour elle n'a d'expressionniste que les décors, mais où « de temps en temps il y a toutefois le *choc expressionniste* de certains éclairages qui jaillissent comme un cri aigu[150] », dans un film dont elle relève par ailleurs l'« enchantement de ces éclairages *nuancés*, que ne *heurte* jamais le *choc des contrastes*, le brio *exagéré* recherché par les expressionnistes. Une *lumière chaude* à la Rembrandt inonde les intérieurs, *modèle* le visage ravagé du vieux rabbin et en un relief *très doux* le jeune disciple sur le fond obscur ; l'ombre d'une fenêtre grillée [sic] se dessine sur un vêtement[151]. ». Dans ces deux citations, nous avons mis en italiques les termes qui correspondent à l'opposition analysée par Eisner entre les éclairages de l'« impressionniste » Reinhardt et ceux des expressionnistes, et qui correspondent à notre analyse de la citation précédente d'Eisner. Pour résumer la thèse d'Eisner, nous pouvons dire que pour elle l'expressionnisme et le travail de Reinhardt, qu'elle considère comme impressionniste, sont antagonistes, non pas tant par leur intention que par l'exécution de celle-ci et par l'effet ainsi produit. Tous les deux sont néanmoins des facteurs essentiels qui ont marqué le style du cinéma allemand durant la période weimarienne, à côté d'autres influences telles que le cinéma nordique et son mysticisme ou le romantisme et le fantastique *unheimlich* (l'« inquiétante étrangeté »

150 *Ibid.*, p. 49.
151 *Ibid.*, p. 47.

freudienne).

À cela s'ajoute le contexte historique des dernières années de la Première Guerre mondiale, qui contraint Reinhardt à trouver un palliatif au manque de moyens et de matières premières. L'obscurité et la lumière sont employées en tant qu'*Ersatz* et acquièrent ainsi la fonction de « meubler » la scène, de contribuer à l'architecture d'un décor et de le transformer au cours d'une pièce, ainsi que « d'habiller » les corps des acteurs privés d'étoffes somptueuses. D'après Eisner, c'est la lumière qui a permis à Reinhardt de forger « son monde magique [...] l'obscurité ne servant que de repoussoir[152] », alors que dans le romantisme au contraire, dont le cinéma allemand des années 1920 subit aussi l'influence, c'est à l'obscurité qu'incombe la primauté, puisque « l'âme faustienne du nordique s'abandonne aux espaces brumeux[153] ». Et Eisner de conclure : « C'est là le double héritage du film allemand[154]. ». Cette citation prouve une nouvelle fois que le discours d'Eisner porte bien sur les films de la République de Weimar en général, et non sur l'expressionnisme cinématographique uniquement. Enfin, l'héritage que le cinéma allemand doit à Reinhardt est aussi *incarné* par son personnel, puisque bon nombre de ses éminentes personnalités ont été d'abord des acteurs de théâtre de la troupe du *Deutsches Theater* du célèbre metteur en scène. C'est le cas de Wegener (*L'Étudiant de Prague*, *Le Golem*...), de Krauß (*alias* le docteur Caligari, *Le Cabinet des figures de cire*, *La Rue sans joie*, *Les Mystères d'une âme*...), de Jannings (*Algol*, *Madame du Barry*, *Faust*, *L'Ange bleu*...), de Veidt (Cesare dans *Caligari*, *Le Cabinet des figures de cire*, *Les Mains d'Orlac*...), d'Ernst Deutsch (*Le Golem*, *De l'aube à minuit*...), de Gustav Fröhlich (*Metropolis*, *Asphalte*...), d'Albert Bassermann (*L'Autre*, *Mademoiselle Else*...), de Theodor Loos (*Les Nibelungen*, *Metropolis*, *M*...), de John Gottowt (*L'Étudiant de Prague*, *Algol*, *Genuine*, *Le Cabinet des figures de cire*, *Nosferatu*...), d'Eduard von Winterstein (*Nerven*, *Madame du Barry*, *Les Trois Lumières*...), de Fritz Rasp (*Le Montreur d'ombres*, *Metropolis*, *Les Espions*, *Le Journal d'une fille perdue*, *Émile et les détectives*...) et du côté des actrices d'Erna Morena (*Nerven*, *De l'aube à minuit*, *Algol*, *La Marche dans la nuit*...), de Lyda Salmonova (qui joue dans presque tous les films de Wegener) et de Marlene Dietrich (*L'Ange bleu*) notamment.

152 *Ibid.*
153 *Ibid.*
154 *Ibid.*

# 5. Le cas de Friedrich Wilhelm Murnau et de Fritz Lang

Les deux confusions abordées précédemment, soit la confusion fréquente et tenace qui assimile l'ensemble de la production cinématographique weimarienne à l'étiquette expressionniste et l'idée que le recours au clair-obscur et aux ombres serait l'essence même du cinéma expressionniste, sont toutes deux à l'origine d'une autre incertitude, portant sur l'esthétique du cinéma réalisé par ses deux réalisateurs-phares[155] : Murnau (né Friedrich Wilhelm Plumpe[156], *28. 12. 1888 Bielefeld ; †11. 03. 1931 Santa Barbara, États-Unis), « le plus grand metteur en scène qu'aient eu les

[155] De nos jours, et malgré sa reconnaissance dans le milieu universitaire, Georg Wilhelm Pabst (*28. 08. 1885 Raudnitz an der Elbe, Bohême ; †29. 05. 1967 Vienne) jouit toujours d'une notoriété moindre, dont l'explication paraît difficile à trouver au vu de la qualité de films tels que *La Rue sans joie* (*Die freudlose Gasse*, 1925, magistralement interprété par Asta Nielsen et Greta Garbo), le film de psychanalyse *Les Mystères d'une âme* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926) ou encore le célèbre *Loulou* (*Die Büchse der Pandora*, 1929, avec Louise Brooks dans le rôle principal). Il ne faudrait pas oublier que c'est Pabst qui a révélé deux stars parmi les plus grandes de l'histoire du cinéma mondiale, Louise Brooks et Greta Garbo, et qu'il a filmé les femmes et leur condition mieux que tout autre réalisateur de cette période. Les raisons de sa célébrité plus modeste seraient-elles une fois de plus à chercher du côté d'Eisner ? Il n'est pas anodin qu'elle ait consacré un ouvrage à Murnau, son réalisateur favori, et un autre à Lang, auquel elle a été très liée, mais qu'elle n'en ait pas consacré à Pabst, retardant peut-être ainsi sa reconnaissance par rapport à celle de ses deux collègues au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Le traumatisme collectif de la guerre y est également pour beaucoup, et des raisons biographiques expliquent peut-être aussi pourquoi Eisner, une immigrée, lui a préféré Murnau et Lang, tous deux immigrés aux États-Unis. Au moment de l'avènement d'Hitler, Pabst est en train de tourner *Don Quichotte* (1933) en France et il revient en Allemagne pendant le III^e^ Reich. Il s'accommode du nouveau régime, allant jusqu'à réaliser le film *Paracelse* (*Paracelsus*, 1943) à la gloire de la figure germanique du médecin éponyme. Après la guerre, il ne réussit pas à restaurer sa réputation internationale, sévèrement ébranlée, malgré ses films d'après-guerre portant un regard critique sur la Seconde Guerre mondiale et sur l'antisémitisme : *Le Procès* (*Der Prozess*, 1948, avec Ernst Deutsch), qui accuse les excès calculateurs de l'antisémitisme à partir d'une intrigue sise dans la Hongrie du 19^e^ siècle, *La Fin d'Hitler* (*Der letzte Akt*, 1955), premier film de fiction germano-autrichien à représenter Hitler, plus précisément lors de ses derniers jours dans le *Führerbunker*, et *C'est arrivé le 20 juillet* (*Es geschah am 20. Juli*, 1955), qui traite de l'attentat manqué perpétré par Claus von Stauffenberg contre Hitler. Pabst retourne vivre en Autriche, d'où il était originaire et où il meurt à Vienne le 29 mai 1967, dans une indifférence générale. Eisner ne lui a jamais pardonné son attitude vis-à-vis du régime nazi et écrit dans ses mémoires : « Je considère Pabst comme un opportuniste, si ce n'est même un nazi. L'attitude hostile que j'ai eue vis-à-vis de lui l'a amené à léguer ses manuscrits non à la Cinémathèque française, mais au musée du cinéma de Munich. ». (Eisner, Lotte. *Ich hatte einst ein schönes Vaterland, Memoiren, Geschrieben von Martje Grohmann.* Heidelberg : Wunderhorn, 1984, p. 94. Cité d'après Mannoni. « Lotte H. Eisner, Historienne des démons allemands », art. cité, p. 68).
Quant à Ernst Lubitsch (*29. 01. 1892 Berlin ; †30. 11. 1947 Los Angeles, États-Unis), le génie de la comédie célèbre pour la « Lubitsch Touch », sa réputation internationale actuelle repose davantage sur ses films américains (notamment *Bluebeard's Eighth Wife – La Huitième Femme de Barbe-Bleue*, 1938, *Ninotchka*, 1939, et *To Be or Not to Be*, 1942) que sur ceux de sa période allemande (les plus connus étant *La Princesse aux huîtres – Die Austernprinzessin* ; *Passion* (= *Madame du Barry*) *– Madame Dubarry* ; *La Poupée – Die Puppe*, tous trois de 1919 ; *Anne Boleyn – Anna Boleyn*, 1920, et quelques films réalisés avant les années vingt). Profitant du succès international de *Madame du Barry*, il quitte définitivement l'Allemagne pour Hollywood dès 1921. Sur Lubitsch, voir Thompson, Kristin. *Herr Lubitsch goes to Hollywood: German and American film after World War I*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005.

[156] Selon Eisner, il a adopté un pseudonyme « car son vrai nom Plumpe, qui veut dire en allemand lourd, grossier, ne convenait pas à sa sensibilité raffinée ». Eisner, Lotte. « F. W. Murnau », in Brisbois, Jacqueline ; Eisner, Lotte ; Passek, Jean-Loup (dir.). *20 ans de cinéma allemand : 1913-1933*. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978, pp. 91-103, ici p. 91.

Allemands[157] » selon Eisner, et Lang (*05. 12. 1890 Vienne ; †02. 08. 1976 Beverly Hills, États-Unis), « le demi-dieu de la Ufa[158] ». L'incroyable aura dont jouit l'étiquette « expressionniste » lorsqu'il s'agit de qualifier le cinéma allemand réalisé pendant les années de Weimar d'une part, et la célébrité des cinéastes Murnau et Lang d'autre part expliquent la tentation d'effectuer un amalgame entre les deux. De là à considérer les deux réalisateurs comme les principaux représentants du genre expressionniste à l'écran, il n'y a qu'un pas. Très critique sur ce point, Francis Courtade voit dans l'application de l'étiquette expressionniste à Lang et à Murnau une fâcheuse tendance de la recherche française à la classification :

> De même [que Fritz Lang], Murnau a d'abord été Murnau. Il a affirmé une personnalité exceptionnelle et il faut voir surtout dans son rattachement même partiel à l'expressionnisme une dangereuse extension de cette manie des universitaires français à tout vouloir classer, ficher, étiqueter. Le même phénomène s'est produit en littérature pour Franz Kafka et le jeune Bertolt Brecht, parfois rangés abusivement parmi les écrivains expressionnistes[159].

Certaines œuvres de Murnau et de Lang sont particulièrement souvent arborées comme étendards du cinéma expressionniste. Dans le cas de Murnau, il s'agit évidemment de *Nosferatu*, et dans celui de Lang avant tout de *Metropolis*, et plus rarement des *Trois Lumières* et de *Docteur Mabuse le joueur.* Tous ces films sont ainsi cités comme emblèmes de l'expressionnisme par Serge Toubiana, alors directeur de la Cinémathèque française, dans la préface du catalogue de l'exposition consacrée par celle-ci au cinéma expressionniste en 2006-2007 :

> Les textes publiés dans ce catalogue nous éclairent sur l'origine même de ce courant esthétique et philosophique de la fin des années 1910 en Allemagne, qui toucha le cinéma après avoir touché les autres arts – théâtre, peinture, poésie, architecture. Les films les plus marquants ou emblématiques de l'expressionnisme, *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene), *Nosferatu* (Murnau), *Metropolis*, *Le Docteur Mabuse* ou *Les Trois Lumières* (Lang), *Le Montreur d'ombres* (Arthur Robison), *Le Cabinet des figures de cire* (Paul Leni), sont à leur manière travaillés par cette force obscure, cette distorsion symbolique, cette violence des effets, qui affecte chaque plan ou chaque scène d'un regard si étrange, enfanté par une sorte de chaos visuel, poétique et moral. Les objets et les formes, agrandis ou rapetissés, sont vus par le regard halluciné de l'art expressionniste, expression justement d'un cri de révolte contre une société en désordre[160].

Dans ce passage, nous pouvons observer à l'œuvre le mécanisme qui a tôt fait d'assimiler les films les plus « marquants » de l'époque weimarienne à la notion d'expressionnisme. *Nosferatu* et *Metropolis* étant à l'heure actuelle les films les plus connus de la période allemande de Murnau et de Lang, voire les deux films muets weimariens les plus connus du grand public, ils sont alors automatiquement rangés sous cette étiquette. L'excellente visibilité de ces films, bien plus connus

157 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 70.
158 Mannoni. « Lotte H. Eisner, Historienne des démons allemands », art. cité, p. 59.
159 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 167.
160 Toubiana, Serge. « Préface », in Benoliel ; De Fleury ; Mannoni. *Le Cinéma expressionniste allemand... Op. cit*., p. 9.

du grand public que les films du corpus expressionniste restreint, est due d'une part à la notoriété de leurs réalisateurs, considérés comme les meilleurs de l'époque et ayant réalisé des films aussi bien en Allemagne qu'aux États-Unis[161]. D'autre part, elle résulte d'un accès facilité aux films, qui ont été restaurés et qui sont aujourd'hui disponibles en DVD et même régulièrement diffusés sur *Arte* ou lors de festivals et de rétrospectives, en Allemagne comme à l'étranger. L'attention portée à *Metropolis* s'est vu ravivée par la découverte en 2008 d'une version du film dans son métrage d'origine au *Museo del Cine* de Buenos Aires en Argentine, par la restauration du film qui s'en est suivie ainsi que par l'exposition que lui ont consacrée les Cinémathèques allemandes et françaises, respectivement en 2009-2010 et en 2011-2012. Mis à part *Caligari*, les films du corpus expressionniste restreint sont nettement plus difficiles d'accès. Leur (non-)existence matérielle en dehors des archives et de projections occasionnelles conditionne en partie leur marginalité : *La Maison à l'enseigne de la lune* est actuellement considéré comme perdu, *De l'aube à minuit* a été retrouvé tardivement et édité en DVD en 2010 seulement, *Genuine* doit se contenter du statut de bonus d'une édition DVD de *Caligari*, *Torgus*, dont les copies dans les archives sont rares, n'existe pas en DVD et enfin, il n'existe qu'une édition DVD américaine de *Raskolnikoff* ainsi que du *Cabinet des figures de cire*.

Partant de ces observations, nous pouvons convenir du fait qu'il serait effectivement bien commode que la notion d'expressionnisme, à la fois prestigieuse et en apparence familière, permette d'englober sous une seule et même étiquette les films les plus connus de cette époque, ses réalisateurs les plus célèbres et les innovations techniques et esthétiques aujourd'hui encore célébrées. Mais malheureusement il n'en est rien. Quant à la description de l'esthétique expressionniste effectuée par Serge Toubiana dans le passage sus-cité, nous pouvons constater que s'y mêlent implicitement différentes approches théoriques, telles que l'analyse de l'expressionnisme comme révolte par Jean-Michel Palmier[162] ou encore la « violence des effets » empruntée à l'approche esthétique du clair-obscur expressionniste par Eisner. Cette violence, qui se manifeste le plus souvent dans les contrastes et les contours, semble être une caractéristique de l'expressionnisme relevée par nombre de théoriciens, tel Francis Courtade par exemple. S'il lui paraît évident que *L'Ange bleu* n'est pas un film expressionniste, il voit en revanche dans la violence de la fin l'élément le plus proche de l'esthétique expressionniste :

---

161 Le premier film tourné par Murnau aux États-Unis est *L'Aurore* (*Sunrise*, 1927), suivi des *Quatre Diables* (*Four Devils*, 1928, film perdu), de *L'Intruse* (*City Girl*, 1930) et de *Tabou* (*Tabu,* 1931) avant la mort accidentelle du réalisateur en 1931 à Santa Barbara. Après son immigration en 1933 et un film réalisé en France (*Liliom*, 1934), Lang fait carrière aux États-Unis, où il réalise une vingtaine de films.

162 Voir Palmier. *L'Expressionnisme comme révolte. Op. cit.*

> En fait, plus que la première image, reprise plus loin (les toits tordus de la ville), plus que l'utilisation dramatique de la lumière (qu'il s'agisse de la lampe du veilleur de nuit dans les couloirs du lycée, évoquant celle de Rotwang dans *Métropolis*, ou du projecteur isolant le professeur mort sur sa chaire dans la salle de classe obscure, rappelant *Le dernier des hommes*), c'est la violence finale qui fait le plus penser à un drame expressionniste. Je veux parler de la séquence de la représentation donnée par la troupe dans la ville de l'ex-professeur, avec le célèbre "Kikeriki", plus tragique que grotesque, poussé par celui-ci, sa tentative de meurtre sur la personne de la danseuse Lola-Lola, sa crise de folie suicidaire[163].

Parmi les personnages que l'on doit à Murnau et à Lang, Nosferatu et Mabuse apparaissent en tête de liste de tous les inventaires de monstres[164] et de tyrans[165] qui peuplent le cinéma des années vingt et exercent leur fascinante emprise sur leurs victimes comme sur les spectateurs. Dans un article intitulé « Quel "isme" pour Murnau ? », Emmanuel Siety s'interroge sur le courant auquel l'esthétique de Murnau pourrait être rattachée et la confronte au « naturalisme », non sans établir d'entrée de jeu que tout comme Lang, Murnau ne semble pouvoir s'affranchir définitivement de l'étiquette expressionniste. Il reconnaît l'« extraordinaire force d'emblème » de Nosferatu et de Mabuse, à laquelle nul ne peut se soustraire. Sa synthèse de cette tension mérite d'être citée *in extenso* :

> En vérité, tout se passe comme si l'on ne pouvait éviter, s'agissant des cinéastes allemands en activité dans les années vingt, de les confronter au label "expressionnisme", serait-ce pour protester haut et fort que, vraiment, ça n'a rien à voir.
>
> Si Rohmer[166] se donne la peine de le faire avec Murnau comme d'autres se sont donnés [sic] la peine de le faire pour Fritz Lang, c'est que l'emprise du terme "expressionnisme", l'emprise de l'imaginaire qu'il a le pouvoir de faire lever dans notre esprit, cette emprise est sans commune mesure avec sa faible consistance théorique. Peu importe que tout ce qui était plus ou moins d'avant-garde ait pu, à un moment, être qualifié d'expressionniste. Fragile concept, le terme "expressionnisme" n'a rien perdu de sa puissance incantatoire. On le prononce comme une formule magique et l'orage aussitôt se lève, les formes volent en éclat, les démons se déploient, l'angoisse et la mort sont dans l'air.
>
> Or dans ce tournoiement d'images soulevé par le terme "expressionnisme", beaucoup sont signées par Lang et par Murnau. Le regard de haine et d'emprise du docteur Mabuse, par exemple, côté Lang. Côté Murnau, le corps et l'ombre de Nosferatu aux doigts effilés et distordus.
>
> Les rectifications historiques, les nuances esthétiques n'y peuvent sans doute pas grand chose. L'extraordinaire force d'emblème de ces deux démons, Mabuse et Nosferatu, semble devoir balayer toute considération raisonnable, et jusqu'aux dénégations énergiques de Fritz Lang. Pour desserrer à mon tour cette emprise, pour modifier la répartition des ombres et lumières projetées sur l'œuvre de Murnau par le terme "expressionnisme", je me propose d'oublier en quelque sorte l'expressionnisme, quitte à le retrouver plus tard, pour explorer une autre piste, qui est celle du "naturalisme"[167].

---

163 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, pp. 187-188.

164 On se reportera par exemple au chapitre sur « les personnages de tradition », et notamment aux développements qu'il contient sur la figure du vampire (pp. 89-98), chez Prédal, René. *Le Cinéma fantastique : Histoire ; Thématique ; Textes ; Chronologie ; Dictionnaires ; Index ; 130 Illustrations*. Paris : Éditions Seghers, 1970 (cité par la suite « Prédal. *Le Cinéma fantastique...* »), pp. 69-116.

165 Voir la « procession de tyrans » animés par leur soif de pouvoir illimité que relève Kracauer dans le chapitre six de *De Caligari à Hitler* (en faisant abstraction de la signification qu'il leur attribue) : Nosferatu, Mabuse, Caligari, le gouverneur de *Vanina* d'Arthur von Gerlach (*Vanina oder die Galgenhochzeit*, 1922) et les trois protagonistes au centre des trois épisodes du *Cabinet des figures de cire*, Haroun al-Rachid, Ivan le Terrible et Jack l'Éventreur.

166 C'est le cas dans sa thèse de doctorat (soutenue devant l'Université de Paris I en 1972 et publiée pour la première fois en 1977) consacrée au *Faust* de Murnau : Rohmer. *L'Organisation de l'espace... Op. cit*.

167 Siety, Emmanuel. « Quel "isme" pour Murnau ? », in Aumont ; Benoliel. *Le Cinéma expressionniste... Op. cit.*,

Le caractère démoniaque de ces deux figures emblématiques du cinéma allemand des années vingt, l'« emprise » d'un Mabuse, l'« ombre » d'un Nosferatu aux « doigts effilés et distordus » qui font écho aux distorsions des décors stylisés du cinéma expressionniste, le sentiment d'« angoisse » et de « mort » qu'ils suscitent, voilà autant de caractéristiques de ces deux films qui sont par ailleurs communément associées au cinéma expressionniste. Au sujet des ombres, nous nous sommes déjà penchés sur le cas de Murnau, dont l'esthétique est considérée par Eisner comme le perfectionnement de l'impressionnisme de Reinhardt pour ce qui est de son utilisation du clair-obscur. L'influence de Reinhardt sur Murnau s'explique aussi par des faits biographiques, Murnau ayant fait partie de ses acteurs en 1912, notamment dans *Faust*, avant de réaliser son premier film, *Le Cavalier bleu* (*Der Knabe in blau*/*Der Todessmaragd*), en 1919[168]. Outre celle de Reinhardt, Eisner relève aussi l'influence du cinéma nordique, de son amour de la nature et du clair-obscur, sur le cinéma allemand. Si elle accorde ainsi un rôle primordial au cinéma danois[169], c'est le cinéma suédois[170] qui d'après Langlois a exercé la plus grande influence sur Murnau :

> *Nosferatu le vampire* est le premier chef-d'œuvre de Murnau, mais c'est aussi celui de la vieille tradition naturaliste allemande que *Caligari* rejeta dans l'ombre et qui ne nous touche plus que par ce film.
>
> Tout proche du cinéma suédois, il nous révèle à quel point Murnau avait su oublier ses propres expériences théâtrales, s'approcher du cinéma, s'initier et s'assimiler l'essence même du cinéma[171].

C'est donc le rapport à la nature dans les films de Murnau qui est relevé tant par Eisner[172] que par Langlois. Ce dernier est d'avis que le naturalisme dont parle Langlois se manifeste dans la sensibilité de Murnau au paysage, que nous avons déjà dégagée dans nombre de ses films, et en particulier dans les séquences tournées en extérieur de ses deux films de 1922, *Nosferatu* et *La Terre qui flambe*, qui n'ont plus grand chose en commun avec les décors de studio de *Caligari*[173]. Emmanuel Siety démontre ensuite l'influence sur Murnau de la *Naturphilosophie* allemande, de la

---

pp. 89-192, ici p. 89.

168 Voir Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 167.

169 L'influence du cinéma d'autres pays sur le cinéma weimarien et sur le cinéma expressionniste a conduit Salt à opérer une distinction entre les caractéristiques proprement « expressionnistes » et les caractéristiques « expressives », héritées d'autres cinématographies. Au rang de celles-ci, il range les angles extrêmes de prise de vues et le recours aux ombres ainsi qu'au *low-key*, techniques qui se sont déjà développées bien avant les années vingt dans le cinéma danois et américain. Voir Salt. « From Caligari to who? », art. cité, p. 120.

170 L'influence du cinéma suédois sur Murnau est également relevée par Kracauer dans le cas du *Château Vogelöd* (*Schloss Vogelöd*, 1921). Voir Kracauer. *De Caligari à Hitler. Op. cit.*, p. 84.

171 Langlois, Henri. « Images du cinéma allemand », in Brisbois ; Eisner ; Passek (dir.). *20 ans de cinéma allemand : 1913-1933*. *Op. cit.,* pp. 14-19, ici p. 17.

172 Eisner attribue ce goût aux origines westphaliennes de Murnau : « Murnau, originaire de Westphalie, est tout imprégné de cette région de vastes pâturages où des paysans énormes élèvent des chevaux de labour à l'épaisse ossature. Dans les compositions de studio, auxquels [sic] il est contraint, il garde la nostalgie de la campagne, nostalgie qui donne une saveur sauvage à LA TERRE QUI FLAMBE, et que l'on perçoit encore dans L'AURORE qu'il tourna aux U.S.A. ». Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 72.

173 Voir Siety, Emmanuel. « Quel "isme" pour Murnau ? », art. cité, p. 90.

pensée de Paracelse à celle de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, et de la dette de cette philosophie envers le contexte romantique dans lequel elle a été développée. Il est révélateur que contrairement à la majorité des films weimariens, réalisés en studios, les paysages des films de Murnau aient été filmés en plein air. De Balázs à Eisner et Rohmer, la recherche s'accorde à reconnaître l'importance de ces plans dans l'économie des intrigues, où ils participent à l'action, comme dans *Nosferatu* :

> La nature participe au drame : par un montage sensible, l'élan des vagues laisse prévoir l'approche du vampire, l'imminence du destin qui va frapper la ville. Sur tous ces paysages, sombres collines, forêts épaisses, ciels aux nuages déchiquetés qui annoncent la tempête, plane, comme l'indique Balazs [sic], la grande ombre du surnaturel[174].

Puisque *Nosferatu* est de loin le film de Murnau le plus fréquemment associé à l'expressionnisme, il mérite toute notre attention. Afin de voir si leur perception de ce film est une fois de plus corrélée à l'ambiguïté qui le touche, il convient de s'arrêter un instant sur les analyses de ce film proposées par Eisner et Kracauer. Dans *L'Écran démoniaque*, deux passages nous renseignent à la fois sur la perception de *Nosferatu* par Eisner et sur sa démarche faite de prudence et de nuances :

> L'architecture de NOSFERATU, typiquement nordique – façades de briques aux pignons tronqués – s'adapte parfaitement à une action insolite. Murnau n'a pas à fausser, par des éclairages contrastants, la physionomie de la petite ville de la Baltique ; point n'est besoin d'accroître le mystère de ses ruelles et de ses places par un clair-obscur artificiel. La caméra de Fritz Arno Wagner sous la direction de Murnau se charge à elle seule d'évoquer le bizarre par l'emploi d'angles imprévus qui donnent au château du vampire un aspect sinistre quand, dans la cour, Nosferatu prépare un étrange départ. Quoi de plus expressif aussi qu'une longue rue étroite, serrée entre ses façades de briques figées dans une atroce monotonie, vue en plongée d'une fenêtre dont la barre traverse l'image ?
>
> Sur le pavé grossier des croque-morts en haut de forme [sic] et redingote étriquée, s'avancent lentement, noirs et rigides, portant par couple le mince cercueil d'un pestiféré. Jamais plus un expressionnisme aussi parfait ne sera atteint, et sa stylisation a été obtenue sans le secours du moindre artifice[175].

Si la recherche d'une expressivité de l'image et d'une impression d'étrangeté[176] est commune à Murnau et aux réalisateurs expressionnistes, les techniques expressionnistes sont selon Eisner à ranger du côté du faux et de l'artifice, alors que la stylisation à l'œuvre chez Murnau repose au contraire sur des décors naturels et réels. C'est la photographie à elle seule, et plus précisément la composition des plans et les angles exagérés de prise de vues[177], qui est responsable de cet effet. L'étrangeté n'est pas inscrite dans le motif filmé – comme c'est le cas pour l'expressionnisme avec

174 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 72.

175 *Ibid.*, p. 74.

176 Le goût de certains réalisateurs allemands tel Murnau pour les « symphonies de l'horreur » en fait selon Eisner les héritiers du romantisme et les descendants du Nathanaël de Hoffmann ou du Anton Reiser de Karl Philipp Moritz.

177 Nous avons vu que Salt insiste sur la paternité danoise de cette technique, qui n'a donc été inventée ni par les expressionnistes, ni par Murnau. Voir Salt. « From Caligari to who? », art. cité.

ses décors peints ou déformés – mais apposée à celui-ci au moyen de la caméra. Murnau procède de la même façon en filmant les objets lourds de sens, et c'est dans ce rapport aux détails que l'opposition aux expressionnistes, qui les chargent de symbolisme notamment en exagérant leurs dimensions, ressort une seconde fois dans les analyses de *Nosferatu* proposées par Eisner :

> Mieux que tant de fanatiques de l'expressionnisme, Murnau utilise la hantise des objets animés : dans la cale hantée, le hamac vide du marin mort continue à se balancer doucement ; par un souci extrême de dépouillement Murnau n'indique que le va-et-vient du reflet lumineux de la vacillation soutenue et monotone d'une lampe suspendue dans la cabine déserte du voilier où tous les matelots ont été frappés par la mort. Murnau utilisera encore ce jeu de reflets quand son Faust rajeuni prendra la fière duchesse de Parme sur son lit somptueux : au-dessus du lit, un lustre oscille ; mais rompant sa discrétion coutumière par l'intervention d'un Méphisto "voyeur", il inclinera vers un certain réalisme en filmant la lampe elle-même[178].

Si on ne trouve pas grand-chose concernant l'esthétique de *Nosferatu* chez Kracauer, hormis une certaine admiration pour « la faculté unique de Murnau d'oblitérer les frontières entre le réel et l'irréel[179] », il prend néanmoins position contre les références aux romantiques relevées par les critiques dans le cas de *Nosferatu*, dont l'importance serait à relativiser :

> Quand ils parlent de *Nosferatu*, les critiques – plus encore que dans le cas de *Caligari*, insistent à rappeler E. T. A. Hoffmann. Cependant, cette référence aux antécédents romantiques du film ne compte guère pour sa signification singulière. Les horreurs propagées par *Nosferatu* sont le fait d'un vampire identifié à la pestilence[180].

D'autres ont cependant relevée les influences des romantiques sur Murnau en insistant sur leur fonction, notamment Éric Rohmer dans son analyse des sources d'inspiration picturales de Murnau pour *Faust* :

> Nous n'irons pas non plus chercher de ressemblance parmi les modernes. Et prenons l'occasion de dire une fois pour toutes à quel point l'influence de la peinture expressionniste a peu marqué Murnau, non seulement dans *Faust*, mais dans tous ses autres films. Il est même de ce point de vue – plastique – le moins expressionniste des cinéastes allemands. L'outrance qu'on trouve chez lui dans le jeu des comédiens, leurs grimaces, se rattache à une vieille tradition grotesque, antique ou médiévale, loin de la vision paroxysmique et criarde des Kirchner, Beckmann, Kokoschka ou même Nolde, qui a gravé sur bois un *Faust*. [...]
>
> Murnau se rapprocherait davantage des Romantiques. D'une part il en est un lui-même, par la force des choses, essayant de retrouver, dans *Faust*, avec un évident souci d'exactitude quant à la matière historique, la "couleur" d'une époque, tout en conservant la manière moderne de s'exprimer. [...]
>
> C'est surtout dans la première séquence de *Faust*, le Prologue dans le ciel, que Murnau, loin de toute imitation servile et précise, se montre l'égal des grands illustrateurs romantiques. Confrontées avec une gravure ou un dessin à la plume, certaines de ses images "tiennent" et ne révèlent par aucun indice leur origine photographique. On peut parler à leur propos, au sens propre, de touche, de trait, de tracé. On y reconnaît cette liberté, cette aisance que seule peut donner l'adresse et l'autorité d'une main[181].

---

178 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, pp. 75-76.
179 Kracauer. *De Caligari à Hitler. Op. cit.*, p. 84.
180 *Ibid.*, p. 85.
181 Rohmer. *L'Organisation de l'espace... Op. cit.*, pp. 18-20.

L'aspect pictural de *Nosferatu* qui a incité certains critiques à rechercher ses sources d'inspiration du côté de la peinture est aussi dû à la formation en histoire de l'art de Murnau et au travail du *Filmarchitekt* Albin Grau qui eut l'idée du film. Une analyse plus approfondie des rapports entre l'œuvre de Murnau et le romantisme peut être trouvée dans l'ouvrage *From Wagner to Murnau : the transposition of romanticism from stage to screen* de Jo Leslie Collier[182]. L'auteur a dégagé un schéma narratif de base à l'œuvre dans tous les films de Murnau et ainsi démontré la présence d'un facteur d'unicité au sein d'une œuvre a priori très diversifiée mais qui pour elle s'apparente à des contes marqués par l'héritage romantique :

> L'histoire d'un film de Murnau s'ouvre le plus souvent sur un couple déjà établi, fréquemment mari et femme, menant ce qui paraît être une vie heureuse, idyllique même. Intervient ensuite une intrusion dans la vie du couple qui provoque une rupture entre les deux partenaires. La première réaction à l'intrusion est habituellement la fuite d'un des membres du couple ou des deux. Elle est suivie de retrouvailles qui s'avèrent cependant temporaires : la fuite a permis de retarder la crise mais non de l'éviter. L'importun les rattrape [...], et il les force à se confronter à la crise, parfois avec succès et parfois non. Un autre élément vient s'ajouter à ces grandes lignes : plus ou moins au milieu de cette séquence d'événements intervient un rêve, un fantasme ou une intrigue secondaire qui accomplit un souhait[183].

Expressionnisme, romantisme, impressionnisme, naturalisme... Lyrisme et dynamisme ? Décidément, la question posée par Emmanuel Siety, « quel "isme" pour Murnau ? », n'a rien perdu de sa pertinence, mais les arguments que nous venons de développer ainsi que le consensus qui règne au sein de la recherche quant à l'affiliation inadéquate de Murnau à l'expressionnisme nous permettent de l'en écarter, sans pour autant devoir le ranger sous une autre étiquette unique, entreprise vaine qui serait nécessairement vouée à l'échec. Cette éternelle interrogation atteste de la fascination continue pour l'œuvre de Murnau aux si nombreuses facettes, diversité esthétique qui selon Eisner le distingue de Lang, dont l'œuvre présenterait une plus grande unicité stylistique : « Cherchant à se fuir, à sortir de soi, Murnau ne s'est pas exprimé avec cette continuité dans la conception artistique qui facilite tellement l'analyse du style de Lang par exemple[184]. ».

---

182 Collier, Jo Leslie. *From Wagner to Murnau: the transposition of romanticism from stage to screen.* Michigan : UMI Research Press, 1988. L'auteur cherche à démontrer que chaque film de Murnau correspond à un opéra de Wagner : *La Découverte d'un secret* (*Schloss Vogelöd*, 1921) s'inspirerait de *Parsifal* ; *Nosferatu* réinterpréterait *Le Hollandais volant* ; *Le Dernier des hommes* ressemblerait aux *Maîtres chanteurs de Nuremberg* ; *Sunrise* serait son interprétation personnelle de *Tannhäuser* et enfin *Tabou* serait son *Tristan et Isolde*. À ce sujet, voir pp. 111-131.

183 Collier. *From Wagner to Murnau. Op. cit.*, pp. 106-107 : « The story of a Murnau film often begins with an already established pair, frequently husband and wife, leading what appears to be a happy, even idyllic life together. There is then some intrusion into the couple's life which creates a rupture between them. The first response to the intrusion is usually flight, by a single member of the pair or both together. There follows a reunion, but it proves only temporary: flight has served to postpone the crisis engendered by the intruder, but not avoid[ed] it. The intruder catches up with them […], forcing them to confront [the crisis], sometimes successfully, sometimes not. There is one other element that must be added to this outline: at a point more or less midway through this sequence of events, there is presented a wish fulfilment dream, fantasy or subplot. ».

184 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 71.

Confronté à l'expressionnisme, le cas de Lang semble de prime abord plus complexe, ou moins évident en apparence que celui de Murnau, puisque trois de ses films – *Les Trois Lumières*, *Docteur Mabuse* et *Metropolis* – sont fréquemment cités au titre de références du cinéma expressionniste, contre un seul de Murnau, alors même que Lang s'est toujours défendu d'avoir tourné des films dans ce style. Francis Courtade commente ce démenti de la façon suivante : « On peut le comprendre : un vrai créateur n'aime pas les étiquettes et d'autre part, Lang n'a réalisé qu'un film qui puisse être entièrement qualifié d'expressionniste. Mais l'expressionnisme, consciemment ou non, l'a marqué[185]. ». Ce film, c'est évidemment *Metropolis*, car *Les Trois Lumières* et *Mabuse* ne sont que rarement assimilés à l'expressionnisme, alors que *Metropolis* divise la recherche en deux écoles : celle qui le rattache au cinéma expressionniste et celle qui l'en exclut. Barry Salt et Francis Courtade font partie de la première, et ceux qui ne le retiennent pas ne précisent que rarement leurs raisons. En raison du scénario (c'est-à-dire du conflit entre le père et le fils et à travers eux entre la raison et le cœur) et de sa dimension fantastique, ainsi que du personnage de Freder (incarnation du messianisme expressionniste), *Metropolis* est considéré par Francis Courtade comme parfaitement expressionniste, et à ce titre comme le seul film expressionniste de Lang :

> Par contre [contrairement aux *Nibelungen*], *Métropolis* (1926), son film le plus ambitieux, la plus coûteuse production du cinéma allemand muet, est intégralement expressionniste : c'est le seul film véritablement expressionniste de Lang. [...] lorsque Lang affirmait qu'il n'avait rien eu à voir avec l'expressionnisme, le moins que l'on puisse dire est qu'il exagérait légèrement[186]...

Pour ce qui est du langage pictural du film, Francis Courtade le juge fortement imprégné d'expressionnisme : « L'art du contraste, de l'utilisation symbolique, dramatique et plastique du noir et blanc est partout [....]. L'interprétation, dans son expressivité excessive, est souvent caligaresque [...]. Mais le plus significatif, ce sont les décors et les mouvements de masse qui, plus nettement encore que ceux de *La Mort de Siegfried*, renvoient constamment aux réalisations de Reinhardt et à la scène expressionniste[187] ». Sans doute sont-ce aussi le contenu politique et le message utopiste du dénouement qui ont poussé Francis Courtade à rapprocher *Metropolis* du théâtre expressionniste, point de convergence entre son approche et celle de Barry Salt[188]. Pour ce dernier, c'est davantage au niveau narratif que visuel que *Metropolis* est marqué par le théâtre expressionniste. Tous deux y relèvent les emprunts scénaristiques à la trilogie futuriste de Georg Kaiser *Corail* (*Koralle*, 1917), *Gaz* (*Gas*, 1918) et *Gaz II* (*Gas II*, 1920), elle aussi futuriste et qui pour Salt est vraiment au

185 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 145.
186 *Ibid.*, p. 154.
187 *Ibid.*, p. 160.
188 La dette de *Metropolis* envers le théâtre contemporain est aussi relevée par René Prédal dans Prédal. *Le Cinéma fantastique... Op. cit.*, p. 24 : « [...] Wegener était l'un des plus célèbres interprètes de la troupe de Max Reinhardt qui l'avait utilisé pour quelques-unes de ses mises en scènes [sic] théâtrales les plus audacieuses et notamment celle d'"Œdipe" qui inspira certaines scènes de *Métropolis.* ».

fondement de *Metropolis*, auquel le scénario de Thea von Harbou n'apporterait pas grand-chose de neuf[189]. Pour Salt, les raisons pour lesquelles il n'y a pas eu plus de films expressionnistes sont d'une part que ces films, à l'exception de *Caligari*, ne se sont pas attiré les faveurs du public, et d'autre part que leur dimension statique et leurs décors peints et plats n'ont accordé qu'une marge de manœuvre minime aux réalisateurs et aux directeurs de la photographie, qui ont préféré se tourner vers d'autres genres leur offrant plus de libertés.

En fin de compte[190], le statut paradoxal de *Metropolis* et de *Nosferatu* comme chefs de file – aux yeux du grand public – d'un genre dont ils sont en vérité de bien mauvais représentants semble traduire leur caractère exceptionnel. *Metropolis*, superproduction des célèbres studios allemands de la Ufa, est en fait un film de science-fiction, et appartient donc à un « fantastique d'institution[191] », selon la classification de Roger Caillois, alors que les films du corpus expressionniste restreint semblent appartenir au fantastique plus insidieux que Caillois définit comme le fantastique authentique et qui se manifeste à partir d'une situation initiale vraisemblable, laquelle correspond à l'univers familier du lecteur ou spectateur. Le fantastique de *Metropolis* esquisse donc un pendant de l'expressionnisme, celui de la science-fiction, également exploité dans *Algol* de Werckmeister, qui mêle naturalisme et expressionnisme autour d'une histoire de créature extra-terrestre diabolique et qui aura sa place au sein de nos analyses. Dans *Metropolis*, cette dimension s'exprime dans des décors de studios qui correspondent davantage à une composition architecturale que picturale, un trait typique du cinéma monumental de Lang.

Au sein même de l'espace de *Metropolis* se dessine en revanche un territoire de la marge qui s'éloigne de cette esthétique et qui est en partie à l'origine de la confusion autour du rattachement générique de ce long-métrage. Il s'agit d'enclaves expressionnistes qui échappent à la modernité de la métropole. Premièrement, force est de mentionner les catacombes dans lesquelles les ouvriers se rassemblent autour de leur prêtresse Maria, vestiges souterrains d'un temps archaïque. Ces galeries sombres et jonchées d'ossements sont propices aux jeux d'ombres et de lumière, qui expriment la menace et la peur dans la célèbre séquence où Maria est poursuivie et finalement capturée par l'inventeur Rotwang, dont l'intention est de créer un robot à son image. Les deux autres vestiges expressionnistes sont liées au personnage de l'inventeur : il y a d'abord sa demeure biscornue et

189 Voir Salt. « From Caligari to who? », art. cité, p. 121.

190 Les paragraphes qui suivent reprennent en partie des développements de notre article : Eble, Tamara. « À la lisière de l'expressionnisme », art. cité.

191 Caillois, Roger. « Au cœur du fantastique », in Caillois, Roger. *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée – Au cœur du fantastique – La dissymétrie.* Paris : Gallimard, (1re éd. 1965) 1976, pp. 69-192, ici p. 73.

flanquée de deux gratte-ciel contrastifs, « une étrange maison oubliée par les siècles », comme la décrit un carton du film. Enfin, n'oublions pas le lieu de sa seconde course-poursuite de Maria, une reprise amplifiée de la première, puisqu'elle a lieu dans et sur le toit d'une cathédrale gothique. La variation consiste en ce que cette fois-ci Freder parvienne à intervenir à temps et à provoquer littéralement la chute du personnage à la fin du film. Ces espaces marginaux au sein de la structure moderne de la mégalopole sont donc tous liés au personnage de Rotwang. Par ce choix esthétique, Lang en fait une figure de la marginalité dans la lignée de ses ancêtres expressionnistes.

Parmi les gratte-ciel de *Metropolis*, la cathédrale gothique est surprenante et contraste avec la ville moderne, mais pour Frank Kessler, elle témoigne surtout du rôle important que le gothique joue pour l'expressionnisme et pour l'art moderne en général[192]. La dialectique de fonctionnalité et d'expressivité qui constitue le principe même déterminant le travail de construction de la cathédrale gothique nourrit aussi la conception de la mégalopole, archétype de la modernité dans le film de Lang. Frank Kessler constate ainsi « une sorte d'affinité élective qui lie le Gothique à l'Expressionnisme[193] », l'expressivité de l'art gothique constituant justement selon lui un point de référence principal pour les théories artistiques expressionnistes. C'est surtout le côté anti-classique du gothique qui fascine les artistes allemands au début du siècle et qui vient rejoindre les autres influences qui nourrissent l'expressionnisme. Du point de vue de l'économie de l'intrigue, la cathédrale est le lieu de la réconciliation finale entre les mains et le cerveau et elle devient ainsi le lieu de la médiation, le cœur de la réconciliation, fonction qui au niveau des personnages est incarnée tout au long du film par Freder. Elle est à l'intersection entre les deux tendances, entre le passé et la modernité, tout comme *Metropolis* est à l'intersection de toutes sortes de courants esthétiques tout en étant traversé d'un bout à l'autre par une conception spécifique de l'image de film, comme le démontre l'étude de Frank Kessler.

À la différence de *Metropolis*, *Nosferatu*, première adaptation du roman *Dracula* (1897) de Bram Stoker et par là l'un des tout premiers films de vampire de l'histoire du cinéma, présente bien le basculement de la réalité quotidienne vraisemblable de la situation initiale à Wisborg dans l'étrange et le fantastique des Carpathes et du château du mystérieux comte Orlok. Mais il ne présente quasiment aucune caractéristique expressionniste mis à part son intrigue fantastique, le recours à l'ombre du vampire pour dire la menace et parfois le jeu des acteurs. Ces caractéristiques, nous l'avons montré, débordent cependant sur toute la période weimarienne et à elles seules n'en

192 Kessler. « METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ? ». *Op. cit.*, pp. 311-323.
193 *Ibid.*, p. 313.

font pas un film expressionniste. Comme mentionné précédemment, *Nosferatu* a été filmé dans des décors réels, il s'agit partiellement de prises de vues filmées en extérieur et non d'un tournage réalisé en studio. Ce choix est le résultat d'un parti pris esthétique presque naturaliste de Murnau et de ses collaborateurs artistiques, qui ont choisi de tirer la *Stimmung* angoissante du film du recours à des tableaux angoissants de la nature, comme la hyène, les chevaux nerveux et les flancs de montagnes escarpés. Si par certains aspects *Nosferatu* pourrait donc être rattaché au corpus expressionniste, il est à en écarter par d'autres. En fait, *Nosferatu* apparaît comme le film de la frontière par excellence, d'un point de vue aussi bien stylistique que thématique.

Jean-Louis Leutrat l'analyse en ce sens dans son ouvrage *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*[194]. Tout d'abord, la créature fantastique du vampire matérialise en son sein une double frontière. Elle est un mort-vivant, oxymore qui traduit sa position marginale d'un être entre la vie et la mort :

> Il [le vampire] est l'être qui a aboli la frontière primordiale qui sépare la vie du néant ; il a aboli une autre frontière, celle qui fait la limite entre l'humain et l'animal […] La frontière ontologique se double d'une frontière géographique, celle qui figure sur les cartes et qui est matérialisée par la forêt : Dracula habite le pays au-delà de la forêt. Cette frontière est une barrière et un lieu de passage. La fiction de beaucoup de récits fantastiques nécessite deux pôles géographiques, ou deux "côtés", pour les faire se rejoindre, se superposer stéréoscopiquement à la fin. Topographiquement, le récit vampirique […] comporte un ici et un ailleurs, un monde familier et un autre qui est étrange, inquiétant, un monde contemporain, "moderne" et un univers archaïque, régressif[195].

Dans son organisation de l'espace, *Nosferatu* présente donc la double composante du crédible et de l'étrange définie par Vincent Pinel au sujet du genre fantastique[196] et que l'on retrouve dans le cinéma expressionniste. La notion de frontière et le franchissement fatidique de celle-ci déterminent l'organisation de l'espace de ces films. À la frontière entre le crédible et l'étrange, matérialisée par la frontière géographique de la forêt et du pont, *Nosferatu* présente un personnage de vampire ayant aboli en sa personne une double frontière. À travers son esthétique à la frontière de l'expressionnisme et d'une autre forme plus naturaliste de fantastique, c'est finalement un film qui délimite également la frontière d'une norme esthétique et d'un corpus expressionniste.

---

194 Leutrat, Jean-Louis. *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma.* Paris : Éditions de l'Étoile/*Cahiers du cinéma*, 1995, pp. 58-61.

195 *Ibid.*, p. 58.

196 Pinel, Vincent. *Écoles, genres et mouvements au cinéma.* Paris : Larousse-Bordas/HER, 2000, p. 102.

# 6. Précisions méthodologiques

De la discussion autour desdites confusions ainsi que de l'étude des cas de Lang et de Murnau, nous pouvons à présent tirer plusieurs conséquences qui définissent notre méthode de travail, l'organisation de nos analyses au sein de la présente étude ainsi que sa progression.

Premièrement, ces étapes se sont imposées à nous comme autant de passages obligés avant de pouvoir apporter notre propre contribution à la recherche sur le cinéma expressionniste, dans un souci de précision de notre objet d'étude, de clarification des malentendus qui l'entourent et de délimitation de notre corpus de films. Certaines idées reçues ont la vie si dure qu'elles ne peuvent pas être ignorées et que nous nous devions d'en tenir compte. Ce cheminement est aussi le reflet de notre propre appropriation de l'objet « cinéma expressionniste » et de la construction de notre pensée sur ce sujet. Nous pouvons à présent laisser de côté les discussions autour de l'appartenance de certains films à ce genre. Il ne s'agit pas pour nous de déterminer une fois pour toutes un ensemble de critères qui permettraient de décider irrévocablement quel film appartient à quel genre ou à quel mouvement. Ces problèmes sont somme toute indécidables et dépourvus d'intérêt intrinsèque. Les discussions qui en résultent sont interminables et épuisantes, et c'est pourquoi nous avons choisi de nous limiter aux deux cas « limites » de *Nosferatu* et de *Metropolis*, que nous avons analysés à titre d'exemple et dont nous ne prétendons pas avoir épuisé les approches possibles, mais qui nous paraissaient les plus importants et les plus emblématiques, là où tant d'autres auraient pu être traités.

En résulte deuxièmement la compréhension de notre objet d'étude en tant que formation historique dont il s'agit pour nous d'analyser l'historicité et le fonctionnement plutôt que sa supposée « vérité ». C'est pour cela que nous avons choisi d'appuyer notre approche sur des textes théoriques et critiques contemporains de ce cinéma, afin d'en cerner la perception par son époque. Cette problématique présente l'avantage indéniable de nous permettre de laisser de côté les querelles autour de l'appartenance d'un film ou d'un autre à l'expressionnisme. Quand bien même les critiques parues dans la presse qualifieraient tel ou tel film d'expressionniste, relever cet emploi dans les articles pour rattacher une œuvre à une étiquette ne saurait être un objectif final suffisant et satisfaisant. L'enjeu pour nous est de mettre au jour dans la première partie de notre thèse la terminologie qui s'est établie autour du phénomène étudié, dans le discours théorique et critique

autour du cinéma, de même que les références culturelles que ce discours mobilise. Cette approche nous confronte à la question de la reconnaissance d'un art cinématographique à part entière, qui sous-tend le discours critique sur le cinéma expressionniste. L'analyse d'un corpus de critiques des films permet aussi de dégager la spécificité esthétique du cinéma expressionniste, telle que l'a comprise la presse spécialisée contemporaine du phénomène cinématographique expressionniste.

Il s'agit ensuite d'analyser l'origine des références qui lui sont rattachées et du lexique que la critique emploie pour le caractériser, tâche à laquelle nous avons consacré la deuxième grande partie de nos travaux de recherche. Nous verrons en quoi l'art fantastique est la référence centrale qui définit la réception du cinéma expressionniste à l'époque de son apparition. En effet, la présente étude s'attachera à montrer dans quelle mesure la littérature fantastique romantique et le cinéma fantastique allemand des années 1910 constituent en particulier l'horizon d'attente formel et thématique de la critique. En suivant cette piste, nous proposerons des analyses des films de notre corpus qui permettront de caractériser son esthétique fantastique. Cette approche pousse le chercheur à effectuer des allers-retours entre le cinéma et son contexte socioculturel, entre les films et d'autres représentations qui ne relèvent plus du champ cinématographique et qui pourtant le travaillent.

Notre étude se fonde sur un corpus de films qui équivaut au noyau de films expressionnistes « purs » dégagé dans les travaux de recherche qui ont précédé le nôtre : *Caligari*, *Genuine*, *Raskolnikoff*, *De l'aube à minuit*, *La Maison à l'enseigne de la lune*, *Torgus* et *Le Cabinet des figures de cire*, corpus restreint auquel les critiques de cinéma analysées dans la première partie nous amèneront à ajouter *Algol* de Werckmeister (1920). Les cas « limites » viendront ça et là enrichir l'analyse, de même que d'autres films qui nous permettront d'éclairer les axes dégagés dans la discussion historique, théorique et critique autour du cinéma expressionniste. Certains critiques analysent par exemple le cinéma expressionniste à l'aune du cinéma fantastique de Wegener des années 1910. *Le Mariage de Rübezahl* (*Rübezahls Hochzeit*, 1916) de ce réalisateur nous permettra de montrer que si ce film relève davantage du merveilleux que du fantastique authentique, les films expressionnistes témoignent d'un intérêt pour les instruments d'optiques déjà présent chez Wegener. Dans les deux cas, l'instrument d'optique remplit une fonction narrative au sein de la diégèse, tout en relevant d'une réflexion sur le fonctionnement et les enjeux du médium cinématographique. Notre étude ne s'inscrit pas dans un seul domaine de manière exclusive et comprend bien plutôt à la fois un travail d'analyse cinématographique d'œuvres précises, la discussion de conceptions

esthétiques et théoriques et la prise en compte de leur dimension historique, soit d'un pan de l'histoire du cinéma mais aussi de l'histoire culturelle de la République de Weimar.

C'est l'enrichissement apporté par la rencontre entre ces domaines qui nous a permis dans notre troisième et dernière grande partie de dégager notre compréhension personnelle d'une certaine esthétique du cinéma expressionniste : celle d'un art fantasmatique et profondément réflexif. Nous nous intéresserons aux enjeux du regard dans ces films, car ces enjeux permettent de mettre en évidence l'optique fantastique élaborée par ces films, de même que la mise en scène de figures d'artistes au sein de dispositifs spectatoriels. Cette esthétique s'inscrit dans le contexte historique de la quête de reconnaissance artistique du jeune médium cinéma : elle est l'expression de cette ambition des cinéastes expressionnistes. C'est une réflexion sur le regard qui est en jeu, sur ce que la mise en scène montre ou laisse dans l'ombre, sur celui qui observe sans être vu, sur l'objet du regard et sur les désirs latents que le regard révèle. Enfin, c'est aussi le regard que les spectateurs portent sur les films expressionnistes qui est au centre de la réflexion : il relève parfois de ce que Tom Gunning en 1986 a appelé le cinéma d'attraction[197]. La boucle est donc bouclée avec la question de la réception qui nous avait permis d'ouvrir la discussion à partir de l'exemple de *Faus*t et à laquelle nous nous retrouvons une fois de plus confrontés. Ce n'est plus notre réception actuelle de ces films qui est au centre de la réflexion, mais bien plutôt celle des contemporains du cinéma weimarien pour ce qu'elle nous apprend sur l'histoire du cinéma, sur l'expérience cinématographique vécue par les spectateurs et sur l'auto-perception des réalisateurs-auteurs des films d'art expressionnistes. C'est à l'analyse de cette dimension de réflexivité « métafilmique » du cinéma expressionniste que tend la progression de notre étude.

# 7. Définition du corpus et démarches dans les archives

Notre travail sur la réception du corpus restreint de films expressionnistes nécessitait la constitution d'un corpus de textes critiques ayant pour objet lesdits films. Ces documents devaient nous permettre d'appréhender la question du genre telle qu'elle s'est posée au moment de la sortie

[197] Gunning, Tom. « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » (« The Cinema of Attractions : Early Cinema, its Spectator, and the Avant-Garde »), trad. fr. de Franck Le Gac, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 50 | 2006, p. 55-65 [En ligne depuis le 01. 12. 2009, consulté le 08. 11. 2016]. URL : http://1895.revues.org/1242

des films. La réflexion autour du genre a longtemps concerné en priorité la littérature. S'interrogeant pour savoir ce qu'est un genre littéraire, Jean-Marie Schaeffer a attribué la tâche de le définir à la critique littéraire, qui, en cherchant à fixer le statut des classifications littéraires, poserait par là même la question de savoir ce qu'est la littérature :

> La véritable raison de l'importance accordée par la critique littéraire à la question du statut des classifications doit être cherchée ailleurs : elle réside dans le fait que, de manière massive depuis deux siècles, mais de manière plus souterraine depuis Aristote déjà, la question de savoir ce qu'est un genre littéraire (et du même coup celle de savoir quels sont les "véritables" genres littéraires et leurs relations) est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature (ou avant la fin du XVIII[e] siècle, la poésie)[198].

La question se pose de façon similaire pour la critique de cinéma. Le discours critique sur les films expressionnistes se construit en prenant en compte des aspects du genre narratif et du genre pictural, en évoquant les relations du cinéma à la littérature et au théâtre, à la peinture et à l'architecture. Il tient compte également des éléments de registre lorsqu'il parle des films expressionnistes en termes de fantastique. Ce faisant, c'est la question de savoir ce qu'est le cinéma que posent ces textes, et la question de définir un art du cinéma. En faisant le choix de s'intéresser à la critique de cinéma des revues spécialisées, la présente étude renvoie en quelque sorte la question du genre à une formation socio-culturelle concernée au premier plan par elle. Les efforts du discours critique pour inscrire les œuvres dans un genre nous ramènent à l'horizon d'attente de la critique et du public auquel elle s'adresse.

Notre corpus d'étude se compose de 225 extraits de presse des années 1919 (année de tournage des premiers films expressionnistes) à 1927 (année de sortie de *Metropolis*) essentiellement, publiés principalement dans les trois revues spécialisées les plus influentes du début des années 1920 : *Film-Kurier*, *Lichtbild-Bühne* et *Der Kinematograph*. L'étude est ponctuellement élargie à d'autres revues spécialisées (*Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, *Der Film*) ainsi qu'à des revues illustrées destinées aux spectateurs et aux fans (*Illustrierter Film-Kurier*, *Illustrierte Filmwoche*) qui permettent de proposer un contre-point aux textes des trois revues principales, d'approfondir un thème qui y est développé, de cerner un aspect complémentaire de la réception (la réception par le public) ou encore d'analyser le matériel publicitaire qui accompagne la sortie des films. Il peut s'agir de textes ou de documents iconographiques. Les textes analysés relèvent de différents types d'articles : critiques de films, articles de fond, reportages sur le tournage d'un film (dans lesquels se mêlent des éléments de compte rendu et de critique), brèves annonces à valeur informative et/ou promotionnelle, petites annonces et affiches publicitaires. Dans le cas des

[198] Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Éditions du Seuil, 1989, p. 8.

magazines grand public, destinés aux cinéphiles, il s'agit de dossiers richement illustrés ; chaque dossier est entièrement consacré à un seul film.

Pour procéder à la constitution de notre corpus, nous avons exploité les fonds de périodiques des archives de la *Deutsche Kinemathek* de Berlin et du *Deutsches Filminstitut* de Francfort. À l'heure actuelle, ces collections n'ont pas encore été numérisées et doivent être consultées sur place. Nous avons aussi effectué un séjour de recherche dans les archives de la Cinémathèque de Toulouse (collection des périodiques français et étrangers), mais nous n'avons finalement pas exploité ici les documents consultés à Toulouse : d'une part nous nous sommes concentrés sur les revues allemandes, et d'autre part ces documents ne nous semblaient pas se prêter à un enrichissement significatif de la présente étude et de l'approche retenue.

Nos démarches dans les archives allemandes ont pris la forme suivante :

Berlin

Nous avons effectué un premier séjour de deux mois dans les archives de la *Deutsche Kinemathek* de Berlin (Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin) en juillet-août 2013. Nous avons exploité son fonds de périodiques de cinéma, plus précisément la collection des revues d'avant 1945, qui peuvent être consultées sur microfilm. Nous avons complété ces recherches lors d'un séjour effectué en 2014, à l'occasion de la *Berlinale*, où nous avons assisté à la première mondiale de la version restaurée de *Caligari*. Le séjour de recherche effectué en 2013 nous a aussi permis de visionner et d'analyser des films dans les archives du *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin (Fehrbelliner Platz 3, 10707 Berlin). La collection actuelle de ces archives du film résulte de la fusion en 1990 du *Bundesarchiv* de la RFA et de l'ancien *Staatliches Filmarchiv der DDR* (RDA), et donc de la réunion de leurs collections d'émissions télévisées, de documentaires et de films de fiction, collections commencées dans les années 1950. Enfin, nous avons profité d'un séjour à Berlin effectué en février 2015 pour visionner deux films supplémentaires dans les archives du *Bundesarchiv-Filmarchiv.*

1. Liste des films visionnés dans les archives du *Bundesarchiv-Filmarchiv* :

2. *Genuine* de Robert Wiene (1920), visionné sur place (film 35mm visionné sur table de montage) le 5 juillet 2013.
3. *Algol* de Hans Werckmeister (1920), visionné sur place (DVD) le 4 juillet 2013.
4. *L'Ombre de la mer* (*Der Schatten des Meeres*) de Curt Stark (1912), visionné sur place (film 35mm visionné sur table de montage) le 4 juillet 2013.
5. *Der grüne Vampyr* [*Le Vampire vert*] de William Kahn (1919), visionné sur place (film 35mm visionné sur table de montage) le 4 juillet 2013.
6. *L'Ombre perdue* (*Der verlorene Schatten*) de Rochus Gliese (1921), visionné sur place (film 35mm visionné sur table de montage) le 12 février 2015.
7. *Grisou* (*Schlagende Wetter*) de Karl Grune (1922/1923), visionné sur place (VHS) le 12 février 2015.

Liste des revues exploitées dans les archives de la *Deutsche Kinemathek* :

1. *Allgemeine Kino-Börse* (pour les années 1921-1922).
2. *Bildwart*, *Der* (pour les années 1925-1927).
3. *Deutsche Film in Wort und Bild*, *der* (pour les années 1920-1922).
4. *Deutsche Lichtspiel-Zeitung* (pour les années 1920-1921).
5. *Erste Internationale Filmzeitung* (pour les années 1913-1920).
6. *Film, Der* (pour les années 1916-1927).
7. *Film und Presse* (pour les années 1920-1921).
8. *Filmkunst* (pour les années 1919-1920).
9. *Film-Kurier* (pour les années 1919-1927).
10. *Filmtechnik* (pour les années 1925-1927).
11. *Illustrierte Filmwoche* (pour les années 1916-1922).
12. *Illustrierter Film-Kurier* (pour les années 1919-1927).
13. *Kinematograph*, *Der* (pour les années 1907-1908 et 1919-1927).
14. *Kinematographische Monatshefte* (pour les années 1912-1926).
15. *Lichtbild-Bühne* (pour les années 1919-1927).
16. *Paimann's Filmlisten* (Vienne) (pour les années 1919-1927).

Francfort et Wiesbaden

Du 10 au 15 mars 2014, nous avons effectué un séjour de recherche dans les archives du *Deutsches Filminstitut* de Francfort-sur-le-Main (*Bibliothek des Deutschen Filminstituts - DIF e.V.*, *Zeitschriften*, *Deutsche Nationalbibliothek*, Adickesallee 1, 60322 Frankfurt am Main) pour exploiter son fonds de revues spécialisées. Le personnel du *Deutsches Filminstitut* a mis à notre disposition des classeurs contenant des photocopies de fiches techniques et artistiques des films, des documents publicitaires, des brochures éditées à l'occasion d'expositions et de rétrospectives, et des critiques de presse. Les documents étaient regroupés par films et les critiques classées par ordre chronologique : il y avait un classeur par film. Ces classeurs contenaient entre autres des critiques issues de revues qui n'appartiennent pas à la collection de la *Deutsche Kinemathek* que nous avions exploitée auparavant, par exemple des critiques tirées de l'hebdomadaire grand public *Die Filmwoche* (Berlin), proche de la presse féminine, de la revue grand public *Bühne und Film* (Berlin), consacrée au cinéma mais aussi au théâtre, et du journal généraliste *BZ am Mittag* (Berlin). Nous avons complété ces documents par quelques articles du *Film-Kurier* consultés sur microfilm, tirés de numéros qui manquaient dans la collection de la *Deutsche Kinemathek*. Nous avons également profité de ce séjour pour visionner *Torgus* (*Verlogene Moral*/*Brandherd*) le 11 mars 2014 dans les archives du film du *Deutsches Filminstitut*, situées à Wiesbaden (*Filmarchiv des Deutschen Filminstituts*, Friedrich-Bergius-Str. 5, 65203 Wiesbaden).

Liste des films pour lesquels nous avons exploité les classeurs de photocopies des collections du *Deutsches Filminstitut* :

1. *Algol* de Werckmeister (1920).
2. *Le Cabinet du docteur Caligari* de Wiene (1920).
3. *Genuine* de Wiene (1920).
4. *Raskolnikoff* de Wiene (1923).
5. *De l'aube à minuit* de Martin (1920).
6. *La Maison à l'enseigne de la lune* de Martin (1921).
7. *Torgus* de Kobe (1921).
8. *Le Cabinet des figures de cire* de Leni (1924).
9. *Le Golem* de Wegener et Carl Boese (1920).
10. *Nosferatu* de Murnau (1922).
11. *Metropolis* de Lang (1927).

Le travail en archives a présenté quelques contraintes particulières, propres aux documents exploités. La durée nécessairement limitée des séjours en archives ne permet pas de lire les articles sur place, simplement de les repérer, de les survoler et de les dupliquer pour pouvoir les analyser par la suite. À partir des très nombreux documents retenus lors de cette première phase, nous avons donc constitué notre corpus de 225 documents d'archives en sélectionnant les plus significatifs pour notre sujet, qui sont principalement issus des trois revues corporatives qui font autorité au début des années 1920 : *Film-Kurier*, *Der Kinematograph* et *Lichtbild-Bühne*. Pour des raisons de conservation, les originaux des périodiques, très fragiles, ne peuvent pas être consultés. Nous avons donc essentiellement dû travailler sur des microfilms, voire sur des photocopies dans le cas de la collection du *Deutsches Filminstitut.* Cela a eu plusieurs conséquences pour notre travail :

- Premièrement, nous ne disposons pas d'informations relatives aux couleurs, à la qualité du papier et aux dimensions originales des périodiques et des documents relevés.
- Deuxièmement, la qualité des photocopies et des microcopies n'est pas toujours satisfaisante, ce qui entraîne une qualité souvent insuffisante des documents iconographiques, et parfois un exercice de déchiffrement des articles, surtout pour les articles du *Film-Kurier* écrits en *Frakturschrift*. Cela peut même engendrer une perte d'informations : dans certains cas, le haut ou le bas des documents ont été coupés lorsque les microcopies ou les photocopies auxquelles nous avons eu accès ont été réalisées. La date ou le numéro de page sont donc parfois coupés. En plus, la réalisation de copies (scannées ou photocopiées) à partir de ces documents qui sont déjà des copies entraîne une perte de qualité supplémentaire.

À ces contraintes résultant de la fragilité des documents originaux s'ajoutent d'autres types de difficultés :

- L'absence d'un système d'indexation : il existe certes un index du *Film-Kurier*, consultable uniquement sur place à la *Deutsche Kinemathek*, mais il s'est révélé être incomplet. Un projet réalisé à la *Humboldt-Universität zu Berlin* a donné naissance à un outil de recherche en ligne pour *Der Kinematograph* : les articles sont regroupées par mots-clefs, mais les critiques de films n'ont pas été retenues pour ce travail[199]. L'outil ne permet ni une recherche par titre de film, ni par nom de réalisateur ou d'acteur, ni par courant ou par genre. Les deux outils qui existent pour le *Film-Kurier* et pour *Der Kinematograph* ne nous ont donc pas

[199] L'outil de recherche de *Der Kinematograph* peut être consulté à l'adresse suivante . URL : https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/Filmtheorie/kinematograph

dispensés du long travail de consultation de l'ensemble des numéros de ces revues pour les années qui nous intéressaient.

- Un numéro d'une revue de cinéma atteint facilement la centaine, voire plusieurs centaines de pages pour la plupart des revues hebdomadaires (*Der Film*, *Der Kinematograph*, *Lichtbild-Bühne*). Même si nous avons ciblé en priorité certaines rubriques telles que les critiques de films et les comptes rendus de tournage, nous avons toujours survolé l'ensemble des pages pour relever aussi les documents publicitaires et les brèves annonces éparpillées ça et là. Si un numéro du *Film-Kurier* ne compte que quatre pages, sa périodicité quotidienne conduit également à un volume important de documentation à consulter.

- Les collections sont parfois incomplètes (numéros manquants et même parfois années manquantes) et certaines bobines de microfilm, mal rangées, restent introuvables.

Enfin, une difficulté particulière concerne la multiplicité des voix de la critique de cinéma : nous avons travaillé à partir de revues distinctes et d'articles écrits par des auteurs différents. Il n'y donc de discours *de la critique* de cinéma que lorsque les opinions convergent. Lorsque ce n'est pas le cas, nous sommes toujours face à *des critiques* de cinéma. À cela s'ajoute l'anonymat des critiques ou la simple signature à l'aide d'initiales, pour lesquelles il est très difficile de retrouver le nom complet du critique. Pour les trois revues de cinéma principales *Der Kinematograph*, *Lichtbild-Bühn*e et *Film-Kurier*, le tableau ci-dessous présente les noms de quatorze critiques que nous avons pu identifier à partir de leurs initiales. Nous y sommes parvenus lorsque les initiales ou noms de plume étaient assez fréquents et se recoupaient avec un nom de critique qui apparaissait parfois en entier à la fin de certains articles des mêmes rubriques d'une même revue, au cours de la même année :

| *Der Kinematograph* | *Lichtbild-Bühne* | *Film-Kurier* |
|---|---|---|
| L. B. =<br>Ludwig Brauner | Wbg./H. W. =<br>Hans Wollenberg | D. Red =<br>die Redaktion |
| eu. =<br>Ernst Ulitzsch | H. Fr. =<br>Heinrich Fraenkel | L. K. Fredrik =<br>Lothar Knud Fredrik |
| A. Gbg =<br>A. Günsberg | Dr. M–l. =<br>Dr. Georg Victor Mendel | H. M–s/M–s =<br>Heinz Michaelis |
| Aros =<br>Alfred Rosenthal | | W. L. =<br>Walter Gottfried Lohmeyer |
| | | M. P. =<br>Martin Proskauer |
| | | Dr. J. B. =<br>Martin Jacoby-Boy ? |
| | | H.F./haf/–d =<br>Hans Feld<br>(noms de plume : Ulu ; Hans-Heinrich Wins) |

Même lorsque nous avons retrouvé le nom de certains critiques, ils n'en demeurent pas moins des « anonymes », à l'exception des plus célèbres comme Herbert Ihering, Willy Haas ou encore Béla Balázs : il est extrêmement difficile de retrouver des informations biographiques sur ces personnalités oubliées du paysage cinématographique allemand de Weimar, et donc par conséquent sur leur orientation socio-culturelle et politique individuelle. Enfin, les revues changent régulièrement de contributeurs : ceux qui écrivent les critiques de *Raskolnikoff* en 1923 ou du *Cabinet des figures de cire* en 1924 ne sont plus les mêmes que ceux qui avaient écrit les critiques des premiers films expressionnistes. Il est donc quasiment impossible de mettre en évidence des évolutions individuelles dans la réception des films expressionnistes. Les évolutions que nous avons pu dégager dans la réception du cinéma expressionniste et que nous présentons dans les pages qui suivent relèvent donc avant tout des lignes éditoriales ou de l'orientation d'une revue, voire de *la critique* de cinéma des revues spécialisées de Weimar.

# I. La réception du cinéma expressionniste en Allemagne : la question d'un art du cinéma

## I. 1. La presse spécialisée et la critique de cinéma en Allemagne : caractérisation et aperçu des évolutions

La presse spécialisée est toujours étroitement liée à son domaine de spécialisation et la presse cinématographique en est un bon exemple, puisque l'étude des revues spécialisées de Weimar montre qu'elles suivent attentivement le développement du cinéma et réagissent avec précision aux moindres évolutions économiques, techniques et artistiques qui l'affectent. Ces liens étroits qui unissent la presse spécialisée et le cinéma ont deux conséquences pour nos travaux. Premièrement, ils signifient que la presse spécialisée représente un excellent miroir de l'histoire du cinéma et un indicateur précieux de ses tendances. Pour l'historien du cinéma, les périodiques sont autant de sources historiques dont l'exploitation permet la reconstruction des évolutions qui ont touché le cinéma durant une période donnée. Pour nous, ils représentent en particulier une porte d'entrée efficace vers la réception du cinéma expressionniste par ses contemporains. Deuxièmement, la relation forte entre les revues spécialisées et le cinéma a pour conséquence qu'avant de pouvoir présenter les résultats de l'analyse des revues, il est nécessaire de contextualiser celles-ci et de retracer les grandes lignes de l'évolution du cinéma en Allemagne jusque dans les années vingt, dans la mesure où elles expliquent les conditions d'apparition de la presse spécialisée et de la critique de cinéma, ainsi que leur développement. Cette première étape permet aussi de décrire les organes de la presse cinématographique et leur fonctionnement.

# I. 1. A. La nécessité de la presse cinématographique et son évolution (1907-1923)[200]

Bien que l'Allemagne ait joué un rôle de premier plan dans l'invention du cinéma[201], pendant longtemps elle s'est principalement cantonnée à la fonction d'acquéreur de films et n'a pas développé sa propre production : la légère avance des frères Skladanowsky sur les frères Lumière en termes de projection cinématographique n'a pas eu de retombées sur le développement de la production nationale et l'Allemagne wilhelmienne ne compte pas parmi les grandes nations productrices de films, contrairement à la France qui s'assure rapidement une position de *leader* mondial pour la production et la distribution. Une résistance conditionnée par les traditions culturelles et par le conservatisme en matière d'économie conduit à ce que la production allemande stagne à un stade pré-industriel jusqu'en 1913[202], une année décisive à la fois pour la production et

200 En Allemagne, ces années correspondent respectivement à la fondation de la première revue de cinéma et au pic de l'inflation, qui affecte profondément la presse cinématographique. 1923 marque une césure que nous avons retenue pour mettre fin à notre bilan historique, car la plupart des films dits expressionnistes sont déjà sortis à cette date. Seul *Le Cabinet des figures de cire* est distribué après 1923, mais le projet a été conçu dès 1920 et le tournage achevé en septembre 1923.

201 L'Allemagne peut se vanter de la renommée internationale des firmes *Stollwerck* et *Agfa*, synonymes d'innovation et de construction d'appareils de projection de qualité. Elle présente aussi un nombre substantiel de pionniers et d'inventeurs de la technique cinématographique, en particulier de l'optique et des appareils photographiques et de projection, tels :
- Ottomar Anschütz, inventeur de l'obturateur d'un millième de seconde et de l'électrotachyscope de 1887, un disque qui produit l'illusion d'un mouvement d'une série de photographies.
- Oskar Messter, constructeur en 1896 d'un des premiers projecteurs utilisant une croix de Malte, inventeur du système de projection de film sonore *Biophon* et fondateur du premier studio de cinéma allemand dans la *Friedrichstraße* à Berlin, ainsi que de sa propre société de production, la *Messter-Film,* fondée en 1910 et vendue à la Ufa en 1918.
- Guido Seeber. Directeur technique de la société *Deutsche Bioscop-Film,* il réalise son premier film en 1909 (*Prosit Neujahr 1910!* [*Bonne année 1910 !*]). En tant que directeur de la photographie, il a développé plusieurs techniques d'effets spéciaux et de perspective, notamment pour la première version de *L'Étudiant de Prague* de 1913.
- Et bien sûr les frères berlinois Max et Emil Skladanowsky : ils sont les inventeurs du *Bioscop* (du grec *bios*, la vie, et *skopeô*, voir/regarder) un appareil de projection qui leur permet d'organiser la première séance européenne de projection de courtes séquences filmées devant un public payant. Cette séance a lieu au théâtre de variétés berlinois *Wintergarten* le 1er novembre 1895, soit plus d'un mois avant la première représentation privée du Cinématographe Lumière des frères Auguste et Louis Lumière à Paris. Intitulé *Das Wintergartenprogramm der Gebrüder Skladanowsky*, le programme des frères Skladanowsky constitue l'acte de clôture et le clou du spectacle de variétés proposé par le *Wintergarten.* Neuf pellicules, d'une durée totale d'environ 15 minutes et réalisées par les frères Skladanowsky à l'aide d'une caméra faite maison, sont alors projetées, parmi lesquelles le célèbre *Kangourou boxeur* (*Das Boxende Känguruh*) et plusieurs numéros de danse. Le programme rencontre un vif succès et continue d'être projeté quotidiennement au *Wintergarten* pendant quatre semaines, à guichets fermés, devant un public de près de 1500 personnes. Quant à la première projection publique payante des Lumière, elle a lieu le 28 décembre 1895 au Salon indien du Grand Café de l'hôtel Scribe, au 14 boulevard des Capucines à Paris, et le programme compte dix « vues animées », dont les célèbres *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (qualifié de « vue documentaire ») et *Le Jardinier*, plus connu sous le titre de *L'Arroseur arrosé* (qualifié de « vue comique »). Ce dernier représente la toute première fiction photographique animée de l'histoire du cinéma.
Voir Elsaesser, Thomas. « Das Weimarer Kino », in Nowell-Smith, Geoffrey (éd.). *Geschichte des internationalen Films.* Trad. all. de Hans-Michael Bock *et. al.* Stuttgart/Weimar : Verlag J. B. Metzler, 1998, pp. 130-142.

202 Voir Elsaesser. « Das Weimarer Kino », art. cité, p. 131.

pour la nature des films produits, avec l'établissement des longs-métrages de fiction et les premières ambitions artistiques du film.

À ses débuts, le cinéma ne relève pas de l'art mais du phénomène de foire et du spectacle de variétés, ce dernier étant très développé en Allemagne. Le programme typique d'un spectacle de variétés se compose d'une série d'attractions : des gags et des sketches comiques, des duos sentimentaux, des numéros d'acrobatie, de magie, ou de danse, des performances chantées extraites d'opérettes et d'opéras populaires, et enfin les premiers films, notamment de courtes séquences documentaires[203]. Cependant, les premières salles de cinéma permanentes à proposer des séances permanentes ne tardent pas à apparaître dans les grandes villes d'Allemagne. Les premières naissent à Hambourg, où le *Tivoli-Theater* et le *Knopf's Lichtspielhaus auf der Reeperbahn* ouvrent leurs portes respectivement en 1899 et en 1900[204]. La création d'un *Weltkino* (grand « cinéma mondial » permanent) à Munich en 1904 marque le début d'une phase d'expansion intense qui dure jusqu'en 1910 et au cours de laquelle 456 *Kinotheater* (« théâtres cinématographiques ») voient le jour dans trente grandes villes allemandes[205]. Avant que le simple terme de *Kino* (« cinéma ») ne s'impose en Allemagne, les salles de cinéma étaient appelées *Kinotheater, Filmtheater, Lichtspieltheater* ou encore *Lichtspielhaus*, autant de termes qui d'une part se réfèrent à une conception des salles de cinéma qui prend pour modèle les salles de théâtre, et qui d'autre part ont inspiré les noms des premières revues de cinéma ou les intitulés de leurs rubriques de critiques de films.

Un changement structurel s'opère avec l'ouverture des *Kinotheater* : jusqu'alors, le type de salle de cinéma dominant était le *Kientopp* (ou *Kintopp*) populaire – c'est-à-dire le *Kinematographentheater* (« théâtre du cinématographe ») caractéristique de la décennie qui précède la Première Guerre mondiale – ou le *Ladenkino*, littéralement le « cinéma de magasin », un nom

203 Voir Elsaesser, Thomas. « Early German Cinema: A Second Life? », in Elsaesser, Thomas (éd.). *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996, pp. 9-37, ici p. 18.

204 Scharfenberg, Ariane. « Entstehung des Kinowesens in Hamburg », in *Hamburger Flimmern,* n°9, Hamburg : Film- und Fernsehmuseum Hamburg e. V., 2002, s. p. [En ligne, consulté le 04. 11. 2016]. URL : http://www.filmmuseum-hamburg.de/621.html

205 Voir Sattig, Ewald. « Die deutsche Filmpresse ». Thèse de doctorat. Breslau : Brehmer & Minuth, 1937, p. 7. Après l'ouvrage moins généraliste (axé davantage sur les aspects économiques) de Fritz Olimsky (« Tendenzen der Filmwirtschaft und ihre Auswirkungen auf die Filmpresse ». Thèse de doctorat. Berlin : Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms Universität zu Berlin, 1931), il s'agit de la deuxième thèse consacrée à la presse cinématographique allemande. Sa qualité tient entre autres à ses sources : non seulement l'auteur a puisé dans les revues d'époque, mais il s'est aussi renseigné auprès de bon nombre de ses contemporains qui travaillaient dans le milieu. C'est pourquoi il s'agit d'une référence de premier plan pour cette partie de nos travaux. Elle constitue aussi une référence privilégiée pour Helmut H. Diederichs, le spécialiste actuel des revues et de la critique de cinéma allemandes, de même que la source principale utilisée par Olaf Brill pour sa présentation des revues de cinéma allemandes historiques sur le site du *Deutsches Filminstitut* :
URL: http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zeitschriften/zp_projekthauptseite.htm

décerné en raison des locaux qui l'abritaient et qui étaient souvent d'anciennes boutiques. C'étaient pour ainsi dire les équivalents allemands des Nickelodeons américains, situés dans les quartiers ouvriers des villes allemandes. Jusqu'en 1910, ces salles primitives cèdent progressivement la place à un autre modèle, plus sophistiqué, souvent construit spécialement à cet effet : le *Kinotheater* (littéralement « théâtre cinématographique »), établi en dehors des quartiers ouvriers pour cibler les classes moyennes[206]. En parallèle se développe aussi un type de grand cinéma luxueux, le *Kinopalast*[207], le long des grandes artères des villes. Parmi les nouvelles salles de cinéma, la première salle permanente de Berlin est fondée en 1905 par le producteur Oskar Messter[208] qui reconvertit à cet effet l'ancienne salle de théâtre *Unter den Linden.* Quatre *Weltkinos* supplémentaires ouvrent leurs portes à Munich en 1906. Les dénominations sont révélatrices : si le terme générique est *Lichtspielhaus*, le terme de *Kinotheater* en revanche montre l'ambition culturelle, qui s'exprime aussi parfois dans l'architecture de salles construites comme un théâtre[209]. Le terme de *Palast* (« palais ») traduit la recherche de la distinction sociale[210]. Le passage du cinéma itinérant et des petites salles plus ou moins improvisées aux salles permanentes érigées ou aménagées à cet effet représente un changement structurel de grande envergure, qui entraîne une

206 Voir Elsaesser. « Early German Cinema: A Second Life? », art. cité, pp. 21-24.

207 Les *Kinopaläste* (« palais de cinéma ») sont de grandes salles luxueuses, souvent prestigieusement ornées, et construites comme un théâtre (scène, rideau, balcons, etc.). À Berlin, ces palaces s'installent principalement autour du Kurfürstendamm. Ils sont typiques des années 1910 à 1940, et surtout des années vingt. Voir : Schlichter, Ansgar. « Kinopalast », in Wulff, Hans Jürgen [*et al.*] *Das Lexikon der Filmbegriffe.* Kiel : Christian-Albrechts-Universität zu Kiel [En ligne, consulté le 02. 02. 2017]. URL : http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9154

Le terme de « palace » utilisé en français renvoie à une évolution des salles aux États-Unis (*movie palace*), qui se manifeste aussi en Allemagne et en France (avec le Tivoli qui ouvre en 1921 à Limoges, l'Odéon qui ouvre en 1928 à Montpellier, le Gaumont-Palace de Paris). En France, les conditions de l'exploitation se transforment surtout à partir de l'année 1907. Charles Pathé établit alors le système de la location en exclusivité de ses films. Mais surtout, « suivant l'exemple anglais, [il] encouragea la constitution de chaînes de "palaces". […] Il ne visa plus désormais le seul public populaire, mais aussi "l'élite" qui fréquente les théâtres. ». Sadoul, Georges. *Le Cinéma français (1890-1962)*. Paris : Flammarion, 1962, p. 13. Voir aussi « Le Temps des palaces » dans le *Dictionnaire du cinéma français des années vingt* : « S », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 33 | 2001 [En ligne depuis le 28. 11. 2007, consulté le 17. 11. 2016]. URL : http://1895.revues.org/102

208 Les deux producteurs principaux des années 1910 sont Oskar Messter (*21. 11. 1866 Berlin ; †06. 12. 1943 Tegernsee), fondateur de la société de production *Messter Film*, qui fait de Henny Porten l'une des premières stars allemandes de cinéma, et Paul Davidson (*30. 03. 1871 Lötzen, aujourd'hui Giżycko, Pologne ; †18. 07. 1927 Eberhausen, Allemagne), fondateur de la *Allgemeine Kinematographen-Theater Gesellschaft*, devenue *PAGU* en 1909/1910. Ce dernier prend Asta Nielsen sous contrat en 1911 et produit les films de 1913 de Reinhardt *Une nuit vénitienne* (*Eine venezianische Nacht*) et *L'Île des bienheureux* (*Insel der Seeligen*). Les deux producteurs, à qui l'on doit les débuts du *star system* allemand, ont façonné le paysage cinématographique de la ville de Berlin : ils ont respectivement ouvert la première salle de cinéma permanente de la ville (l'ancien théâtre *Unter den Linden,* reconverti en cinéma en 1905) et son *Kinopalast* le plus célèbre (le *U. T. am Alexanderplatz,* fondé en 1909). Paul Davidson est aussi l'un des premiers hommes d'affaires à avoir créé des chaînes de salles de cinéma. Sur Messter, voir Koerber, Martin. « Oskar Messter, Film Pioneer: Early Cinema between Science, Spectacle, and Commerce », in Elsaesser. *A Second Life*. *Op. cit.*, pp. 51-61. Sur Davidson, voir Lähn, Peter. « Paul Davidson, the Frankfurter Film Scene and AFGRUNDEN in Germany », in Elsaesser. *A Second Life*. *Op. cit.*, pp. 79-85.

209 Le *Gloria-Palast* du Kurfürstendamm par exemple se caractérise par une architecture proche de celle du théâtre baroque. Cette salle ouvre ses portes le 25 janvier 1926 avec la première de *Tartuffe* (*Tartüff*, 1926) de Murnau.

210 Voir Kracauer, Siegfried. « Kult der Zerstreuung » [1926], in Kracauer, Siegfried. *Das Ornament der Masse. Essays.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1977, pp. 311-317.

augmentation quantitative et qualitative du nombre de films nécessaires pour alimenter les séances[211]. C'est le début du développement de l'industrie cinématographique allemande, et le film commence à jouir d'une popularité croissante, en particulier auprès de la classe ouvrière et de la classe sociale des petits employés[212].

Cette évolution va de pair avec une réévaluation et un développement des films, auxquels contribuent les progrès techniques et les attentes croissantes d'un public grandissant. Les premiers films à être diffusés dans les salles spécialisées sont très courts – des pellicules d'une longueur moyenne de 30 à 50m – et achetés directement auprès des producteurs par les exploitants des salles. Il s'agit majoritairement de numéros de cirque et d'attractions variées (tours de chant, danses, etc.). Peu à peu cependant, le recours à des histoires fictionnalisées se généralise, les films s'allongent et l'on commence à faire appel à des artistes rémunérés : c'est le premier pas vers un art cinématographique indépendant. Le nombre de films produits augmente, de même que leur durée, pour pouvoir satisfaire le besoin croissant de films qui résulte de l'augmentation du nombre de salles. Ces évolutions sont les conditions nécessaires pour maintenir une programmation permanente, et c'est ce phénomène croissant qui en 1906 est à l'origine d'un événement déterminant pour l'histoire de la presse spécialisée : la naissance du système des sociétés de distribution. D'innombrables sociétés sont fondées en Allemagne, d'abord à Hambourg, puis à Berlin et à Munich, pour faire fonction d'intermédiaire et pour se charger de choisir les nouveaux films à montrer sur le territoire, ainsi que pour les distribuer auprès des exploitants des salles de cinéma. 1906 est aussi l'année de création du premier et unique atelier allemand de réalisation de copies des films. Les films sont loués par les exploitants des salles pour une durée d'une semaine en moyenne, ce qui permet un renouvellement des programmes plus rapide, plus économique et plus complet. Une nouvelle industrie spécifique se développe, faite d'un réseau de sociétés de distribution, de fabricants d'appareils de projection, de constructeurs et de propriétaires de salles de cinéma[213]. Ces professions spécialisées constituent un groupe d'intérêts qui ne trouve pas dans la presse quotidienne les articles et communications nécessaires à l'exercice de sa profession, puisque dans la presse quotidienne le film continue dans un premier temps d'être considéré comme une curiosité. Par conséquent, la presse généraliste ne propose pas d'articles de fond et d'études

211 L'évolution a été la même, à une époque précédente, pour le théâtre : d'abord itinérant, puis s'installant dans des lieux fixes.

212 Voir Kracauer, Siegfried. *Die Angestellten: aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1971, et Kracauer, Siegfried. « Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino » [1928], in Kracauer. *Das Ornament der Masse. Op. cit.*, pp. 279-294, surtout p. 279 : « Das Publikum setzt sich gewiss auch aus Arbeitern und kleinen Leuten zusammen [...] » (« Il est certain que le public se compose aussi d'ouvriers et de petites gens [...] »).

213 Voir Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, p. 8.

sérieuses sur le cinéma.

Toutes les conditions socio-économiques préalables nécessaires à la création d'une presse spécialisée sont dès lors réunies : une industrie cinématographique naissante, un nombre suffisant de professionnels intéressés par la parution d'une presse spécialisée et un public qui prend de plus en plus fréquemment position sur le sujet – la plupart du temps de façon critique voire négative[214]. Aussi l'année 1907 s'ouvre-t-elle sur la parution de la première revue cinématographique allemande, publiée par l'éditeur de Düsseldorf Eduard Lintz : *Der Kinematograph*[215] (1907-1935), nom qui met l'invention des frères Lumière à l'honneur. L'année 1907 marque aussi la naissance de la première revue de cinéma autrichienne, la *Kinematographische Rundschau* (Vienne, 1907-1921). Auparavant, durant les dix premières années qui ont suivi la première séance publique du cinématographe, des articles consacrés au nouveau médium ont certes paru dans les journaux généralistes, mais il s'agissait surtout de rapports purement techniques à l'attention des gens du cinéma, ou encore de comptes rendus étonnés des séances organisées dans les spectacles de foire ou de variétés, publiés dans la presse locale quotidienne[216]. La première séance de projection des frères Skladanowsky du 1er novembre 1985 est ainsi accueillie favorablement et discutée en détail dans les critiques du programme du *Wintergarten* parues dans la presse quotidienne (dans les journaux *Volkszeitung* n°561, *Freisinnige Zeitung* n°261, *Staatsbürgerzeitung* et *Lokalanzeiger* du 1er novembre 1895) : c'est la première fois que le film est mentionné dans la presse allemande et en ce sens cet événement signifie le début des rapports entre le cinéma et la presse[217]. À côté de la presse généraliste, des revues d'art consacrent également des articles au cinéma : au début de l'année 1907, la revue d'art *Der Komet* introduit ainsi dans ses pages une rubrique cinématographique permanente de deux pages, ornée de son propre bandeau. Son concurrent principal, la revue d'art *Der Artist*, emprunte une autre voie et décide de désolidariser ses pages consacrées au cinéma par la création de la revue indépendante *Der Kinematograph*.

C'est ainsi que le 9 décembre 1906, un supplément de quelques pages est joint au 1139e

214 Voir Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, p. 8.

215 Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 504). Pour nous, *Der Kinematograph* présente le double intérêt d'être la toute première revue spécialisée allemande et de présenter dès sa forme initiale la majorité des aspects et rubriques qui caractériseront par la suite l'ensemble de la presse spécialisée.

216 Voir Diederichs, Helmut H. « Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg ». Thèse d'habilitation. Frankfurt am Main : Habilitationsschrift im Fach Soziologie am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der J. W. Goethe Universität Frankfurt am Main, 1996, p. 18 [En ligne depuis 2001, consulté le 10. 10. 2016].
URL : http://www.gestaltung.hs-mannheim.de/designwiki/files/4672/diederichs_fruehgeschichte_filmtheorie.pdf

217 Voir Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, p. 7.

numéro de *Der Artist*, avec pour titre *Probenummer Der Kinematograph: Nummer 1 erscheint am 6. Januar* (« numéro d'essai *Der Kinematograph* : numéro 1 à paraître le 6 janvier »). Le numéro d'essai comprend une préface de l'éditeur, un aperçu des différentes rubriques envisagées, une offre d'emploi rémunéré pour rédacteurs et deux pages de petites annonces. Cette extension indépendante de la revue a été envisagée par l'éditeur de *Der Artist* Eduard Lintz quelques mois plus tôt, en réaction à la proportion croissante de films intégrés aux programmes des spectacles de variétés et à la multiplication d'annonces de sociétés spécialisées qui paraissent dans ses pages. Le poste de rédacteur en chef est confié à Emil Perlmann, l'un des rédacteurs de *Der Artist*, et tout comme cette revue, *Der Kinematograph* est édité à Düsseldorf. Les premiers numéros ne s'étendent que sur douze pages à deux colonnes, sans illustrations, mais le tirage initial est d'emblée très élevé : 3200 numéros, dont une partie est envoyée aux représentants du milieu ; les numéros restants sont joints à *Der Artist* comme suppléments gratuits. L'initiative des suppléments est maintenue durant toute la première année de parution de *Der Kinematograph* et apporte un début d'explication à son succès commercial immédiat[218]. Ce dernier est dû également à sa création au moment opportun, sous une forme parfaitement appropriée et pour un secteur industriel en plein essor.

Comme prévu, le numéro de lancement de *Der Kinematograph* paraît le 6 janvier 1907, avec pour sous-titre *Organ für die gesamte Projektionskunst* (« organe pour l'ensemble de l'art de la projection »). Il contient entre autres de la documentation juridique sur le cadre légal des séances de cinéma, une contribution technique illustrée de photos, un bref résumé de l'histoire du « théâtre cinématographique » (*Zur Geschichte des Kinematographentheaters*) et la rubrique du courrier des lecteurs (*Briefkasten*) : celle-ci répond à des questions techniques et devient par la suite une composante caractéristique de la presse spécialisée. En guise de présentation du périodique, l'éditeur et le comité de rédaction proposent un bref avant-propos qui nous éclaire sur les raisons du lancement de la revue, sur sa ligne éditoriale et sur le public visé :

> Au cours des vingt dernières années, les projections cinématographiques se sont multipliées et leur qualité s'est améliorée ; cette période a aussi vu émerger une grande industrie de fabrication des appareils nécessaires, et l'on ne cesse de faire des progrès pour les perfectionner. C'est pourquoi, dans les milieux professionnels, on a déploré – comme une lacune sensible dans la presse spécialisée – que l'on n'ait pas créé jusqu'à présent un organe pour rendre compte des toutes dernières réalisations, pour donner aux spécialistes de la profession des explications sur les nouveautés techniques et aussi pour transmettre des informations importantes issues de la pratique, afin d'accompagner l'essor d'un nouveau moyen d'illustration d'une telle importance pour l'instruction et le divertissement du peuple. [...] Le lanterniste ambulant projetant ses images savantes, le directeur de théâtre proposant des séquences comiques, le vendeur et le fabricant d'appareils et de pellicules, le propriétaire et le personnel auxiliaire des locaux où peuvent avoir lieu les projections et manifestations, bref, tous ceux qui peuvent être intéressés par l'utilisation du

[218] Voir Diederichs. « Frühgeschichte deutscher Filmtheorie ». *Op. cit.*, pp. 18-19.

> procédé de projection cinématographique, tous ceux-là ne peuvent qu'approuver et soutenir par tous les moyens la parution du premier organe de ce domaine, qui se voit comme un médiateur entre tous, au service de tous[219].

Le périodique vise non seulement l'amélioration de la connaissance du nouveau médium et la mise à disposition d'importantes indications pratiques et d'informations sur les nouveautés techniques, introuvables dans la presse quotidienne ; il se veut aussi un médiateur entre les professionnels du milieu, qui ne sont pas encore des travailleurs organisés. De plus, la presse spécialisée a pour mission de lutter contre les attaques dirigées contre le cinéma par ses opposants : l'État, la presse généraliste et l'opinion publique. C'est ainsi que l'ignorance et les préjugés qui touchent le cinéma, en particulier dans la presse généraliste quotidienne, sont explicitement regrettés dès le deuxième numéro du 13 janvier 1907 : « Des critiques interminables paraissent sur tous genres de sujets ; mais le cinéma, lui souffre d'une méconnaissance et partiellement d'un parti pris qui sont difficiles à expliquer[220]. ».

Jusqu'à la Première Guerre mondiale, les productions françaises, italiennes et américaines dominent le marché allemand et donc aussi les annonces de nouveaux films qui paraissent dans les revues spécialisées. À leur tête se trouvent les firmes françaises *Pathé Frères*, *Gaumont* et *Éclair* qui saisissent tout de suite l'opportunité d'investir les pages de *Der Kinematograph* pour faire la promotion de leurs productions avec force annonces tapageuses d'une à plusieurs pages. Une rubrique consacrée aux « nouveaux films » (intitulée *Neue Filme*) ne tarde pas à être introduite dans les pages de *Der Kinematograph* pour renseigner sur leur contenu. Il ne s'agit pas encore d'une critique de cinéma, dont le besoin ne commence à se faire sentir que quelques années plus tard, au moment où la qualité des films augmente. Dans un premier temps, ni les exploitants des salles, ni les sociétés de production, ni le public n'attendent d'explications ou d'examen critique des films. Il n'existe pas de critères permettant de juger les œuvres : le film n'est pas encore compris comme une

---

219 « Vorwort », in *Der Kinematograph*, n°1, 06. 01. 1907, s. p. : « Die Vorführungen von Lichtbildern haben in den 20 Jahren an Zahl und Gediegenheit zugenommen, seit dieser Zeit ist auch eine große Industrie für die Fertigstellung der erforderlichen Apparate entstanden und fortdauernd werden Fortschritte in der Vervollkommnung gemacht. Von maßgebenden Kreisen wurde es daher als fühlbare Lücke in der Fachliteratur empfunden, daß bisher bei diesem bedeutenden Aufschwunge einer neuen für die Volksbildung und Volksunterhaltung so überaus wichtigen Veranschaulichungsmethode noch kein Organ geschaffen worden ist, das über die Errungenschaften der neuesten Zeit berichtet, dem Interessentenkreise Aufschlüsse gibt über Neuerscheinungen auf technischem Gebiete, und auch aus der Praxis heraus wichtige Mitteilungen veröffentlicht. [...] Der Wanderredner mit den belehrenden Bildern, der Theaterdirektor mit seinen lustigen Szenen, der Apparate- und Filmfabrikant und -händler, das Hilfspersonal und Besitzer jener Lokalitäten, in denen die Vorträge und Veranstaltungen stattfinden können, kurz alle, die an der Nutzbarmachung des Lichtbilder-Vorführens ein Interesse haben, werden das Erscheinen des ersten Organs dieser Branche, das sich als Mittler Aller in den Dienst Aller stellt, nur gutheißen und in jeglicher Weise unterstützen. ».

220 *Der Kinematograph*, n°2, 13. 01. 1907, s. p. : « Über alles Mögliche werden bandwurmartige lange Kritiken geschrieben, über die Kinematographie aber herrscht eine Unkenntnis und teilweise Voreingenommenheit, die schwer zu erklären ist. ».

œuvre d'art, mais avant tout comme une pure distraction qui relève de la marchandise de consommation courante. Son caractère artistique est presque systématiquement nié, et de fait ne se manifeste que rarement.

Néanmoins, le premier numéro de *Der Kinematograph* propose un article qui selon le spécialiste de la critique de cinéma allemande Helmut H. Diederichs représente le premier essai d'esthétique du cinéma en langue allemande, intitulé « Mise en scène artistique lors des prises de vues et des représentations cinématographiques » et dont l'auteur est un dénommé A. Günsberg. Celui-ci regrette le manque fréquent de moyens artistiques dans la réalisation des prises de vues comiques et fantastiques :

> La plupart du temps, les prises de vues dans la nature et de la nature sont irréprochables d'un point de vue artistique et esthétique, tout comme celles d'ordre purement scientifique. En revanche, la réalisation des prises de vues comiques et fantastiques, davantage destinées à la distraction du public, manque souvent de moyens artistiques. [...] C'est ici que la mise en scène doit intervenir dès les prises de vues, afin de parvenir à des images aussi naturelles que possible – également dans le fantastique ! Le cinématographe présente des particularités qui permettent d'obtenir dès le tournage des effets tout à fait artistiques, même lorsqu'il s'agit de compositions pleines d'imagination. Plus que le metteur en scène de théâtre, le réalisateur de ces prises de vues doit être un technicien et un artiste ; qui plus est, il doit aussi en un certain sens être un habile dépisteur et réussir à trouver dans la nature les lieux de tournage appropriés ! Avant tout, il doit veiller à choisir dans la nature et le naturel un cadre en adéquation avec le milieu dépeint dans sa composition ; car la nature est justement l'élément le plus efficace qui puisse être montré à l'aide du cinématographe. La plastique naturelle offre un cadre plus parfait que celui produit par les moyens techniques de la scène ! Je n'entends pas par-là que les moyens techniques offerts par la scène sont entièrement à éviter ; mais une frontière doit être tracée entre la nature et la scène ! Sans quoi l'on risquerait d'oublier la raison d'être initiale du cinématographe et de le contraindre à servir une cause superflue. Le cinématographe doit précisément dépeindre ce que la scène échoue à nous montrer : la nature vivante ; non pas la nature artificielle, que nous pouvons admirer tous les jours sur scène mieux que ne le permettrait une copie cinématographique. […] Beaucoup d'aspects tant techniques qu'artistiques du cinématographe restent à parfaire, et je nourris l'espoir qu'à présent, grâce à l'union des intérêts intellectuels et économiques réalisée par "Der Kinematograph", l'on assiste aussi à des impulsions dans la pratique et à l'ouverture de nouvelles voies qui puissent conduire à la perfection toujours plus grande des appareils, des prises de vues et des représentations[221].

[221] A. Gbg. (= A. Günsberg). « Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen », in *Der Kinematograph*, n°1, 06. 01. 1907, s. p. : « Zumeist sind die Natur- und natürlichen Aufnahmen, sowie die rein wissenschaftlichen in künstlerischer und ästhetischer Beziehung einwandsfrei [sic]. Humoristische und phantastische Aufnahmen, die mehr der Unterhaltung des Publikums dienen sollen, sind dagegen häufig mit wenig künstlerischen Mitteln hergestellt. […] Hier ist es, wo die Regie bei den Aufnahmen einzusetzen hat, um möglichst natürliche Bilder – auch im Phantastischen – zu erzielen! Die eigenartige Verwendbarkeit des Kinematographen läßt es zu, durchaus künstlerische Wirkungen schon bei der Aufnahme zu ermöglichen, wenn es sich auch um phantasiereiche Kompositionen handelt. Der Regisseur solcher Aufnahmen muß mehr Techniker und mehr Künstler sein als der Bühnenregisseur, außerdem muß er auch in gewisser Beziehung ein geschickter Fährtensucher sein, dem es gelingt, geeignete Schauplätze für seine Aufnahmen in der Natur zu finden! In erster Linie muß dabei berücksichtigt werden, daß die Natur und die Natürlichkeit als Rahmen zum Milieu einer Komposition passend gewählt wird; gerade die Natur ist das Wirksamste, was durch den Kinematographen gezeigt werden kann. Die natürliche Plastik bietet einen vollkommeneren Rahmen, als der mit bühnentechnischen Mitteln erzeugte! Ich will damit nicht sagen, daß die bühnentechnischen Mittel ganz zu vermeiden sind, aber es soll eine Grenze gezogen werden zwischen Natur und Bühne! Man vergißt sonst den ursprünglichen Zweck des Kinematographen und zwingt ihn in den Dienst einer überflüssigen Sache. Grade das, was der Bühne versagt ist,

Selon ce pionnier de la théorisation esthétique, le cinéma doit représenter l'être (« *die Welt des Seins*[222] »), qui relève de la nature – et non le paraître (« *die Welt des Scheins*[223] »), qui relève du théâtre. En aucun cas les frontières entre ces deux sphères ne devraient être abolies au sein d'un même film : une alternance continue entre décors naturels et décors peints serait parfaitement impossible. Naturellement, une adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre doit être réalisée dans le cadre du théâtre, affirme Günsberg : il ne serait guère artistique d'en tourner des scènes isolées dans un cadre naturel, aussi peu que de parsemer un tournage en décors naturels de scènes de théâtre. Günsberg prône ainsi une unité de lieu. De plus, l'ambition artistique ne doit pas se manifester uniquement pendant les prises de vues, dit-il. La mise en scène devrait également faire ses preuves pendant la représentation et l'on ne saurait en aucun cas se contenter de débiter mécaniquement les films[224]. L'ensemble du programme devrait selon lui offrir des variations artistiques et proposer des pauses entre les différents films. Enfin, une adéquation entre la musique et la *Stimmung* qui émane des images serait capitale. Pour récapituler les thèmes essentiels de la réflexion de Günsberg, nous dirons qu'ils s'articulent autour de l'ambition artistique du cinéma, qui

soll uns der Kinematograph zeigen: die lebendige Natur, nicht die künstliche, die wir täglich auf der Bühne besser bewundern können, als es in einer kinematographischen Kopie möglich ist. […] Sowohl in technischer wie in künstlerischer Hinsicht ist an dem Kinematographen noch sehr viel zu vervollkommnen und ich gebe mich der Hoffnung hin, daß nunmehr, durch die Verbindung geistiger und wirtschaftlicher Interessen, welche durch das neue Fachorgan "Der Kinematograph" hergestellt wird, auch praktische Anregungen gegeben und Wege gewiesen werden, die zu immer größerer Vollkommenheit der Apparate, der Aufnahmen und der Vorführung leiten. ».

222 *Ibid.*

223 *Ibid.*

224 Cette conception de la représentation cinématographique est partagée par un autre représentant de la première phase de la théorie du cinéma, l'essayiste Hermann Häfker, le plus important théoricien de la *Kinoreformbewegung,* le « mouvement réformateur du cinéma ». Häfker écrit pour *Der Kinematograph* à partir de 1907 et pour la revue réformatrice *Bild und Film* de 1912 à 1915. À ses yeux, la valeur documentaire et éducative du cinéma est primordiale. S'intéressant au cadre de la projection, il refuse notamment que soit laissé au hasard l'ordre dans lequel sont projetés les différents films d'une représentation cinématographique. Il en expose les raisons dans Häfker, Hermann. « Zur Dramaturgie der Bilderspiele » [« À propos de la dramaturgie des vues animées »], in *Der Kinematograph*, n°32, 07. 08. 1907, s. p. Selon lui, le film doit s'unir harmonieusement aux autres arts lors de la représentation – par un accompagnement musical, des bruitages, un conteur de cinéma, etc. – et former ainsi un *Gesamtkunstwerk,* au sens wagnérien d'« œuvre d'art totale ». Voir Häfker, Hermann. « Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. (II.) Können kinographische Vorführungen "höheren Kunstwert" haben? » [« La signification culturelle du cinéma et des techniques qui lui sont apparentées. (II.) Les représentations cinématographiques peuvent-elles avoir une "valeur artistique supérieure" ? »], in *Der Kinematograph*, n°86, 19. 08. 1908, s. p. Une traduction anglaise de certains écrits de Häfker est disponible dans la toute récente anthologie consacrée aux théories allemandes du cinéma de 1907 à 1933 : Baer, Nicholas ; Cowan, Michael ; Kaes, Anton (éds.). *The Promise of cinema: German film theory, 1907-1933*. Oakland (California) : University of California Press, 2016, p. 51, pp. 190-191 et pp. 260-265.
Selon Diederichs, la paternité du terme de *Spielfilm* revient aussi à Häfker. C'est aujourd'hui le terme le plus courant pour désigner le long-métrage de fiction. Häfker aurait été le premier à l'employer dans son ouvrage suivant : Häfker, Hermann. *Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens.* [*Le Cinéma et les classes sociales éduquées. Manières d'élever le cinéma*]. München-Gladbach : Volksvereinsverlag, 1915. Voir Diederichs, Helmut H. « Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films », in Diederichs, Helmut H. (éd.). *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuch, 2004, pp. 9-27, ici p. 14. L'article défini masculin *der* utilisé pour *Kino* dans le titre de l'ouvrage de Häfker au lieu de l'article neutre – plus courant de nos jours – était typique à cette époque et probablement dérivé du terme masculin *der Kinematograph*. Voir Baer ; Cowan ; Kaes (éds.). *The Promise of cinema... Op. cit.*, p. 21.

touche aussi bien la réalisation que la représentation et notamment l'accompagnement musical, autour de la démarcation entre le cinéma et le théâtre et enfin autour de la question du naturalisme. En ce sens, ils annoncent quelques-unes des grandes lignes des théories du cinéma qui ont suivi[225].

Encouragées par le succès de *Der Kinematograph*, de nouvelles revues spécialisées ne tardent pas à voir le jour, notamment dès 1907 la *Erste Internationale Filmzeitung*[226] éditée par Willi Böcker (Berlin, 1907-1920), suivie de la *Lichtbild-Bühne*[227] (Berlin, 1908-1939), dont le premier numéro paraît le 19 avril 1908 avec pour rédacteur en chef l'ancien artiste Arthur Mellini, riche de son expérience de réalisateur et d'acteur principal des films à épisodes grotesques *Arthur* (1908-1909)[228]. Du point de vue du contenu, « ces deux revues n'apport[ent] rien de nouveau par rapport à *Der Kinematograph* [...][229] », affirme Fritz Olimsky. Néanmoins, la *Lichtbild-Bühne* s'impose rapidement comme une référence pour le milieu du cinéma, avec 2500 exemplaires vendus par semaine en 1911[230]. En 1907 sont également fondées la *Internationale Film- und Kinematographen-Industrie* (Berlin), rebaptisée *Die Projektion* à partir de 1920, et la *Erste Internationale Kinematographenzeitung* (Hambourg), des périodiques de moindre importance tels qu'ils continuent d'être créés au cours des années suivantes. L'étude cartographique des organes de la presse spécialisée révèle une forte concentration de l'édition des principales revues dans la capitale, suivie d'autres villes telles Hambourg et Munich, qui ont joué un rôle de premier plan dans le développement des salles de cinéma et qui occupent une place importante dans l'industrie cinématographique.

La presse spécialisée allemande se développe ensuite de façon continue, en parallèle à l'évolution constante du cinéma, avec en règle générale l'apparition de deux à trois nouvelles revues

225 Voir Diederichs, Helmut H. « Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift "Der Komet" und die Gründung der Filmfachzeitschriften », in *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung,* n°1, Konstanz : Universitätsverlag, 1985, pp. 55-71 [En ligne depuis le 25. 01. 2009, consulté le 04. 11. 2016]. URL : http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10698

226 Le titre de cette revue (éditée à Berlin par Richard Falk, avec pour rédacteur en chef Willi Böcker) signifie littéralement « premier journal international de cinéma », en référence à sa diffusion internationale. Destinée aux professionnels et surtout aux exploitants des salles, sa ligne éditoriale combative n'accorde que peu d'importance aux réflexions théoriques sur le nouveau médium. Entièrement au service de l'industrie cinématographique, elle est dès 1912 la revue dans laquelle paraissent le plus de petites annonces. Son orientation ainsi que la suspension de sa parution dès 1920 expliquent pourquoi la *Erste Internationale Filmzeitung* n'a pas été d'un grand intérêt pour nous et pourquoi notre corpus ne compte quasiment aucun article de cette revue.

227 Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 507).

228 Diederichs. « Frühgeschichte deutscher Filmtheorie ». *Op. cit.*, p. 20.

229 Olimsky. « Tendenzen der Filmwirtschaft und ihre Auswirkungen auf die Filmpresse ». *Op. cit.*, p. 18 : « Beide Blätter brachten gegenüber dem "Kinematograph" nichts neues [...] ».

230 Hake, Sabine. *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907-1933*. Lincoln/London : Univesity of Nebraska Press, 1993, pp. 7-8.

par an jusqu'à la Première Guerre mondiale. Jusqu'en 1938, pas loin de 200 revues spécialisées sont publiées en Allemagne. En 1913, on dénombre déjà douze revues spécialisées, contre six en France, huit en Italie, six aux États-Unis et quatre en Angleterre[231], ce qui place l'Allemagne en tête à l'échelle mondiale, alors que la première société de production allemande, la *Messter-Film*, n'est fondée qu'en 1910. Toutes les revues spécialisées ont alors en commun une parution hebdomadaire. Pour la presse spécialisée, cette fréquence de parution implique deux caractéristiques importantes. Premièrement, elle rend possible une certaine immédiateté et une relation d'actualité avec les évolutions et les nouveautés. Deuxièmement, elle laisse aussi suffisamment de temps pour des considérations plus approfondies et plus poussées. Une autre tendance de la presse spécialisée allemande se dégage dès cette phase de création des revues : sa concentration à Berlin, qui résulte naturellement de la concentration progressive de l'industrie cinématographique dans la capitale[232].

À la veille de la Première Guerre mondiale, la presse cinématographique se divise en deux pôles principaux. D'un côté, l'on trouve les *Gesinnungsblätter* (« journaux d'opinions »), les organes de presse qui soutiennent la *Kinoreformbewegung*[233] et qui n'ont de cesse de combattre l'état dans lequel se trouve alors le cinéma en Allemagne, état jugé déplorable en raison de l'abondance de productions d'une qualité médiocre, souvent empreintes d'exotisme voire d'érotisme. Cette critique s'appuie sur des arguments d'ordre pédagogique, artistique et idéologique. Elle se heurte logiquement à la résistance de l'industrie cinématographique, qui lui refuse son soutien et ses annonces. De l'autre côté, l'on trouve les *Interessenblätter*, les périodiques corporatifs au service des intérêts de l'industrie cinématographique, destinés essentiellement aux professionnels. La matière principale de ces revues, qui leur permet de subsister financièrement, se compose des annonces et résumés racoleurs des films fournis par les annonceurs. Les rédacteurs n'ont d'autre choix que d'en tenir compte : c'est ainsi que naît une relation dangereuse entre la place dédiée au contenu

231 Voir Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, pp. 11-12.

232 *Ibid.*, p. 14.

233 Les débuts du « mouvement réformateur du cinéma » se situent aux alentours de l'année 1907, lorsque la prolifération des salles de cinéma dans les grandes villes et la naissance de la presse spécialisée font surgir la *Kinofrage*, la « question du cinéma » : ce moyen de divertissement populaire doit-il être réformé ? Selon les auteurs, la volonté de le réformer repose sur des valeurs morales, éthiques ou esthétiques, ou encore sur des intérêts économiques. C'est avec le pamphlet du pasteur Walther Conradt *Kirche und Kinematograph. Eine Frage* [*Église et cinématographe. Une Question*] (Berlin : Hermann Walther, 1910) que l'initiative de libérer le cinéma de tout « *Schund und Schmutz* » (« camelote et saleté ») prend véritablement forme. Les groupes les plus engagés dans ce large débat polémique sont le corps des pédagogues et enseignants, les représentants des cultes, les juristes, les théoriciens de l'art et les *lobbies* du théâtre. Des revues de cinéma sont créées pour soutenir le mouvement, principalement *Film und Lichtbild* (Stuttgart), *Die Lichtbildkunst in Schule*, *Wissenschaft und Volksleben* (Storkow) et la plus importante, *Film und Bild* (München-Gladbach). Voir Schorr, Thomas. « Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts "Der Kinematograph" 1907-1935 unter pädagogischen und publizistischen Aspekten ». Thèse de doctorat. München : Hochschule der Bundeswehr, 1990, et Diederichs, Helmut H. *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart : Verlag Robert Fischer und Uwe Wiedleroither, 1986.

rédactionnel et celle réservée aux annonces. Cette relation s'imposera comme la règle générale durant les années d'après-guerre[234].

Si pour la production allemande la Première Guerre mondiale signifie une libération de la concurrence étrangère, pour la presse cinématographique en revanche la disparition des sociétés de production étrangères est synonyme d'une perte importante de contenu. Le volume d'un numéro de la *Lichtbild-Bühne* par exemple se réduit comme peau de chagrin, passant de 75-90 pages à 20 pages seulement[235]. La guerre suscite aussi une certaine perplexité dans le monde du cinéma et de la presse spécialisée car de nombreux professionnels du milieu sont mobilisés. Face au déficit en moyens humains et matériels, beaucoup de salles de cinéma sont contraintes de fermer ; mais étonnamment, l'actualité liée à la guerre ne trouve que peu d'écho dans les pages des revues de cinéma. Comparée au combat militaire et à la lutte pour la survie, la bataille des *Gesinnungsblätter* devient insignifiante et ce type de périodiques disparaît progressivement entre fin 1914 et septembre 1915[236]. La plupart des *Interessenblätter* ne survivent pas non plus à la guerre, à l'exception de la *Erste Internationale Filmzeitung,* de la *Deutsche Kinowacht* (fondée à Berlin en 1912), de la *Süddeutsche Kinematographenzeitung* (fondée à Munich en 1913), de *Der Kinematograph* et de la *Lichtbild-Bühne*. À partir de 1916, on observe néanmoins un changement : la presse spécialisée s'est adaptée aux nouvelles circonstances, de nouvelles revues sont fondées et le nombre de pages des périodiques connaît un nouvel accroissement.

Une seule revue illustrée et destinée au public perdure au-delà des années de guerre : *Die Illustrierte Kinowoche*, fondée à Berlin en 1913. Dès 1915, elle a atteint un tirage à hauteur de 50 000 numéros et sa conception annonce les revues grand public caractéristiques de l'entre-deux-guerres. L'effondrement moral de l'hiver 1917-1918, les courants antimilitaristes et défaitistes entraînent l'affluence des foules dans les cinémas, où elles cherchent distraction et réconfort : le film de divertissement triomphe[237]. Cette soif de divertissement est encore renforcée par les années de l'immédiat après-guerre, caractérisées par l'incertitude, les troubles et les bouleversements politiques qui accompagnent l'établissement de la nouvelle république. La quête quotidienne de divertissement profite au cinéma, à la popularité toujours croissante. Fritz Olimsky décrit ce concours de circonstances comme suit :

234 Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, pp. 14-15.
235 *Ibid.*, p. 15.
236 La disparition de cette catégorie de périodiques pendant la Première Guerre mondiale explique pourquoi notre corpus ne comporte aucune revue de ce type, alors même qu'elles ont proposé des textes fouillés sur le cinéma.
237 Voir Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, p. 16.

> Exactement comme au temps de la conjoncture de guerre, une fièvre de la création s'était à nouveau emparée de l'industrie cinématographique. Les gains liés à la devise, au sujet desquels circulaient les rumeurs les plus folles, avaient rendu l'industrie cinématographique particulièrement attractive, y compris pour beaucoup d'éléments étrangers au film[238].

Cette conjoncture vaut aussi pour la presse cinématographique et explique l'apparition d'un nouveau type de revue de cinéma : le *Publikumsblatt*, la revue grand public[239]. À titre d'exemple, citons trois revues, toutes trois fondées à Berlin en 1919, à l'aspect et à la ligne éditoriale très similaires : *Die Filmtribüne* (suspendue en 1921), *Bühne und Film* (suspendue en 1922) et *Film und Brettl* (suspendue en 1925). Ces revues se distinguent des *Interessenblätter* et *Gesinnungsblätter* par la présentation et le choix du contenu, proposé sur une vingtaine de pages avec un luxe d'illustrations et dicté par les attentes et par les goûts des spectateurs. La page de couverture peut être achetée par les sociétés de production : destinée à interpeller l'acheteur potentiel dans la rue, elle présente systématiquement un portrait de star, généralement féminine, dont l'interview est un ingrédient incontournable de ce type de revue. Le but de cette catégorie de revues est de divertir, aussi proposent-elles un large éventail de thèmes, qui s'étend du cinéma au cabaret et même à la mode et au sport[240]. C'est également le cas du quotidien corporatif *Film-Kurier*, dont le premier numéro paraît le 30 mai 1919 et qui à ses débuts se consacre aussi à la scène, au spectacle de variétés, au sport, à la mode et à la bourse[241]. Avec ce programme, il poursuit le double objectif de remplacer la presse quotidienne[242] pour le corps de métiers du cinéma et de satisfaire le grand public, un dessein trop large auquel il est contraint de renoncer dès 1920 sous peine de léser l'un des deux lectorats. Il opte pour les spécialistes et devient ainsi le premier quotidien à destination des professionnels, une fréquence de parution bientôt adoptée par d'autres revues corporatives.

À la course à la création succède la période de l'inflation, qui affecte profondément la presse cinématographique. Cet impact se reflète distinctement dans l'élévation continue des prix des numéros et abonnements, par laquelle les revues tentent de suivre le cours de l'inflation[243].

238 Olimsky. « Tendenzen der Filmwirtschaft und ihre Auswirkungen auf die Filmpresse ». *Op. cit.*, p. 27 : « Genau wie damals während der Kriegskonjunktur herrschte wieder in der Filmindustrie ein gewaltiges Gründungsfieber. Die Valutagewinne, über deren Höhe die tollsten Gerüchte verbreitet wurden, lockten namentlich auch viele filmfremde Elemente in die Filmindustrie. ».

239 Ewald Sattig a pu constater la création de 48 nouvelles revues entre 1919 et 1923, dont six continuent d'exister jusque dans les années trente, parmi lesquelles le *Film-Kurier*. D'autres revues ont sans doute été créées durant cette période, parfois juste le temps d'un seul numéro, sans laisser de traces. Le nombre de nouvelles revues créées baisse significativement à partir de 1922. Voir Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, pp. 21-22.

240 La légèreté de ces revues et leur détournement à des fins promotionnelles suscitent de sévères critiques, y compris parmi les journalistes de cinéma. Egon Jakobsohn, rédacteur en chef de la rubrique cinéma de la *B. Z. am Mittag*, fonde ainsi le *Gesinnungsblatt* intitulé *Die Film-Hölle* (« l'enfer du film ») pour dénoncer les dérives de l'industrie et de la presse cinématographiques. Voir Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, pp. 19-20.

241 Voir la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 498).

242 La poursuite de cet objectif explique que le *Film-Kurier* adopte l'aspect visuel d'un journal traditionnel.

243 L'envol des prix transparaît dans la présentation des revues en annexe.

Nombreux sont les titres à être suspendus ; les autres revues doivent revoir leur nombre de pages à la baisse. En 1923, le nombre de pages d'un numéro de la *Lichtbild-Bühne* est par exemple réduit à 50-70. Une des causes en est la perte d'annonces, qui s'explique aussi par le recul de la production par rapport à l'année 1922, de 55,3% si l'on se fie aux mètres de pellicule tournés et de 76,7% si l'on considère le nombre total de films produits[244]. L'année 1923 représente une concentration encore plus importante de la presse cinématographique à Berlin : en difficulté financière, *Der Kinematograph*, jusqu'à alors édité à Düsseldorf, est racheté par les éditions berlinoises *Scherl-Verlag*. Ce changement n'est pas uniquement géographique ; il affecte également la nature et la valeur même du périodique, comme l'explique Ewald Sattig :

> La plus ancienne des revues de cinéma d'Allemagne perdit ainsi ce qu'il lui restait d'indépendance et descendit les années suivantes au niveau d'un simple journal corporatif au service de la Ufa, conformément aux rapports qui liaient la Ufa au *Scherl-Verlag*. Comme cette relation n'était que trop évidente aux yeux de l'ensemble des spécialistes, la seule valeur accordée à la voix du "Kinematograph" fut dès lors celle d'un porte-parole des intérêts de la Ufa. Alors qu'auparavant elle avait rendu de grands services à la presse cinématographique, cette revue s'effaça et retourna à l'arrière-plan, dans les coulisses de la pure politique corporatiste. Plus tard, le "Kinematograph" parut cinq fois par semaine (du lundi au vendredi) et sa signification se résuma à celle d'une feuille d'information du vaste trust de la Ufa, avec ses nombreuses sociétés et filiales sur le territoire national comme à l'étranger[245].

En fin de compte, l'année 1923 met un terme à la deuxième période de développement accru de la presse cinématographique, qui a duré près de cinq ans. Cette évolution est comparable à celle que connaissent d'autres grandes nations du cinéma à la même époque. En France par exemple, un pays qui dispose alors également d'une presse cinématographique développée, 28 revues sont suspendues entre la fin de la guerre et 1925[246]. Comme en Allemagne, la fin de la guerre avait conduit à une inflation du nombre de films produits, qui s'est atténuée au bout de quelques années, avec les conséquences évoquées pour la presse cinématographique.

---

244 Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, p. 25.

245 *Ibid.* : « Damit verlor dieses älteste deutsche Filmblatt seine letzte Unabhängigkeit und sank, entsprechend den Verbindungen des Scherl-Verlages zur Ufa, in den nächsten Jahren zu einem reinen Interessenblatt der Ufa herab. Da hier der Zusammenhang für alle Fachleute allzu deutlich war, wurde die Stimme des "Kinematographen" künftig nur noch als Sprachrohr der Ufa-Interessen bewertet. Damit verschwand dieses Blatt, das früher für die Filmpresse große Verdienste sich erworben hatte, leider vollkommen in den Hinter- und Untergrund reiner Interessenpolitik. Später kam auch der "Kinematograph" etwa fünfmal in der Woche (von Montag bis Freitag) heraus und erhielt die Bedeutung eines Informationsblattes des ausgedehnten Ufa-Konzerns mit seinen vielen Unterbetrieben und Gesellschaften im In- und Ausland. ».

246 *Ibid.*, p. 27.

# I. 1. B. Théoriser pour guider : les débuts de la critique de cinéma (1909-1923)

Une prise en compte de l'histoire de la critique de cinéma allemande est nécessaire pour comprendre son fonctionnement et pour juger de son importance dans les différents types de revues de cinéma. Comme l'histoire des revues spécialisées, celle de la critique de cinéma doit elle aussi être abordée au prisme de l'établissement des cinémas permanents et de l'ouverture de grandes salles spécialisées en Allemagne. Cette évolution induit une élévation des attentes vis-à-vis des films, exigences qui font émerger l'idée d'une réflexion théorique au sujet du nouveau médium, médium artistique et médium de masse, dont la portée internationale impliquée par le langage « muet » des images est immédiatement comprise[247]. Au cours des années 1920, elle sera théorisée par des critiques tels Béla Balázs aussi bien que par les revues spécialisées[248]. En juillet 1909, Paul Lenz-Levy, l'éditeur de la revue *Lichtbild-Bühne*, écrit la première page de l'histoire de la critique de cinéma allemande[249] : il annonce que le premier grand cinéma permanent de Berlin, le célèbre *Union-Theater am Alexanderplatz* (*U.T.*), d'une capacité d'accueil d'environ 1200 places[250] et sur le point d'ouvrir ses portes, va « bon gré mal gré devoir s'accommoder de critiques régulières de son programme, qu'[il] avait jusqu'à présent jugé inutiles lorsqu'il s'agissait du programme d'un petit théâtre propre à passer inaperçu[251]. ». L'*U.T.* est inauguré le 4 septembre 1909 avec un programme très varié d'une dizaine de courts-métrages, et la rubrique intitulée *Kino-Theater-Kritik* de la revue *Lichtbild-Bühne* est créée comme réaction à son ouverture. Les premiers courts *Kunstfilms*[252] allemands sont sortis durant les mois précédents et la naissance d'une critique fondée sur des critères artistiques correspond aux premières manifestations de l'ambition artistique du cinéma.

---

247 Voir Diederichs. « Frühgeschichte deutscher Filmtheorie ». *Op. cit.*, p. 18.

248 Voir par exemple Kalbus, Oskar. « Verständigung der Völker durch den Film. Die Stummheit des Filmbildes », in *Film-Kurier*, n°25, 30. 01. 1920, s. p.

249 Voir Diederichs, Helmut H. « Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik. Historischer Abriss der deutschsprachigen Filmkritik 1909 bis 1969 ». Wien : ein Vortrag bei der SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 23. 11. 1996 [En ligne depuis le 26. 01. 2009, consulté le 12. 10. 2016]. URL: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10704

250 Voir Elsaesser. « Das Weimarer Kino », art. cité, p. 131.

251 Paul Lenz-Levy in *Lichtbild-Bühne*, juillet 1909, s. p., cité d'après Diederichs. « Über Kinotheater-Kritik... », art. cité, partie I, p. 1 : « Das Union-Theater wird sich daher wohl oder übel eine ständige Kritik des Programmes gefallen lassen müssen, die an dem Programm eines kleinen, in der Menge verschwindenden Theaters zu üben ich [Paul Lenz-Levy] bisher für zwecklos hielt. ».

252 Le terme allemand de *Kunstfilm* correspond à la traduction littérale du « film d'art » français. Les premiers films d'art sont ceux de Georges Méliès. Le pluriel allemand de *Film* en « s » est alors très fréquent. Il est encore utilisé durant les années vingt : *der Film – die Films.* De nos jours, le pluriel en « e » s'est imposé : *der Film – die Filme*. Sur le passage du *Kunstfilm* à l'*Autorenfilm* et leur importance respective pour le film d'art, voir Kessler, Frank ; Lenk, Sabine. « Du *Kunstfilm* à l'*Autorenfilm*. Le film d'art en Allemagne », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 56 | 2008, [En ligne depuis le 01. 04. 2012, consulté le 28. 10. 2016]. URL : http://1895.revues.org/4076

Le titre de la nouvelle rubrique de la *Lichtbild-Bühne* signifie littéralement « critique (de la salle) de cinéma ». Par la suite, cette rubrique est parfois appelée simplement *Kino-Kritik* (« critique de cinéma »). Cette dénomination est parlante : l'objectif premier de la critique de Lenz-Levy n'est pas de proposer une lecture critique des films aux spectateurs – qui de toute façon ne constituent pas la cible de la *Lichtbild-Bühne* – mais plutôt d'attirer l'attention des réalisateurs sur ce qu'il considère comme des erreurs esthétiques et techniques à éradiquer dès le tournage : manque de netteté de l'image, mise en scène maladroite, composition ratée du plan et décors inadéquats ou de mauvaise qualité. Il souhaite aussi donner des indications aux exploitants des salles quant à la présentation la plus judicieuse des films : accompagnement musical, commentaires éventuels d'un bonimenteur, bruitages, etc. Ainsi dénonce-t-il dans sa première critique l'absence d'un « conférencier » (*Konferenzier*), c'est-à-dire d'un conteur de cinéma (*Kinoerzähler*), dont le rôle est notamment d'assurer une transition narrative entre les films du programme. Lenz-Levy formule entre autres des propositions concrètes pour un accompagnement musical « à effet plus profond ». Il consacre au minimum une ou deux phrases à chacune des « vues animées » du programme, dominé par les vues « dramatiques » (*Dramen*) ou « comiques » (*Humoresken*). Son texte s'intéresse cependant en premier lieu à des détails techniques du dispositif de la projection (l'espace architectural, les propriétés techniques du projecteur, l'accompagnement musical) ainsi qu'à la description de l'ambiance dans laquelle s'est déroulée la séance d'ouverture : c'est bien d'une critique *de la salle* de cinéma qu'il s'agit avant tout. Ses textes suivants, qui s'inscrivent dans la même ligne d'idées, continuent de paraître en cinq épisodes dans la rubrique *Kino-Theater-Kritik* de la *Lichtbild-Bühne*, jusqu'en novembre 1909. Il est contraint d'y mettre un terme la même année, non pas parce qu'il se serait trompé d'objet (les premiers *Kunstfilms*), mais plutôt parce que sa critique s'exerce trop tôt (ce n'est que le début des films d'art) et au mauvais endroit : elle ne s'adresse pas au public, mais aux professionnels, qui la perçoivent comme un préjudice causé à leur *business*[253].

Dans son ouvrage de 1993 sur la critique de cinéma allemande des années 1907 à 1933 – intitulé *The Cinema's Third Machine*[254] en référence à l'expression forgée par Christian Metz pour désigner le discours sur le cinéma – Sabine Hake a montré à quel point la terminologie peut être un bon indicateur de l'évolution de la conception du nouveau médium. S'intéressant au couple *Kino*/*Film*, elle remarque ainsi qu'à partir de 1918/1919, le terme de *Film* est utilisé de plus en plus fréquemment par la critique. Cette évolution correspond à un passage de la *Kino-Kritik* à la *Film-Kritik* (de la critique *de cinéma* à la critique *de film*) qui témoigne d'un déplacement du centre

253 Voir Diederichs. « Über Kinotheater-Kritik... », art. cité, partie I, p. 2.
254 Hake. *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907-1933*. *Op. cit.*

d'intérêt de la critique. Du dispositif de la projection qui intéressait en priorité les premiers critiques tels que Lenz-Levy, l'intérêt de la critique se déplace pour porter progressivement sur l'objet projeté :

> Tandis que comme ses prédécesseurs *Kientopp* ou *Kinematograph*, le terme de *Kino* reconnaissait encore les fondements technologiques du cinéma, le terme de *Film* revendiquait son indépendance vis-à-vis de toute influence extérieure et légitimait ainsi l'attention que le critique portait désormais exclusivement à chaque film considéré individuellement, ainsi qu'à ses qualités artistiques particulières. […] Alors que le terme de *Kino* insistait sur l'aspect de la réception, y compris sur le cadre structurel de l'exhibition et les diverses pratiques culturelles associées au cinéma en tant qu'expérience et événement, le terme de *Film* faisait essentiellement référence au produit fini, en tenant compte de sa fonction soit de marchandise, soit d'œuvre d'art. Le terme de *Film* attirait l'attention sur le texte filmique, alors que le terme de *Kino* mettait l'accent sur le cadre social[255].

Cette évolution implique aussi un passage du plaisir visuel à l'appréciation artistique et une évolution du public, de la fameuse masse populaire vers le citadin sophistiqué[256]. Elle est le résultat d'une évolution des films eux-mêmes. De 1911 à 1914, les longs-métrages se développent : d'une durée d'une heure environ, ils sont désormais caractérisés par des intrigues profondément dramatisées et par une véritable mise en scène[257], ce qui leur assure une popularité grandissante. Solidement implantés dans le paysage du divertissement, ils commencent à représenter une concurrence économique sérieuse pour le théâtre. Face aux protestations des *lobbies* du théâtre et des détracteurs moraux du cinéma, réunis au sein de la *Kinoreformbewegung*, les professionnels du cinéma mettent en place pour la première fois les invitations aux premières et les projections presse, afin d'inciter la presse quotidienne à prendre en considération les films dans ses articles. Ces changements annoncent les débuts d'une critique cinématographique indépendante, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Monica Bellan écrit ainsi : « Depuis 1911, depuis qu'existent les premiers long-métrages, les quotidiens allemands font paraître des commentaires et critiques de films[258]. ».

Les films du réalisateur d'origine danoise Urban Gad avec son épouse Asta Nielsen[259] sont les premiers à être présentés aux critiques dans le cadre d'une projection réservée à la presse. Au sujet du premier de cette série, *Le Rêve noir* (*Der schwarze Traum*/*Den sorte drøm*, Danemark

---

255 *Ibid.*, p. 107 : « While the term *Kino*, like its predecessors *Kientopp* and *Kinematograph*, still acknowledged the technological foundations of cinema, the term *Film* claimed independence from all external influences, and thus legitimated the critic's exclusive attention to the individual film and its particular artistic qualities. […] Whereas *Kino* emphasized the side of reception, including the framework of exhibition and the diverse cultural practises associated with the cinema as an experience and event, *Film* referred primarily to the finished product, in its function either as a commodity or a work of art. *Film* drew attention to the filmic text, whereas *Kino* put a stronger emphasis on the social setting. ».

256 *Ibid.*, p. 108.

257 Voir Bellan. *100 ans de cinéma allemand*. *Op. cit.*, pp. 19-20.

258 *Ibid.*, p. 15.

259 Depuis 1911, Urban Gad et son épouse Asta Nielsen sont tous deux sous contrat chez la PAGU de Davidson.

1911), *Der Kinematograph* rapporte ainsi : « Lors d'une représentation spéciale au *Union-Theater* de Berlin, celui-ci suscita non seulement l'intérêt bien compréhensible des spécialistes conviés ; il fut aussi l'objet d'une grande admiration et fit même sensation[260]. ». En 1912, les *Filmberichte* (comptes rendus de films) se sont généralisés dans les pages locales des journaux quotidiens et la question de l'intérêt d'une critique de cinéma régulière se pose de plus en plus souvent, comme dans la revue spécialisée *Erste Internationale Filmzeitung*, qui, en octobre 1912, demande à une série d'écrivains, de critiques de théâtre et de rédacteurs en chef : « Le critique doit-il écrire sur le drame filmique ? ». L'écrivain Walter Turszinsky répond par l'affirmative, en insistant sur l'utilité d'une critique élaborée à partir de critères artistiques sérieux, qui pourrait selon lui influencer le choix du sujet effectué par les scénaristes et le choix des œuvres par les exploitants des salles, de même que guider le public vers des œuvres plus artistiques et morales :

> Il faudra bien sûr se limiter à l'examen de *ces* films qui par les particularités de leur forme ou de leur contenu poussent tout particulièrement à l'approbation ou à la contradiction... Il faudrait faire ressortir les habiletés particulières de la technique décorative, les finesses remarquables de la matière, les raffinements particuliers des acteurs ou de la mise en scène, reprocher avec la même fermeté ses erreurs grossières à l'auteur du film et à la réalisation[261].

Dans la série d'évolutions qui affectent ensuite l'histoire du cinéma et de la critique, l'année 1913 marque un tournant à plus d'un titre. Selon Thomas Elsaesser, une nouvelle forme de représentation cinématographique s'est imposée, caractérisée d'une part par le lieu de la projection, avec la généralisation des *Kinopaläste* luxueux, et d'autre part par la forme des films, avec la prépondérance des longs-métrages de trois à cinq actes[262]. Les réalisateurs allemands développent certains genres qui rétrospectivement semblent typiques des années 1910, notamment les *thrillers* et films policiers avec leurs détectives vedettes aux noms anglais (Stuart Webbs, Joe Deebs, Harry Higgs), ou encore les comédies de Franz Hofer (*Hurrah! Einquartierung* [*Hourra ! Quartier militaire !*], 1913 ; *Das rosa Pantöffelchen* [*La petite pantoufle rose*], 1913), précurseurs des comédies de Lubitsch du milieu des années 1910. Certains de ces films (le policier *Die Landstraße* [*La Route de campagne*], 1913, réalisé par Paul von Woringen d'après un scénario de Paul Lindau, les épisodes de la série policière *Stuart Webbs* réalisée par Joe May, par exemple *Der Mann im*

---

260 « Der schwarze Traum », in *Der Kinematograph*, 30. 08. 1911, s. p. : « In einer Spezialvorführung im Berliner Union-Theater erregte derselbe unter den eingeladenen Fachleuten nicht nur begreifliches Interesse, sondern auch große Bewunderung und Sensation. ».

261 « Soll das Filmdrama kritisiert werden? », in *Erste Internationale Filmzeitung*, octobre 1912, cité d'après Diederichs. « Über Kinotheater-Kritik... », art. cité, partie II, p. 3 : « Man wird sich natürlich darauf beschränken müssen, *die* Arbeiten unter die Lupe zu nehmen, die durch die Besonderheiten ihrer Form oder ihres Inhalts ganz besonders zur Zustimmung oder zum Widerspruch reizen... Man müßte besondere Geschicklichkeiten der Dekorationstechnik, besondere Feinheiten des Stoffes, besondere Raffinements der Darsteller oder der Inszenierung hervorheben, grobe Versehen des Filmautors oder der Regie mit gleicher Entschiedenheit aufmutzen. ». Les italiques sont de l'auteur.

262 Elsaesser. « Das Weimarer Kino », art. cité, pp. 131-132.

*Keller* [*L'Homme dans la cave*], 1914) témoignent d'une mise en valeur croissante des lieux de tournage et des intérieurs. Ils marquent aussi les débuts d'un système de stylisation impliquant le recours à des effets d'éclairage, à des mouvements de caméra et au montage. Ce traitement de l'espace et de la narration rapproche le cinéma allemand du cinéma américain et français de la même époque (D. W. Griffith, Thomas H. Ince, Cecil B. DeMille, Maurice Tourneur...).

1913 est aussi l'année du *Autorenfilm*, un phénomène dont l'impulsion est donnée à partir de 1908 par le « film d'art » français[263] et qui va permettre à la critique de cinéma esthétique et sérieuse de percer dans les *Feuilletons* de la presse quotidienne[264]. L'on appelle *Autorenfilme* les films qui ont un lien avec un auteur littéraire renommé, que celui-ci en ait écrit le scénario (c'est le cas des auteurs à succès de l'époque Paul Lindau et Heinrich Lautensack), ou qu'il soit l'auteur d'une œuvre adaptée à l'écran (comme Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler et Hugo von Hofmannsthal). Autrement dit, un *Autorenfilm* est un film « qui a été écrit par un auteur » ou qui est tiré d'une œuvre littéraire ; malgré son nom, ce concept n'a donc rien à voir avec le principe plus tardif du « film d'auteur » français. Grâce au *Autorenfilm*, les réalisateurs espèrent profiter de la réputation d'auteurs établis pour donner au cinéma ses lettres de noblesse. La quête de légitimité passe alors par les textes littéraires d'écrivains reconnus, considérés comme de véritables lettres de créances. À partir de ce moment-là, on assiste à la spécialisation dans l'adaptation littéraire de certaines sociétés de production allemandes telles que la *BB-Film-Gesellschaft*. La société la plus activement engagée dans le mouvement est cependant danoise. Il s'agit de la *Nordisk*, à laquelle l'on doit l'un des représentants principaux du genre : *Atlantis* (Danemark 1913), réalisé par August Blom d'après un roman de Gerhart Hauptmann, avec la star danoise Olaf Fønss dans le rôle principal. La société suédoise *Svenska* produit un autre *Autorenfilm* marquant, *Das fremde Mädchen* (*Den Okända*, Suède 1913) de Mauritz Stiller, d'après un scénario original de Hugo von Hofmannsthal.

La première du premier *Autorenfilm* allemand, *L'Autre* (*Der Andere*) de Max Mack, au cinéma *Lichtspiele am Nollendorfplatz* de Berlin le 21 janvier 1913 est symptomatique de l'évolution que connaît la critique de cinéma : cette fois-ci les quotidiens généralistes n'y dépêchent

263 Voir Elsaesser. « Das Weimarer Kino », art. cité, p. 132 et Lenk, Sabine. « Art Cinema: Film d'Art », in Wulff, Hans Jürgen [*et al.*] *Das Lexikon der Filmbegriffe.* Kiel : Christian-Albrechts-Universität zu Kiel [En ligne]. URL : http://filmlexikon.uni-kiel.de
La société de production *Film d'Art* est fondée en 1908 à Paris. Elle met en scène des pièces de théâtre interprétées pour l'écran par des acteurs de la Comédie-Française. Des auteurs renommés (principalement des dramaturges) écrivent des scénarios pour le cinéma, à l'instar de Paul Lavedan (pour *L'Assassinat du Duc de Guise* d'André Calmettes, avec le comédien Charles Le Bargy, 1908). Dans la compréhension de l'époque, la valeur artistique de ces films vient des acteurs et des sources littéraires, qui font partie de l'art déjà reconnu.

264 Voir Diederichs. « Über Kinotheater-Kritik... », art. cité, partie II, p. 4.

plus leurs reporters locaux, mais leurs critiques d'art. La critique de cinéma accède ainsi à la dignité de l'article dans le *Feuilleton.* Cet intérêt marqué pour *L'Autre* s'explique par deux facteurs témoignant tous deux du prestige que les *Autorenfilme* espèrent gagner à force de rapprochement avec le théâtre : le drame signé Paul Lindau, dont le film est l'adaptation, et l'interprétation du rôle principal de l'avocat Dr. Hallers par la plus grande célébrité du théâtre, le comédien Albert Bassermann, porteur du prestigieux anneau d'Iffland[265]. Avec ce film, le cinéma fait son entrée dans les pages culturelles (le *Feuilleton* allemand) de la presse généraliste ; mais sa prise en compte dans cette rubrique se limite dans un premier temps aux *Autorenfilme* et reste dépendante des grands noms du théâtre, seuls capables d'attirer les critiques dans les salles obscures. À l'instar de Paul Wegener, certains comédiens deviennent des stars de cinéma. Ce phénomène est symptomatique de la porosité des frontières entre le théâtre et le cinéma. Le cinéma emprunte alors fréquemment au théâtre ses sujets mais aussi son personnel.

Avec l'écrivain Hanns Heinz Ewers, l'ancien acteur renommé de la troupe de Reinhardt Paul Wegener compte parmi les défenseurs allemands les plus engagés du *Autorenfilm*. Associés au réalisateur Stellan Rye, ils tournent *L'Étudiant de Prague* (1913). Ce film réalise les aspirations de *L'Autre* en remportant un grand succès à la fois critique et populaire. Peu de temps après sa sortie, sa société de production *Deutsche Bioscop* édite une brochure de documentation qui se fait l'écho des critiques positives parues dans la presse. Dans cette brochure, la *Deutsche Bioscop* se vante d'en avoir recensées 224[266]. C'est à partir de ce film et dans le cadre du *Autorenfilm* qu'entre 1913 et 1918, Paul Wegener développe le genre précurseur du film fantastique, le *Märchenfilm* (film-conte)[267], qui se prête parfaitement aux expérimentations techniques comme les trucages et les procédés de surimpression. Wegener a ainsi perçu très tôt le potentiel spectaculaire du nouveau médium cinéma. Passionné par l'apport de la technologie à son art cinématographique, il explore

---

265 Il s'agit d'une distinction attribuée au plus grand acteur de théâtre de l'espace germanophone. C'est l'interprète de Caligari Werner Krauß qui succède à Albert Bassermann en 1954. Le porteur actuel de l'anneau d'Iffland est Bruno Ganz, depuis 1996.

266 Diederichs. « Über Kinotheater-Kritik... », art. cité, partie II, p. 4.

267 Le terme de *Märchenfilm* désigne un genre merveilleux allemand qui se caractérise par la présence importante de la nature et des animaux. Comme l'indique la dénomination, les contes de fées fondateurs de langue allemandes sont à la source du genre (Grimm, Hauff), qui jouit d'une grande popularité en Allemagne, et ce à différentes époques. L'origine du genre remonte aux films de Wegener (*11. 12. 1874 Arnoldsdorf, Ostpreußen ; †13. 09. 1948 Berlin), qui font naître la vocation de Lotte Reiniger, réalisatrice de *Märchenfilme* d'animation de silhouettes. Le *Märchenfilm* connaît un renouveau dans l'Allemagne d'après-guerre, où les productions de la DEFA (RDA) sont très prisées dès les années 50, par exemple *Cœur de pierre* (*Das kalte Herz*, 1950) de Paul Verhoeven, *L'Histoire du petit Muck* (*Der kleine Muck*, 1953) de Wolfgang Staudte et *La Fontaine des lutins* (*Die Heinzelmännchen*, 1956) de Erich Kobler. Voir l'article « Märchenfilm » du *Lexkion der Filmbegriffe* [En ligne]. URL : http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7994.
Sur l'évolution du genre et les films merveilleux d'autres productions nationales, voir Liptay, Fabienne. *WunderWelten: Märchen im Film*. Remscheid : Gardez! Verlag, 2004.

dans ses films suivants, *Le Golem* (*Der Golem*, 1915, réalisé avec Henrik Galeen)*, Le Mariage de Rübezahl* (*Rübezahls Hochzeit*, 1916, réalisé avec Rochus Gliese), *Le Joueur de flûte d'Hamelin* (*Der Rattenfänger von Hameln*, 1918) et *L'Ombre perdue* (*Der verlorene Schatten*, 1920, réalisé par Rochus Gliese d'après un scénario de Gliese et Wegener), les moyens techniques qu'offrent la caméra et la pellicule pour donner vie à la matière fantastique. Pour lui, les films fantastiques ont vocation à représenter la plus grande part de la production cinématographique, puisqu'ils satisfont le besoin de distraction du public et son attrait pour des histoires pleines d'imagination. Il expose ce point de vue dans un article de 1917 intitulé « À propos des possibilités artistiques de l'image animée[268] », qui nous éclaire aussi sur sa conception du cinéma. Au lieu de puiser dans le théâtre ou dans le roman, comme le fait une partie des représentants du *Autorenfilm*, le cinéma doit selon Wegener créer ses propres histoires en puisant dans les moyens offerts par la caméra :

> Dans L'ÉTUDIANT DE PRAGUE, que j'ai réalisé avec Ewers, dans le GOLEM et récemment dans RÜBEZAHL, j'ai essayé de m'approprier une matière qui corresponde vraiment à la technique de l'image animée. Tout d'abord, il faut que nous prenions conscience de la nécessité de tirer un trait aussi bien sur le théâtre que sur le roman et de puiser dans le cinéma même toute création destinée au cinéma. *La caméra doit être le véritable poète de cinéma*. La possibilité de filmer en petit ce qui est grand et en grand ce qui est petit, de superposer et de fondre l'une dans l'autre les prises de vues, la possibilité de changer continuellement le point de vue du spectateur, les innombrables trucages, avec la division de l'image, les jeux de miroirs et ainsi de suite ; bref : la technique cinématographique doit devenir plus déterminante pour le choix du contenu. […] Le film est *avant tout* une affaire d'ordre *visuel*. Le poète de cinéma doit partir de l'image, penser en images et choisir des sujets qui se prêtent à la transposition dans un *effet d'image*[269]. Ainsi, c'est l'étrange silhouette de pierre qui dans le GOLEM a pu déployer muettement et mystiquement son existence relevant purement de l'*effet d'image*[270].

À travers ses thèmes fantastiques tirés de la culture wilhelmienne, le *Autorenfilm* poursuit un double objectif. Premièrement, il tente de donner une légitimité esthétique et un prestige culturel au

---

268 Wegener emploie le terme de *Wandelbild* (littéralement « image changeante » ou « mouvante »), un synonyme de « film » caractéristique des premières décennies du cinéma, au même titre que les composés de *Licht* (« lumière ») – *Lichtspiel*, *Lichtbild* – ou que les termes désignant les premiers films de fiction, *das Kinodrama* et *das Filmspiel*, d'anciens synonymes de *der Spielfilm*. Nous avons choisi de traduire *das Wandelbild* par « l'image animée », qui nous paraît être à la fois un terme français typique de cette époque et le terme le plus à même de rendre compte de l'idée de changement, de mouvement. Ce choix de traduction vaut aussi pour les occurrences au sein de la citation.

269 Nous avons choisi de traduire « bildhaft » par « effet d'image », puisqu'il est convenu de traduire ainsi le concept allemand de *Bildhaftigkeit*, que nous explicitons dans la deuxième sous-partie.

270 Wegener, Paul. « Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes », in *Kunstwart* (München), n°7, janvier 1917, pp. 13-15, cité d'après Diederichs (éd.). *Geschichte der Filmtheorie. Op. cit.*, pp. 225-226 : « Im STUDENTEN VON PRAG, den ich mit Ewers zusammen machte, im GOLEM und neuerdings im RÜBEZAHL habe ich versucht, Stoffgebiete zu erschließen, die wirklich der Technik des Wandelbildes entsprechen. Zunächst muß sich unsereiner darüber klar werden, daß man sowohl Theater wie Roman vergessen und aus dem Film für den Film schaffen muß. *Der eigentliche Dichter des Films muß die Kamera sein*. Die Möglichkeit, Großes klein und Kleines groß, übereinander und ineinander zu photographieren, die Möglichkeit des ständigen Standpunktwechselns für den Beschauer, die zahllosen Tricks durch Bildteilung, Spiegelung und so fort, kurz: die Technik des Films muß bedeutsam werden für die Wahl des Inhalts. […] In erster Linie ist der Film eine *visuelle* Angelegenheit. Der Filmdichter muß vom Bild ausgehen, in Bildern denken, und Stoffe wählen, die *bildhaft* auszudrücken sind. So war es im GOLEM die seltsame Steingestalt, die stumm und mystisch ihr *rein bildhaftes Dasein* entfalten konnte. ». Nous soulignons.

cinéma et de surmonter ainsi les très grandes réticences de la classe moyenne cultivée (le *Bildungsbürgertum*), lesquelles se manifestent dans la *Kinoreformbewegung*. Deuxièmement, le *Autorenfilm* rompt avec l'internationalité du cinéma de ces années (dont les genres et thèmes sont très similaires d'un pays à l'autre) et propose une certaine conception d'un « cinéma national » clairement identifiable, en analogie avec la littérature nationale. La conception de Wegener engendre un modèle qui traversera les années vingt et qui allie des thématiques nationales et conservatrices à des expérimentations avant-gardistes par lesquelles les réalisateurs cherchent à élargir les possibilités techniques de leur médium[271].

Comparée à celle des autres productions, la proportion de *Autorenfilme* reste cependant très minoritaire. Avant la Première Guerre mondiale, l'industrie cinématographique allemande est encore peu développée. Entre 1905 et 1910, seuls 10% des films montrés dans les salles allemandes sont issus de la production nationale. Aucune législation n'entrave encore l'échange des films sur le marché, très ouvert. La programmation des salles allemandes est alors dominée par la France (30% des films montrés), les États-Unis (25%), l'Italie (20%) et les pays nordiques (15%)[272]. En 1914, seuls 14 % des films montrés en Allemagne sont allemands[273] et la majorité des longs-métrages montrés en Allemagne viennent désormais de France, d'Angleterre, des États-Unis et des pays nordiques : 25 sociétés de production allemandes font alors face à 47 sociétés étrangères dont les films sont distribués sur le territoire national. Cet état pré-industriel explique l'importance encore secondaire de la critique de cinéma. Jusqu'à la guerre, la seule revue à proposer de façon régulière une critique systématique et indépendante est le *Gesinnungsblatt* réformateur *Bild und Film*, édité par Lorenz Pieper. La tension entre son financement par l'Église catholique et son indépendance vis-à-vis de l'industrie du cinéma s'avère productive et cette revue spécialisée représente à la veille de la guerre le plus important forum allemand de critique et de théorie de cinéma. Les critiques de cette revue écrivent la première page de la critique esthétique de cinéma. Malwine Rennert est la critique la plus importante de *Bild und Film* et avec Hilda Blaschitz la première femme à exercer cette profession en Allemagne. Elle développe une première approche théorique du jeu des acteurs, une phase de la théorie formaliste allemande qui atteint son acmé une dizaine d'années plus tard avec *L'Homme visible* de Béla Balázs[274].

---

271 Voir Elsaesser. « Das Weimarer Kino », art. cité, p. 134.

272 Ces pourcentages sont indiqués par Thomas Elsaesser dans Elsaesser. « Early German Cinema... », art. cité, p. 23.

273 Voir Elsaesser. « Das Weimarer Kino », art. cité, p. 131.

274 Au sujet de la signification de *Bild und Film* pour l'histoire de la critique de cinéma allemande, voir Diederichs. « Über Kinotheater-Kritik... », art. cité, partie III, pp. 4-5.

Après la guerre, le rapport de la production nationale à la production étrangère s'est totalement inversé, avec 130 sociétés allemandes face à 10 sociétés étrangères en 1918[275]. La production allemande s'est développée à la faveur de la guerre, qui a rendu cette expansion nécessaire en interdisant l'importation de productions étrangères autres que nordiques. Le développement de la production s'accentue encore à partir de 1918 et ne représente qu'un aspect de l'expansion de l'industrie cinématographique allemande, dont témoigne aussi l'augmentation du nombre de salles de cinéma, de sociétés de production et de distributeurs[276]. Cette expansion se fait aussi grâce à une nouvelle génération de producteurs, dont Erich Pommer (*20. 06. 1889 Hildesheim ; †08. 05. 1966 Los Angeles) qui fonde la *Decla* en 1915, et grâce à la création à finalité d'abord propagandiste de la Ufa en 1917[277], avec le soutien du haut commandement militaire. En 1917, la guerre entre dans sa troisième année et la victoire allemande tant attendue ne se réalise pas : le commandement militaire perçoit alors le cinéma comme un moyen d'influencer les masses et d'accroître la combativité des troupes, et c'est dans ce but qu'en janvier 1917, l'*Oberste Heeresleitung* (« Commandement suprême de l'armée ») crée le *Bild-und Filmamt* (Bufa), qu'Erich Ludendorff transforme en *Universum Film A. G.* (Ufa) en juillet de la même année[278].

Au lendemain de la guerre, la Ufa devient la plus importante productrice de films allemands de qualité. Les studios de Neubabelsberg à Potsdam, où sont réalisées ses productions, sont alors les plus modernes d'Europe. Le 18 septembre 1919 est inauguré le *Ufa-Palast am Zoo* avec la première de *Madame du Barry* de Lubitsch[279] : il ne tarde pas à devenir l'un des bâtiments emblématiques du paysage cinématographique berlinois organisé autour du *Kurfürstendamm*. Après 1918, l'industrie cinématographique allemande devient la première d'Europe. Les longs-métrages à prétention artistique, qui se sont déjà développés pendant la guerre, s'imposent. Cette évolution s'accompagne d'un accroissement de la presse spécialisée et d'un développement de la critique cinématographique dans les revues spécialisées. L'abolition passagère de la censure entre 1918 et 1920 crée une niche dont s'empare le réalisateur et producteur Richard Oswald avec ses *Aufklärungsfilme*, des drames de mœurs moralisants qui connaissent un certain succès. En 1918, on compte 2300 salles de cinéma

275 Voir Elsaesser. « Das Weimarer Kino », art. cité, p. 133.

276 Pour des informations plus détaillées sur ce point, l'on se reportera à Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.,* p. 17. Sattig y indique toute une série de chiffres qui attestent de cette évolution pour les années 1916 à 1919.

277 Initialement appelée BUFA, cette société absorbe la *Messter-Film*, la PAGU, les filiales allemandes de la société-mère *Nordisk* et quelques autres firmes. Son premier directeur de production est Davidson, suivi d'Erich Pommer en 1923. En 1921, elle fusionne avec la *Decla-Bioscop*. Pour plus d'informations sur la Ufa, voir Kreimeier, Klaus. *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa*. Trad. fr. d'Olivier Mannoni. Paris : Flammarion, 1994.

278 Voir Bellan. *100 ans de cinéma allemand*. *Op. cit.*, chapitre « La Création de la Ufa », pp. 23-24.

279 Voir B. E. Lüthge. « "Madame Dubarry". Eröffnung des Ufa-Palastes am Zoo », in *Film-Kurier*, n°91, 20. 09. 1919, s. p.

(offrant 800 000 places) en Allemagne, contre 5000 (offrant 2 millions de places) en 1929, à la veille de la crise économique. Rien qu'à Berlin, il y a 264 cinémas au 1er janvier 1920, avec 117 000 places au total, contre 34 théâtres offrant 44 000 places (soit un rapport de 1:2,65 en termes de places)[280]. L'évolution du paysage cinématographique berlinois est en corrélation avec les évolutions de l'après-guerre : au 1er juin 1918, Berlin comptait 218 salles de cinéma, auxquelles ne s'ajoutent que 10 nouvelles salles pendant la seconde moitié de l'année 1918, placée sous le signe de l'après-guerre et de la révolution. L'esprit entrepreneurial reprend dès 1919, année durant laquelle ouvrent 36 nouvelles salles, parmi lesquelles quatre grands *Kinopaläste* de plus de mille places : un *Kinopalast* d'une capacité de 1100 places, un autre de 1500 places, un de 1800, et même un de 5000 places. Le type de cinéma prédominant reste cependant celui d'une capacité d'accueil de 100 à 200 personnes, avec 100 salles de cette catégorie au 1er juin 1918, auxquelles s'ajoutent 5 salles jusqu'au 31 décembre 1918 et 12 salles en 1919. Il est suivi des cinémas de 200 à 300 places : il en existe 47 au 1er juin 1918 et 49 fin 1918, auxquels s'ajoutent 10 nouvelles salles de cette capacité en 1919. Le renforcement des infrastructures traduit aussi une augmentation du nombre de spectateurs, qui atteint près de deux millions par jour au milieu des années 1920[281].

La période de l'inflation est également favorable à la production nationale, comme le sont aussi les restrictions d'importation de productions étrangères. Comptant 20 milliards de *Reichsmark* d'investissements et plus de 20 000 travailleurs syndiqués au début des années 1920[282], l'industrie cinématographique est devenue le troisième secteur industriel d'Allemagne[283]. Elle s'est imposée comme l'une des industries cinématographiques les plus puissantes du monde[284], dynamique, pleine de vitalité et de volonté d'expansion. La production de films avoisine les cinq cents films pour l'année 1920[285] et en 1922 l'Allemagne compte 360 compagnies cinématographiques qui produisent 646 films, dont 474 longs-métrages[286]. Avec une moyenne de 200 à 500 films produits chaque année

280 Nous avons trouvé ces statistiques très précises sur les cinémas et théâtres berlinois dans « Wie viele Kinos gibt es in Berlin? » [« Combien y a-t-il de cinémas à Berlin ? »], in *Lichtbild-Bühne*, n°40, 02. 10. 1920, p. 38. Cet article reproduit un tableau du *Statistisches Jahrbuch der Stadt Berlin* [« annales statistiques de la ville de Berlin », suspendues pendant plusieurs années à cause de la guerre, puis de nouveau éditées à partir de 1920].

281 Chiffres cités d'après Baechler. *L'Allemagne de Weimar. Op. cit.*, p. 241.

282 Voir Kaes. « Film in der Weimarer Republik... », art. cité, p. 46.

283 Dès fin 1919 déjà, l'industrie cinématographique occupe la troisième place parmi les secteurs industriels les plus importants du pays. Voir « Die Entwicklung der deutschen Filmindustrie », in *Filmkunst*, n°6, 23. 11. 1919, pp. 3-4. Cet article met en évidence le rôle des investisseurs dans le développement de l'industrie cinématographique allemande : elle bénéficie désormais de la confiance du grand capital, qui lui donne enfin les moyens de concurrencer les productions étrangères. À titre d'exemples sont précisés les capitaux des trois plus grandes sociétés de production allemandes. La Ufa disposerait ainsi d'un capital-actions de 25 millions de *Mark*, le *Bioscop-Konzern* d'un capital de 30 millions et la *Decla-Filmgesellschaft* d'un capital d'environ 15 millions.

284 Voir Bellan. *100 ans de cinéma allemand*. *Op. cit.*, p. 10.

285 Kaes. « Film in der Weimarer Republik... », art. cité, p. 39.

286 Baechler. *L'Allemagne de Weimar. Op. cit.*, p. 241.

en Allemagne durant les années 1920, il n'y a que Hollywood qui surpasse la production allemande[287]. Nombreux sont les films de divertissement à faible teneur artistique, les films à épisodes produits à la chaîne, des distractions sans prétention qui s'inscrivent dans le cadre de la culture populaire quotidienne. Mais une proportion minoritaire de films plus ambitieux continue également de revendiquer le statut d'art pour le cinéma. Nous verrons que c'est dans ce contexte que la critique de cinéma perçoit la sortie de *Caligari* en 1920. Notons cependant que la stabilisation monétaire de 1924 entraîne la faillite de nombreuses compagnies cinématographiques et que la production baisse à 241 films en 1927[288]. Les difficultés rencontrées par l'industrie cinématographique allemande durant les années de stabilisation sont aussi liées à la concurrence étrangère grandissante et en premier lieu à l'invasion de productions américaines, qui représentent désormais 40% du marché en Allemagne.

À côté de la Ufa, c'est la société de production *Decla* (puis *Decla-Bioscop* après la fusion de 1920) qui sous la direction d'Erich Pommer[289] produit les films les plus marquants du début de Weimar : le policier à épisodes *Les Araignées* (*Die Spinnen,* 1919) de Lang, *La Peste à Florence* (*Die Pest in Florenz*, 1919) d'Otto Rippert d'après un scénario de Lang, et bien sûr *Caligari*, écrit par Mayer et Janowitz. Ces films donnent le mot d'ordre pour la suite de la production weimarienne : films à épisodes populaires, souvent empreints d'exotisme, grosses productions historiques et films stylisés, écrits par des scénaristes tels que Carl Mayer et Thea von Harbou, et réalisés par Carl Froelich, Ludwig Berger, Joe May, Lang, Wiene, Lubitsch, Murnau, Oswald, etc. Avec quelques autres personnalités (producteurs, chefs opérateurs des prises de vues, équipes de *Filmarchitekten*) ils forment le noyau dur de l'*establishment* du cinéma de la première moitié des années vingt. Malgré la suprématie de la Ufa, celle-ci n'assure que 18% de la production nationale[290] : de plus petites sociétés de production comme *Emelka*, *Deulig*, *Südfilm*, *Terra* et *Nero* tentent de faire face à la concurrence américaine et signent des accords avec des firmes britanniques et américaines. Durant les années vingt, de nouvelles possibilités techniques s'offrent à la caméra, que l'on qualifie alors de « déchaînée », en référence à la *entfesselte Kamera* développée par le chef opérateur Karl Freund pour *Le Dernier des hommes* de Murnau (1924). De nouvelles approches des perspectives et du montage se font jour, en particulier chez les réalisateurs soviétiques (Eisenstein,

287 Voir Kaes. « Film in der Weimarer Republik... », art. cité, p. 46. À titre de comparaison, la production française avoisine les 208 moyens et longs métrages en 1919, la centaine en 1920 et en 1921, 130 films en 1922 et 68 films en 1923. Ces statistiques sont incertaines et doivent surtout être considérées comme des ordres de grandeur. Voir Sadoul, Georges. *Le Cinéma français (1890-1962)*. Paris : Flammarion, 1962, pp. 244-245.

288 Baechler. *L'Allemagne de Weimar. Op. cit.*, p. 242.

289 Il devient directeur de la Ufa en 1923, poste qu'il occupe jusqu'à son départ pour les États-Unis en 1926.

290 Voir Elsaesser. « Das Weimarer Kino », art. cité, p. 138.

Vertov, Pudowkin). « Le film muet en noir et blanc est devenu une forme d'art qui présente une unité stylistique, et en cela il a atteint la perfection[291] », affirme Diederichs à propos de cette période.

Enfin, la fin des années 1920 voit l'avènement du cinéma parlant, qui se développe en Allemagne à partir de 1929, année durant laquelle 8 films sur 183 productions allemandes sont parlants. L'année suivante, la tendance s'est déjà largement inversée, avec 101 films parlants sur 146 productions nationales. En 1932, c'est la totalité des 127 films produits en Allemagne qui est désormais parlante[292]. Parallèlement au développement du parlant, on assiste à la nécessaire adaptation des salles de cinéma à la nouvelle technologie. Dès octobre 1930, 900 salles sur les 5000 salles de cinéma d'Allemagne ont adopté le parlant, et la reconversion est entièrement achevée en 1935[293]. Mais le passage au parlant est indissociable d'un accroissement du coût de production et il contraint par conséquent à une concentration de la production sur quelques grandes sociétés de production. À la fin de la République de Weimar, il n'y a ainsi plus que trois grandes compagnies de production : la Ufa, *Tobis* et *Terra*. Les comédies musicales et les comédies de mœurs sont les genres du parlant qui remportent le succès le plus large. L'année 1930 est aussi celle du triomphe de *L'Ange Bleu* de Josef von Sternberg, qui célèbre lui aussi le passage au parlant avec ses inoubliables *songs,* les chansons interprétées par la star du film Marlene Dietrich[294] (*27. 12. 1901 Berlin ; †06. 05. 1992 Paris).

*Der Kinematograph* et la *Lichtbild-Bühne* sont les seules revues d'avant la guerre qui continuent d'exister jusque dans les années 1930[295]. La parution de *Der Kinematograph* est suspendue en 1935, tandis qu'en 1940 la *Lichtbild-Bühne* est absorbée par le *Film-Kurier*, la revue cinématographique la plus influente de la République de Weimar. *Der Kinematograph* et la *Lichtbild-Bühne* sont de loin les revues les plus exigeantes d'avant la Première Guerre mondiale et elles continuent de s'imposer comme telles aux côtés du *Film-Kurier* durant les années de Weimar, période durant laquelle elles font autorité[296]. *Der Kinematograph* est aussi la principale revue à

291 Diederichs. « Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films », art. cité, p. 10 : « Der schwarzweiße Stummfilm wurde zu einer stilistisch einheitlichen Kunstform in Vollendung. ».

292 Chiffres cités d'après Baechler. *L'Allemagne de Weimar. Op. cit.*, p. 242.

293 Voir Baechler. *L'Allemagne de Weimar. Op. cit.*, p. 242.

294 Ce film marque aussi la première collaboration entre le réalisateur Josef von Sternberg (*29. 05. 1894 Vienne ; †22. 12. 1969 Hollywood) et l'actrice, qui tournent six autres films ensemble entre 1930 et 1935 : *Cœurs brûlés* (*Morocco*, États-Unis 1930) ; *Agent X 27* (*Dishonored*, États-Unis 1931) ; *Shanghaï Express* (*Shanghai Express*, États-Unis 1932) ; *Blonde Vénus* (*Blonde Venus*, États-Unis 1932) ; *L'Impératrice rouge* (*The Scarlett Empress*, États-Unis 1934) et *La Femme et le Pantin* (*The Devil is a Woman*, États-Unis 1935).

295 Voir Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, pp. 77-94.

296 Diederichs. « Frühgeschichte deutscher Filmtheorie ». *Op. cit.*, p. 20.

reconnaître d'emblée la valeur artistique du cinéma et à en faire la promotion culturelle, tandis que les autres revues corporatives s'adressent aux professionnels uniquement pour leur transmettre des informations et des rapports d'ordre économique, juridique et technique[297] ainsi qu'une proportion importante voire prédominante d'annonces[298]. Pour ces raisons, *Der Kinematograph* et la *Lichtbild-Bühne* ont été les sources principales de notre travail, à côté de l'incontournable *Film-Kurier*[299] (Berlin, 1919-1945) fondé en 1919, soit durant l'année du tournage de *Caligari*, qui suscite l'enthousiasme de la revue. Toutes trois relèvent certes de la catégorie des *Interessenblätter*, des revues corporatives, mais elles ne se limitent ni aux informations pratiques au service de l'industrie, ni à la promotion des films : durant les années de Weimar, elles proposent aussi une critique de cinéma sérieuse. En partant des films, cette critique établit des rapprochements avec d'autres œuvres qui esquissent des axes de réflexion susceptibles d'éclairer des pans entiers du cinéma : il s'agit d'autant de réflexions théoriques approfondies sur le septième art, dans lesquelles s'inscrivent les articles sur les films expressionnistes.

Terminons cette présentation des organes de la presse cinématographique par la caractérisation de la critique de cinéma et par l'évaluation du poids de cette dernière dans la presse professionnelle, proposée par Ewald Sattig. Son analyse permet de mieux comprendre le fonctionnement dans lequel s'inscrivent les critiques des films de notre corpus, dont l'auteur a mis au jour l'importance pour les revues professionnelles. « Le fait que ce soit précisément la critique de cinéma qui fut la raison de la création des dépêches de cinéma déjà mentionnées et de la concentration de la fréquence de parution des revues spécialisées suffit à témoigner de leur importance pour la presse spécialisée[300] », écrit-il avant de préciser ce qui fait la spécificité de la critique de cinéma – de plus en plus approfondie – des revues spécialisées par rapport à celle de la presse généraliste : « La critique de cinéma ne s'y adressait pas au grand public comme dans la presse quotidienne, qui est lue par des couches de lecteurs larges et variées et qui motive leurs sorties au cinéma. […] Ainsi, la critique de cinéma prend ici un tout autre visage. Elle quitte les pages culturelles de la presse quotidienne et s'élève à une place privilégiée dans la presse spécialisée[301]. ». Comme le film a le statut ambivalent d'être à la fois un produit de l'art et une

297 *Ibid.*

298 Voir Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, p. 13.

299 Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 498).

300 Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, p. 65 : « Die Tatsache, daß gerade die Filmkritiken Anlaß zur Einrichtung der schon erwähnten Filmdepeschen und Verdichtung der Erscheinungshäufigkeit der Fachblätter waren, zeigt an sich schon ihre Bedeutung für die Fachpresse. ».

301 *Ibid.* : « Die Filmkritik hier wendet sich nicht an das breite Publikum wie die der Tagespresse, die von vielfältigen und breiten Leserschichten gelesen wird und Anhalt für ihren Kinobesuch ist. [...] Damit gewinnt hier die Filmkritik ein anderes Gesicht. Sie rückt aus dem Raum unter dem Strich, dem Feuilleton der Tagespresse hinaus

marchandise de l'industrie, la critique de cinéma spécialisée reste tributaire de ces deux aspects et recense donc toujours aussi bien les qualités artistiques des films que leur valeur commerciale. Sattig rend également compte d'une évolution significative du contenu des critiques de films : « Durant les premiers temps du film, l'on se contentait tout simplement d'imprimer les notices du producteur, envoyées par les sociétés de production, parce qu'il manquait alors l'ambition et la conception artistiques ; ce n'est que peu à peu qu'une reconnaissance artistique se fit jour, souvent dictée cependant par des intérêts et considérations économiques. ». La reconnaissance de la valeur artistique du cinéma entraîne une évolution de l'approche de l'exercice critique, qui s'affranchit de plus en plus du discours promotionnel des sociétés de production au profit d'une théorisation du cinéma qui vise aussi à établir des critères sur lesquels peut s'appuyer l'analyse esthétique et critique des œuvres. La critique poursuit aussi l'objectif de prodiguer des conseils d'ordre professionnel à ses lecteurs. Selon l'auteur, ce lien étroit des revues spécialisées à la profession fait des critiques de ces revues des spécialistes plus compétents que leurs collègues de la presse généraliste, qui découvrent le plus souvent le film au moment de sa sortie. Le critique de cinéma professionnel en revanche suit avec précision le parcours du film, visite les plateaux du tournage en amont, rencontre l'équipe du film et a donc une connaissance plus approfondie du travail et des ambitions des artistes impliqués. De la description du métier de critique professionnel, Sattig passe ensuite à la caractérisation du parcours d'un film de sa création à sa distribution loin des grandes villes, que la presse spécialisée documente autant qu'elle l'influence :

> La critique et le reportage de cinéma se rejoignent ainsi directement et le critique de cinéma représente un maillon dans l'accompagnement permanent d'un film par la presse spécialisée, depuis sa planification ; par conséquent, le parcours d'un film peut être suivi avec précision d'un numéro d'une revue spécialisée au suivant, en passant de la première évocation de l'idée du film, à l'écriture scénaristique […] jusqu'à la fin des travaux. […] Par la critique de cinéma, le film entre dans l'espace public : le travail artistique est accompli et c'est la trajectoire du film comme marchandise qui commence. Le dernier maillon de cette chaîne qui s'étire à travers la presse spécialisée est la liste des distributeurs et des salles programmant le film, qui enregistre le passage du film dans les salles et qui renseigne les professionnels sur son accueil. La critique de cinéma représente incontestablement le maillon le plus important, parce qu'elle doit évaluer le produit d'une collaboration artistique, d'un travail laborieux de plusieurs mois. Son jugement peut largement influencer la trajectoire à venir du film, étant donné notamment que cette critique est lue dans toutes les petites localités éloignées, loin du lieu de la première, par les exploitants des salles. C'est pourquoi de nos jours elle assume surtout une grande responsabilité, vu qu'elle doit à la fois prendre en considération la situation économique de l'industrie cinématographique et aussi encourager la création cinématographique en Allemagne[302].

und auf bevorzugten Platz in der Fachpresse. ».

302 Sattig. « Die deutsche Filmpresse ». *Op. cit.*, pp. 65-67 : « Damit berühren sich direkt Filmkritik und Filmberichterstattung und die Filmkritik stellt ein Glied innerhalb der laufenden Begleitung dar, die ein Film von seiner Planung an dauernd durch die Fachpresse erfährt, so daß der Weg eines Films deutlich in den laufenden Nummern eines Fachblattes von der ersten Erwähnung der Filmidee, der Manuskriptarbeit, zu den Vorarbeiten, zum Drehbeginn mit der Angabe der Mitwirkenden zu verfolgen ist, von da weiter über häufige Arbeitsbesuche bis zur Beendigung der Arbeit. Die Reklame hat inzwischen mit eingegriffen und macht noch vor der Uraufführung Propaganda, vorläufig mit den Namen der mitwirkenden Stars. Mit der Filmkritik ist der Film in

De l'idée du scénario à sa réception critique, en passant par sa programmation dans les salles, la trajectoire d'un film peut ainsi être retracée par le truchement de la presse spécialisée. C'est l'aspect de cette citation qui retient finalement le plus notre attention en vue de l'analyse de la réception des films expressionnistes par les revues de cinéma : le parcours de *Caligari* peut ainsi être reconstruit à l'aide des articles du *Film-Kurier* notamment, qui permettent aussi de mesurer le succès critique et public du premier film expressionniste.

Nous avons choisi de développer davantage la partie consacrée à la réception de *Caligari* que celles consacrées à la réception des autres films expressionnistes. Ce choix s'imposait pour plusieurs raisons. Premièrement, *Caligari* marque l'acte de naissance du cinéma expressionniste et fait donc sensation au moment de sa sortie – bien davantage que n'importe quel autre film de notre corpus. Par conséquent, et deuxièmement, les revues lui accordent aussi bien plus de place dans leurs pages. Le film est discuté non seulement dans les critiques qui lui sont consacrées, mais aussi dans des articles de fond qui s'interrogent sur le potentiel artistique du cinéma. Pour comprendre la place qu'occupe le cinéma expressionniste dans le débat autour du film d'art, il est nécessaire de garder à l'esprit qu'au début des années vingt, le cinéma n'est pas encore totalement reconnu en tant qu'art, malgré des voix de plus en plus nombreuses qui défendent sa valeur artistique dans les revues spécialisées et dans les premières théories du cinéma. En 1920, le débat se cristallise ainsi autour de *Caligari* et du cinéma expressionniste. Troisièmement, la critique de cinéma considère *Caligari* comme le film expressionniste le plus réussi. Il acquiert ainsi dès le début des années vingt une valeur canonique. Il est le modèle du genre auquel tous les films qui lui ressemblent sont ensuite immanquablement comparés et mesurés. Dans les articles consacrés aux films expressionnistes qui lui ont emboîté le pas, le témoignage le plus éloquent de ce statut est l'abondance des expressions du type « à la *Caligari* » et « un style caligaresque[303] », ou encore de formulations qui désignent *Caligari* comme le « modèle » (*die Schablone*) ou le « patron » (*das Muster*) auxquels les autres films essayeraient de se conformer. À ces expressions s'ajoute l'identification des artistes qui se fait fréquemment grâce à la référence à leur participation à

der Öffentlichkeit, die künstlerische Arbeit ist getan, sein Weg als Ware beginnt. Das letzte Glied dieser Kette, die sich durch die Fachpresse zieht, ist die Verleih- und Theaterliste, die den Film auf seinem Wege durch die Kinotheater registriert und dem Fachmann Aufschluß darüber gibt, wie der Film eingeschlagen hat. Fraglos stellt die Filmkritik das wichtigste Glied dar, weil sie das Produkt monatelanger, mühevoller, gemeinschaftlicher künstlerischer Arbeit bewerten muß. Ihr Urteil kann den späteren Weg des Films wesentlich beeinflussen, vor allem wenn man bedenkt, daß Theaterbesitzer in jedem entfernten und kleinen Ort, weitab vom Uraufführungsort, diese Filmkritik lesen. Deshalb trägt sie heute vor allem eine große Verantwortung in sich, da sie die wirtschaftliche Lage der Filmindustrie berücksichtigen und ebenfalls das deutsche Filmschaffen fördern muß. ».

303 Voir par exemple « Das Haus zum Monde », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°6, 05. 02. 1921, pp. 4-5, ici p. 4 : « Caligaristil ».

*Caligari.* Alors qu'il évoque les personnalités du cinéma présentes pour assister au tournage de la destruction par le feu de la maison du film *La Maison à l'enseigne de la lune*, le critique Andrej du *Film-Kurier* évoque ainsi le scénariste Hans Janowitz en l'appelant « le Janowitz de *Caligari*[304] », une expression qui vient appuyer son propos : d'Asta Nielsen et Urban Gad à G. W. Pabst en passant par les critiques de toutes les principales revues spécialisées, le tournage du film réunit décidément du beau monde, un argument d'autorité qui témoigne selon lui de l'intérêt que mérite le projet de Martin. Autre exemple : lorsque le contributeur régulier du *Film-Kurier* Martin Proskauer écrit sa critique d'*Algol* en 1921, il s'empresse de préciser que le « peintre Reimann » n'est autre que « le Reimann de *Caligari*[305] ». Selon Proskauer, le célèbre film de Wiene aurait même déterminé l'apparence physique du personnage d'Algol : « John Gottowt fait son apparition, il incarne l'homme nommé Algol, cet être mauvais. C'est pourquoi il a des sourcils triangulaires à la manière de Caligari [...][306] ». Quelques mois après sa sortie, *Caligari* est sur toutes les bouches et s'est imposé comme la référence incontournable d'un certain cinéma fantastique, qu'il conviendra de caractériser.

## I. 2. La réception de *Caligari* en Allemagne : le coup d'éclat du cinéma expressionniste
(date de la première : 26 février 1920 au *Marmorhaus*)

Une brève note parue le 15 octobre 1919 dans *Der Kinematograph* n°667 annonce que la *Decla* a acquis les droits de *Caligari* auprès du scénariste Carl Mayer et que le film paraîtra prochainement[307]. C'est la première fois que *Caligari* est mentionné dans les revues spécialisées et donc le moment à partir duquel le parcours de la première œuvre filmique expressionniste peut être retracé grâce aux revues cinématographiques. Il faut attendre janvier 1920 pour voir apparaître les premières annonces publicitaires et les premiers comptes rendus de visites du plateau du tournage, qui constituent la première catégorie de critiques du film à voir le jour.

304 Andrej. « Das Filmkunstwerk der Zukunft. Das Haus zum Menschenleben », in *Film-Kurier*, n°162, 26. 07. 1920, s. p. : « der Caligari-Janovitz ».

305 M. P. (= Proskauer, Martin). « Algol », in *Film-Kurier*, n°147, 08. 07. 1920, s. p. : « Maler Reimann, der Caligari-Reimann ».

306 *Ibid.* : « John Gottowt taucht auf, er ist der Algol-Mensch, das böse Wesen. Daher hat er caligarisch dreieckige Augenbrauen [...] ».

307 « Aus der Praxis. Berlin – "Decla" », in *Der Kinematograph*, n°667, 15. 10. 1919, s. p.

L'avant-première de *Caligari* a lieu le jeudi[308] 26 février 1920 au *Marmorhaus*[309] de Berlin, suivie des premières représentations du film données le 27 février. L'étude des numéros de 1920 du *Film-Kurier* a révélé que la date de lancement du 26 février est répétée quotidiennement dans ses pages durant les quatre jours qui la précèdent, après la parution abondante d'annonces publicitaires dans les numéros précédents. Le rabâchage est tel que l'on est en droit de parler d'un véritable tapage médiatique autour de la sortie du film. L'analyse des annonces publicitaires permet de mettre au jour le rôle des revues spécialisées dans la promotion des films et de dégager les stratégies de marketing qui se mettent en place avec *Caligari.* Le premier film expressionniste initie une nouvelle stratégie qui sera ensuite réutilisée pour promouvoir le lancement des films expressionnistes suivants.

## I. 2. A. La promotion de *Caligari* dans les revues spécialisées

Les annonces qui font la promotion de *Caligari* sont nombreuses dans les *Interessenblätter* et leur analyse a révélé qu'elles se distinguent toutes des annonces conventionnelles par leur contenu très condensé, recentré autour d'une seule information (titre ou réplique du film), par opposition aux autres annonces de l'époque qui misent sur le personnel du film en précisant au minimum le nom du réalisateur et des acteurs principaux. Cette caractéristique participe de la nouvelle stratégie de marketing mise en place pour ce film, qui sera ensuite imitée : l'organisation de la publicité autour du concept central du mystère. Deux facteurs entrent en compte pour rendre ce concept particulièrement propre à susciter la curiosité des intéressés potentiels. Premièrement, il va sans dire que son efficacité est due à sa nature même, à l'attrait irrésistible pour un spectateur de l'époque, à la recherche de dépaysement et de divertissement. Deuxièmement, en dire le moins possible dans les annonces publicitaires, c'est rompre avec les conventions et donc se distinguer des autres annonces. Cette rupture intervient aussi au niveau des habitudes du lectorat, incité à vouloir en savoir plus. La stratégie de marketing adoptée transforme ainsi de façon novatrice l'un des thèmes du film en outil de promotion. À l'échelle de l'ensemble des films expressionnistes, l'on peut dire qu'elle se fait le relais de l'atmosphère spécifique qui leur est propre, tout en l'instrumentalisant

[308] Aujourd'hui encore, c'est le jeudi que les films sortent au cinéma en Allemagne.

[309] Il s'agit du plus ancien des cinémas du *Kurfürstendamm* à Berlin, créé par l'architecte Hugo Pal. Son nom signifie littéralement « maison de marbre ». Il le doit à une façade de marbre qui s'étend sur cinq étages. Au début des années 1920, le propriétaire de la salle est Siegbert Goldschmidt. Il fait alors figure de *leader* parmi les exploitants de salles de Berlin. Le *Marmorhaus* a été exploité de 1913 à 2001, année où il a été contraint de fermer ses portes pour raisons financières, à cause de la concurrence des multiplexes. À l'heure actuelle, le bâtiment abrite un magasin d'une grande chaîne de prêt-à-porter... Voir Kaul Walter. « Bestandsaufnahme 70: Nicht nur expressionistisch und caligaresk », in Kaul, Walter. *Caligari und Caligarismus*. Berlin : Deutsche Kinemathek e. V., 1970, pp. 6-10, ici p. 6.

en argument commercial.

Nous avons relevé la totalité des annonces faisant la promotion du film dans les pages du *Film-Kurier*, où elles sont les plus nombreuses ; d'une part parce que cette revue fait autorité et constitue donc une plate-forme privilégiée pour les annonceurs, et d'autre part parce que le *Film-Kurier* est la seule revue spécialisée à paraître quotidiennement. L'analyse des documents ainsi rassemblés nous a permis d'établir deux types principaux d'annonces, qui jouent tous deux la carte du mystère pour éveiller la curiosité des exploitants et du spectateur potentiel. Nous proposons donc dans les pages qui suivent une présentation des deux types discernés et des critères qui les distinguent, au-delà de leur fréquence de parution commune d'un jour sur deux en moyenne.

### I. 2. A. a. 1re catégorie : le titre du film

Pour tout renseignement sur le film, la première catégorie d'annonces se contente d'en fournir le titre. Cette catégorie est symptomatique de la première phase de promotion du film, qui couvre une période d'une semaine et qui correspond aux numéros suivants du quotidien : *Film-Kurier* n°7, 09. 01. 1920, *Film-Kurier* n°9, 11. 01. 1920, *Film-Kurier* n°11, 13. 01. 1920 et *Film-Kurier* n°12, 15. 01. 1920. Dans ce dernier numéro l'annonce est enrichie du logo de la *Decla*, représenté deux fois (Annexes p. 521, fig. I). Nous avons observé des évolutions orthographiques du titre d'un numéro à l'autre. Il y a tout d'abord l'alternance entre « Cabinet » et « Kabinett », qui montre que l'orthographe de ce mot n'est pas clairement définie. Ce flottement vaut aussi pour les critiques du film. L'orthographe française, qui s'est imposée aujourd'hui, est souvent privilégiée, peut-être parce que pour le public allemand, elle accentue encore le mystère par son caractère étranger. L'orthographe allemande est aussi répandue, sans doute pour insister sur le caractère national de cette réussite. Le choix de la graphie relève aussi de l'archaïsme ou de la modernité de la l'orthographe, puisque le « C » renvoie à un état plus ancien et le « K » à un état plus moderne de la langue. Ensuite, dans les numéros 7 et 9, le nom propre « Caligari » porte encore la marque du génitif pour désigner la possession : « Das Kabinett des Dr. Caligari***s***[310] ». Dans les numéros 11 et 12, cette marque a disparu et le nom du personnage principal commence désormais par un « K », qui le rend plus germanique : « *K*aligari[311] ». En effet, on peut penser que le « C » faisait quant à lui ressortir la consonance étrangère (italienne) du nom de ce personnage qui reste un étranger dans la

310 Nous soulignons.
311 Nous soulignons.

petite ville allemande de Holstenwall.

Ce qui est plus important, c'est le fait que dans les numéros 7, 9 et 11(Annexes p. 522, fig. II), les annonces pour *Caligari* ressortent davantage que les annonces pour d'autres films imprimées sur la même page, et ce malgré les différents types de police choisis, tous sobres et classiques, qui ne les en distinguent pas. Nous avons pu établir cinq facteurs qui en expliquent les raisons :

- une taille de police plus grande
- un double soulignage du titre par deux traits épais,
- un encadrement épais et de dimensions supérieures à celui des autres annonces,
- le placement stratégique des annonces en tête ou (une fois) en pied de page,
- et enfin la sobriété du style (police, mise en page...), qui fait que le simple titre se détache mieux du fond blanc et ressort nettement davantage que dans les autres annonces de la page, surchargées.

Si dans le numéro 12 cette stratégie semble avoir été abandonnée au profit d'une annonce plus conventionnelle, il n'en reste pas moins que la double insertion du logo de la *Decla*[312] en bas à gauche et à droite de l'annonce, ainsi que le style toujours sobre sur fond blanc font qu'elle s'impose davantage à la vue du lecteur que les annonces voisines.

### I. 2. A. b. 2e catégorie : le slogan

Encore plus cryptique que la première, cette catégorie se limite à la citation de la réplique culte du film, sans toutefois l'identifier comme telle. Il s'agit bien sûr du fameux « Du musst Caligari werden » (« Tu dois devenir Caligari ») qui a pu être relevé dans les numéros suivants : *Film-Kurier* n°20, 24. 01. 1920 (Annexes p. 523, fig. III). « Caligari » y est encore orthographié avec un « K », remplacé par un « C » à partir du numéro suivant, et précédé du titre de « Dr. » du personnage), *Film-Kurier* n°23, 28. 01. 1920, *Film-Kurier* n°25, 30. 01. 1920 (Annexes p. 523, fig. IV), *Film-Kurier* n°28, 03. 02. 1920, *Film-Kurier* n°29, 04. 02. 1920, *Film-Kurier* n°31, 06. 02. 1920, *Film-Kurier* n°32, 07. 02. 1920 (dans ce numéro, l'annonce paraît même une

[312] De profil, un aigle aux ailes déployées est perché sur le « d » de « *Decla* », inscrit en lettres capitales. Dans les films produits par cette société, le logo de la Decla fait l'objet d'une courte séquence animée qui précède le générique de début : un aigle entre dans le champ en volant, se pose sur les lettres de « Decla » – orthographié d'abord « EDCLA » – et rétablit l'ordre correct des lettres à l'aide de son bec.

deuxième fois, en plus petit mais entre deux articles et non plus sur une page réservée aux annonces), *Film-Kurier* n°35, 11. 02. 1920 (reprise entre deux articles), *Film-Kurier* n°37, 13. 02. 1920, *Film-Kurier* n°38, 14. 02. 1920 (reprise entre deux articles), *Film-Kurier* n°43, 21. 02. 1920, *Film-Kurier* n°45, 22. 02. 1920, *Film-Kurier* n°46, 24. 02. 1920, *Film-Kurier* n°47, 25. 02. 1920 et *Film-Kurier* n°48, 26. 02. 1920[313]. Dans les documents publicitaires, le slogan ne se termine pas par un point d'exclamation : il exprime la fatalité[314]. Le lecteur qui ignore dans quel contexte s'inscrit le slogan est rhétoriquement interpellé par l'emploi de la deuxième personne du singulier et du verbe modal de l'obligation. Le contexte d'emploi de cet effet de style est celui d'un des thèmes principaux de *Caligari*, que l'on retrouve dans d'autres films contemporains comme *Docteur Mabuse le joueur* de Lang (1922) : celui de l'hypnose. Sans le savoir, le spectateur, de fait, est déjà sous l'emprise d'une forme d'envoûtement qui aliène sa volonté, de la même façon que le somnambule Cesare est soumis à l'emprise du docteur Caligari dans le film. C'est cette forme d'aliénation de la volonté du spectateur par les moyens de la rhétorique publicitaire que le critique cité traduit par « impératif catégorique », qui, paradoxalement, renvoie aux Lumières et à la liberté du sujet moral chez Kant.

Avec quinze occurrences de ce type et une fréquence de parution devenue quotidienne durant les jours qui précèdent immédiatement la sortie du film, face à quatre annonces relevant de la première catégorie, la deuxième catégorie est largement dominante, ce qui se justifie par la stratégie promotionnelle quelque peu différente qu'elle adopte. En effet, le style de ce deuxième type d'annonces évolue significativement à partir du n°23, après une première et unique mis en page très sobre de la phrase accrocheuse du film. Une première série de modifications touche la typographie et peut être détaillée comme suit :

- agrandissement de la taille de la police,
- augmentation de la graisse des caractères,
- abandon total des minuscules au profit de la mise en capitale des mots entiers,

313 Dans *Der expressionistische Film* (*Op. cit.*, p. 39 et p. 95), Jürgen Kasten opère une distinction entre la stratégie promotionnelle des revues hebdomadaires, qui commenceraient à promouvoir *Caligari* dès janvier, et celle du quotidien *Film-Kurier*, dont il ne relève que la semaine de publicité qui précède la sortie du film. Les sept annonces publicitaires que nous avons repérées dans les numéros de janvier du *Film-Kurier* prouvent que cette distinction n'a pas lieu d'être.

314 Il en va de même dans la célèbre séquence du film, où le slogan se multiplie dans l'image sans jamais se terminer par un signe de ponctuation. L'intertitre qui introduit cette séquence correspond à un extrait du journal du docteur Caligari. La phrase y est conjuguée à la première personne et se termine par des points de suspension, lesquels annoncent à la fois l'illustration qui suit et les conséquences fatales de l'obsession du psychiatre : « Ich muss Caligari werden... » (« Je dois devenir Caligari... »).

- abandon de la typographie linéaire en faveur de lignes brisées,
- abandon de la police uniforme pour mettre l'accent sur le nom de « Caligari » à l'aide d'une police plus grande que pour le reste de la phrase.

Les trois premiers éléments de cette liste relèvent des procédés typographiques classiques de l'emphase, tandis que le quatrième s'inscrit dans un autre registre : celui de l'utilisation de procédés stylistiques du film au profit de la stratégie du mystère. Le cinquième et dernier élément appartient aux deux catégories, puisqu'il met en exergue le personnage principal, c'est-dire celui qui cherche à obéir au mystérieux impératif catégorique du slogan et qui en même temps a assujetti Cesare à sa propre volonté.

Enfin, la nouveauté vient surtout d'un ajout majeur et novateur : les annonces sont désormais illustrées de dessins qui transcrivent l'atmosphère mystérieuse et inquiétante du film. Deux dessins différents sont employés successivement.

## I. 2. A. c. 2e catégorie, illustration de type a : les mains

Le premier dessin reprend des éléments caractéristiques du film : outre les lignes brisées, il s'agit du contraste de clair-obscur saisissant, de la lumière dessinée (trois étoiles) et des deux mains aux doigts noueux, tendues depuis l'obscurité vers la lueur des mots inscrits sur fond clair, comme dans un geste d'imploration et de désespoir. Elles touchent les caractères des mots « Caligari » et « werden » (« devenir »), comme si elles essayaient de les saisir, de se les approprier. Il s'agit là d'un geste avide, comme le montrent les doigts crochus. Par conséquent, nous pouvons penser qu'elles représentent Caligari essayant d'appliquer cet impératif à sa personne et de donner corps à ce précepte, comme dans la séquence du film d'où est tiré le slogan. Celle-ci met en scène la folie du docteur aspirant à devenir l'égal de son modèle, le mystique Caligari qui terrorisait les villes d'Italie en l'an 1703. Mais pour le lectorat qui n'a pas encore vu le film, elles contribuent au mystère en restant anonymes[315] : pour lui, elles évoquent peut-être plutôt les mains étrangères de l'hypnotiseur qui ont envoûté Cesare et qui menacent le lecteur de l'envoûter de la même manière. La puissance envoûtante est d'autant plus inquiétante qu'elle est occulte. La force de l'image naît aussi de la

[315] Ce type d'images hante l'imaginaire des contemporains, comme le prouve aussi le roman *Les Mains d'Orlac* (1920) de Maurice Renard, dont elles sont le motif central. Cette œuvre a été portée à l'écran sous le même titre par Wiene (*Orlacs Hände*, Autriche 1924). Veidt y interprète le célèbre pianiste Paul Orlac, qui a perdu l'usage de ses mains dans un accident de train. On lui greffe alors des mains ayant appartenu auparavant à un meurtrier exécuté. Le pianiste doute de son emprise sur ces mains étrangères, et il souffre de crises d'angoisse.

dynamique de ses lignes, de ses diagonales et de ses effets d'éblouissement. Enfin, le logo de la *Decla* figure en bas à gauche, et en haut au centre sont inscrits en lettres capitales deux noms difficilement déchiffrables sur la bobine de microfilm : STAHL et ARPKE. Ils s'agit des noms d'Otto Arpke (*1886 ; †1943) et de Erich Ludwig Stahl (*1887 ; †1943), deux dessinateurs et illustrateurs graphistes allemands qui ont fondé l'agence publicitaire berlinoise Stahl-Arpke en 1919 et qui ont aussi conçu de célèbres affiches publicitaires pour *Caligari*[316], à une époque caractérisée par les recherches en graphisme telles qu'elles sont par exemple également menées par le *Bauhaus*. L'une de ces affiches est identique à cette annonce, et la critique de *Caligari* publiée par *Der Kinematograph* rappelle l'omniprésence du slogan et des interrogations qu'il suscite dans les rues de Berlin à la veille de sa sortie :

> Berlin a un nouveau slogan. "Tu dois devenir Caligari." Depuis des semaines le cri de ce mystérieux impératif catégorique arrivait de toutes les colonnes Morris jusqu'à nos oreilles et nous sautait aux yeux depuis les colonnes de tous les journaux quotidiens. Les initiés demandaient : "Vous aussi vous êtes déjà Caligari[317] ?"

Cette description de ce qu'on pourrait appeler la « fièvre caligaresque » qui s'est emparée de la capitale permet de se faire une image – sans doute quelque peu romancée – de l'efficacité de la campagne de marketing pour *Caligari*, qui, loin de se limiter aux revues spécialisées, s'immisce dans le quotidien via la conquête de l'espace public et de la presse quotidienne. C'est d'ailleurs bien le caractère mystérieux du slogan qui est relevé par le critique, comme l'atteste l'emploi de l'adjectif « *geheimnisvoll* », que nous avons traduit en conséquence.

## I. 2. A. d. 2e catégorie, illustration de type b : la spirale

Le deuxième dessin employé dans les annonces publicitaires pour promouvoir *Caligari* est plus symbolique et remplace systématiquement le premier à partir du *Film-Kurier* n°32 du 7 février 1920 (Annexes p. 524, fig. V) et jusqu'à la sortie du film : les motifs figuratifs identifiables (étoiles et mains) ont disparu au profit d'une représentation plus abstraite de la phrase culte le long d'une spirale, renforcée par quelques traits de dessin. Symbole de la démence et parfois de l'hypnose, la spirale illustre ces deux thèmes principaux du film. Plutôt que de la folie de Francis, qui semble l'emporter sur celle du docteur dans le séquence finale du film, c'est plutôt de celle de Caligari qu'il

316 Sur les affiches pour *Caligari* conçues par Stahl-Arpke, voir aussi Eskilson, Stephen J. *Graphic Design: A New History.* New Haven/Connecticut *:* Yale University Press, (2e édition) 2012, pp. 213-215.

317 « Berliner Filmneuheiten. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Der Kinematograph*, n°686, 03. 03. 1920, s. p. : « Berlin hat ein neues Schlagwort mehr. "Du mußt Caligari werden." Seit Wochen schrie einem dieser geheimnisvolle kategorische Imperativ von allen Plakatsäulen entgegen, sprang aus den Spalten aller Tageszeitungen hervor. Eingeweihte fragten: "Sind Sie auch schon Caligari?" ».

s'agit ici, puisque la phrase reprend la séquence-clef du rêve fou qu'il caresse : celui de s'élever au niveau de son idole, le docteur Caligari historique. Contrairement au dessin de type a, à la position variable sur la page d'annonces, le dessin de type b présente la particularité de figurer systématiquement au centre de la page et d'être parfois renforcé par sa reproduction dans les pages de contenu rédactionnel (Annexes p. 525, fig. VI), ce qui n'était jamais le cas du dessin a. À partir du numéro 45, la position centrale est abandonnée au profit d'une taille d'impression encore plus grande (Annexes p. 525, fig. VII). Le numéro 45 marque aussi l'ajout de la date de la première du film et du nom du cinéma où elle a lieu. L'annonce paraît désormais quotidiennement jusqu'au lancement du film, avec un décompte : la date est ainsi répétée deux fois, puis remplacée par « demain » et finalement par « aujourd'hui »... Autant dire que les grands moyens sont employés pour préparer la sortie du film et pour lui paver la route vers le succès.

Par cette évolution vers un type d'annonce illustré qui, loin de se contenter d'informations pratiques sur le film (telles que son titre, la société de production, les acteurs principaux, le réalisateur, etc.), renvoie au contenu du film par une illustration mystérieuse, ces annonces se distinguent totalement des autres annonces de la même page. Elles ressortent donc encore plus nettement que celles de la première catégorie. En fin de compte, toutes ces annonces font montre d'un travail de marketing efficace de la part des annonceurs et aussi d'un réel investissement dans la promotion du film, dont témoignent certes l'abondance, mais aussi la qualité des annonces, pour lesquelles les annonceurs n'hésitent pas à recourir à des agences publicitaires. Le nombre total d'annonces parues en est une preuve de plus, puisqu'il est plus élevé que pour les autres films programmés au même moment, à l'exception de *Die Herrin der Welt* [*La Maîtresse du monde*, 1920] de Joe May, produit par la Ufa[318]. Cette superproduction représente le principal concurrent de *Caligari*, également pour ce qui relève du modèle de film d'art proposé.

Pour ce qui est des autres revues de notre corpus, nous n'avons relevé que deux annonces publicitaires dans les pages de *Der Kinematograph.* Elles sont identiques aux annonces parues dans le *Film-Kurier*, à l'exception de leur taille. La première, en date du 28 janvier 1920, correspond en effet à l'affiche de Stahl-Arpke représentant des mains tendues vers le slogan « Tu dois devenir

[318] Si l'on s'en tient aux pages d'annonces dans lesquelles nous avons relevé des publicités pour *Caligari*, nous pouvons dénombrer, pour leur valeur représentative, 19 annonces pour les différents épisodes de *Die Herrin der Welt* de Joe May, 10 annonces pour *Der Reigen* [*La Ronde*, 1920, avec Asta Nielsen et Conrad Veidt] de Richard Oswald, 5 annonces pour *Nachtgestalten* [*Créatures de la nuit*, 1920, avec Morena, Veidt et Wegener] du même réalisateur, ou encore 9 annonces pour *La Calamité de Monique* (*Monica Vogelsang*, 1920) de Rudolf Biebrach. Sur ces dernières, l'élément le plus visible est de loin le nom de la star Henny Porten.

Caligari » et figure en page entière sur la couverture du numéro 681. Cette utilisation confirme l'analyse des *Interessenblätter* d'Ewald Sattig, qui avait mis en lumière les liens entre les intérêts commerciaux de l'industrie du cinéma et le contenu des *Interessenblätter*, entre autres grâce à l'exemple des couvertures pouvant être achetées à des fins promotionnelles. Aussi n'est-ce pas une surprise de trouver à la veille de la première, le 25 février 1920, la seconde affiche – représentant le slogan sous forme de spirale – en page entière sur la couverture du numéro 685 pour annoncer la sortie du film au *Marmorhaus*.

La première annonce publicitaire pour *Caligari* parue dans le *Film-Kurier* est datée du 09 janvier 1920. Dans la *Lichtbild-Bühne*, la campagne publicitaire commence dès le lendemain, le 10 janvier, mais les annonces sont ici différentes à plus d'un titre[319]. Premièrement, si elles sont comme dans *Der Kinematograph* insérées en pleine page, la *Lichtbild-Bühne* est la seule revue à aller jusqu'à leur offrir une double-page (Annexes p. 525, fig. VIII-1 et fig. VIII-2). Ces annonces renouent avec le style sobre des premières annonces publiées dans le *Film-Kurier*. Le simple titre du film est inscrit en caractères d'imprimerie classiques et en ligne droite sur un fond blanc, mais il se double sur la première des deux pages d'un élément connotant le mystère : un énorme point d'interrogation qui emplit toute la page. Deuxièmement, le logo de la *Decla* est cette fois-ci intégré à l'illustration, et non plus accolé à celle-ci : il forme le point du point d'interrogation. Enfin, la composition du point d'interrogation rappelle l'esthétique du film : il est formé d'un assemblage de figures géométriques, essentiellement de triangles, qui rappellent les angles aigus et les espaces exigus caractérisant l'architecture du film. On pense notamment aux triangles noirs et blancs dans la cour de l'asile ou à ceux qui se dressent derrière le prisonnier dans sa cellule.

Le concept de la double-page promotionnelle empreinte de mystère se retrouve dans les numéros suivants de la *Lichtbild-Bühne*, tout d'abord aux mêmes pages dans le numéro 4 du 24 janvier 1920[320]. En page entière figure cette fois-ci le slogan illustré par Stahl-Arpke, tandis que la deuxième page porte uniquement le logo de la *Decla* et l'inscription « L'immense surprise[321] » (Annexes p. 526, fig. IX-1 et fig. IX-2). Enfin, la troisième et dernière occurrence se trouve dans le numéro 5 du 31 janvier 1920[322]. L'annonce conçue par Stahl-Arpke, à droite, est précédée sur la page de gauche de l'inscription « Tout le monde se demande ce que signifie[323] : », qui présente un

319 *Lichtbild-Bühne*, n°2, 10. 01. 1920, pp. 17-18.
320 *Lichtbild-Bühne*, n°4, 24. 01. 1920, pp. 17-18.
321 *Ibid.*, p. 18 : « Die große Überraschung ».
322 *Lichtbild-Bühne*, n°5, 31. 01. 1920, pp. 25-26.
323 *Ibid.*, p. 26 : « Alle Welt fragt sich was bedeutet: ».

agrandissement progressif de la taille de la police et qui introduit le slogan « Tu dois devenir Caligari » figurant en regard (Annexes p. 526, fig. X-1 et fig. X-2).

La stratégie promotionnelle éprouvée avec *Caligari* ne tarde pas à faire école et à être adoptée pour la promotion des films expressionnistes suivants. Ainsi, la promotion de *Genuine* dans la presse spécialisée est assurée par trois types d'annonces de la première catégorie. Dans le numéro 35 de la *Lichtbild-Bühne*[324], douze annonces de très petit format, insérées en bas de page entre les articles et éparpillées à travers la revue, représentent un premier type appartenant à cette catégorie. Certaines ne présentent rien d'autre que le titre du film, le nom de la société de production *Decla-Bioscop* et quelques lignes brisées en guise d'illustrations (Annexes p. 530, fig. XI-3), d'autres sont complétées par le nom de l'actrice principale (Annexes p. 528, fig. XI-1), puis par l'annonce de la salle de cinéma qui le projettera lors de sa sortie prochaine (Annexes p. 529, fig. XI-2). La même stratégie de marketing est adoptée dans le numéro 35 de *Der Film*[325], dans lequel 16 petites annonces de ce type sont réparties entre les articles[326]. Des annonces identiques paraissent dans les pages du *Film-Kurier* pour promouvoir *Genuine*[327] : il arrive même qu'elles soient reproduites jusqu'à sept fois sur une même page du quotidien (Annexes p. 531, fig. XII)[328]. Dans quatre numéros du *Film-Kurier*[329], nous avons relevé un deuxième type de petites annonces promotionnelles de petit format, insérées au sein du contenu rédactionnel de la revue : deux types de petits encadrés au style très sobre, dont l'un fournit le titre du film et le nom du réalisateur, et le deuxième le nom de l'actrice principale. Deux encadrés de chacun de ces deux types paraissent systématiquement ensemble sur une même page, pour un total de quatre encadrés promotionnels par page (Annexes p. 532, fig. XIII). Enfin, un troisième type d'annonces relevé dans deux numéros du *Film-Kurier* présente le titre, le nom de l'actrice et la date de la première du film, disposés selon des lignes brisées sur un fond noir (Annexes p. 532, fig. XIV)[330]. Pour l'ensemble des annonces publicitaires qui font ainsi la promotion de *Genuine*, il s'agit bien d'une fidèle imitation des annonces de la première catégorie parues pour promouvoir *Caligari*, et d'une stratégie de marketing privilégiée par la *Decla*.

---

324 *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 20, p. 22, pp. 30-33 et pp. 35-40.

325 Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 496).

326 *Der Film*, n°35, 28. 08. 1920, pp. 24-40.

327 *Film-Kurier*, n°190, 27. 08. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°191, 28. 08. 1920, s. p. (deux pages) ; *Film-Kurier*, n°192, 30. 08. 1920, s. p. (deux pages) ; *Film-Kurier*, n°193, 31. 08. 1920, s. p.

328 *Film-Kurier*, n°192, 30. 08. 1920, s. p.

329 *Film-Kurier*, n°186, 23. 08. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°187, 24. 08. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°188, 25. 08. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°189, 26. 08. 1920, s. p.

330 *Film-Kurier*, n°194, 01. 09. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°195, 02. 09. 1920, s. p.

La promotion de *La Maison à l'enseigne de la lune* reprend quant à elle le modèle de l'annonce illustrée sur le thème du mystère : on trouve ainsi dans *Der Kinematograph* et dans la *Lichtbild-Bühne* quatre superbes dessins en page entière et représentant différents motifs, tous sur un fond de hachures, striures ou quadrillages qui joue sur les contrastes de clair-obscur. Dans la *Lichtbild-Bühne*, l'accent est mis sur l'étrange demeure, dont on trouve deux illustrations différentes. La première (Annexes p. 535, fig. XVI-1 et fig. XVI-2) représente le toit de tuiles de la maison, sur laquelle veille un immense visage de lune aux yeux clos[331]. L'atmosphère nocturne et fantastique est complétée par un autre lieu commun du genre : le chat noir perché sur le toit de la maison. Luna s'est réfugiée sur ce toit, poursuivie par le créateur des figures de cire, qui l'empoigne par le bras. La deuxième illustration (Annexes p. 535, fig. XVII-1 et fig. XVII-2) représente cette fois-ci la façade de la maison, avec les étranges hachures blanches qui l'ornent, des fenêtres de travers, un toit biscornu et l'enseigne qui surplombe la porte d'entrée[332]. On retrouve le visage de la lune aux yeux clos, dans la lumière duquel baigne la maison. Le tableau nocturne est complété par un lampadaire qui diffuse son faible halo et par l'inscription « drame fantastique ». Dans *Der Kinematograph*, c'est le caractère inquiétant des personnages qui est mis en avant dans deux illustrations différentes. La première (Annexes p. 536, fig. XVIII-1) offre les portraits des trois personnages principaux du film, tous plus étranges et inquiétants les uns que les autres[333]. La deuxième (Annexes p. 536, fig. XVIII-2), plus lugubre encore, porte l'inscription « drame fantastique » et représente deux personnages en train de porter un cercueil éclairé par un lampadaire, dont la lumière déchire l'obscurité[334]. L'un d'entre eux a le visage dissimulé par le cercueil. Il porte une tenue qui rappelle très fortement celle de Caligari, puisqu'elle se compose d'une redingote et d'un haut-de-forme. Sous la cape du deuxième personnage, une tête de mort représente la mort personnifiée, dont la présence était déjà inscrite dans l'image par la présence du cercueil, symbole de la mort de la mère de Luna dans le film.

L'analyse des annonces promotionnelles axées autour du thème du mystère a attiré notre attention sur un film de 1920 qu'aucun des spécialistes du cinéma expressionniste ne relève[335] : *Algol. Tragédie du pouvoir* de Hans Werckmeister (*Algol. Tragödie de Macht*)[336]. Une série d'annonces de petit format tout aussi énigmatiques que celles de la première catégorie identifiée pour *Caligari* paraissent dans les pages du *Film-Kurier* et de la *Lichtbild-Bühne* dès mai 1920, pour

331 *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 79.
332 *Lichtbild-Bühne*, n°37, 11. 09. 1920, p. 87.
333 *Der Kinematograph*, n°711, 29. 08. 1920, s. p.
334 *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p.
335 Seul Francis Courtade lui consacre deux pages dans Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit*., pp. 119-121.
336 Ce travail a été effectué dans les archives de presse de la *Deutsche Kinemathek* de Berlin.

promouvoir la sortie du film en septembre de la même année[337]. Le titre du film y est tracé en caractères blancs d'inspiration gothique sur un fond noir (Annexes p. 538, fig. XIX). Il est inscrit sur un dessin d'étoile et encadré par deux plus petites étoiles lumineuses. Ces trois étoiles illustrent la signification du mot « Algol », le nom de l'astre qui joue un rôle central dans le film. L'unique autre information fournie par ces annonces est le nom de la société de production *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft E. V.* Durant ces trois mois de campagne publicitaire, le *Film-Kurier* publie également deux autres types de petites annonces promotionnelles. L'un précise que le film est en cours de préparation[338]. L'autre (Annexes p. 539, fig. XX) prend la forme d'une figure géométrique hybride, mi-losange mi-étoile, blanche sur fond noir, dans laquelle on peut lire soit que le film a été vendu à la Ufa pour être distribué dans toute l'Allemagne, soit qu'il s'inscrit au même titre que *Foehn* (*Föhn*, également réalisé par Hans Werckmeister) parmi les six *Monumentalfilme* (« films monumentaux ») produits par la *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft E. V.* en 1920[339]. Ces deux informations sont la promesse d'une superproduction capable de remporter l'adhésion du public et de s'exporter.

Mais plus encore que ces annonces, c'est la superbe affiche illustrée (Annexes p. 540, fig. XXI), relevée à deux reprises dans la *Lichtbild-Bühne*[340] et une fois dans *Der Kinematograph*[341] sous la forme d'une page entière représentant un personnage inquiétant, qui nous a incités à recenser les critiques d'*Algol* dans les revues. Ajoutés aux photos du film (Annexes p. 541, fig. XXII-1, fig. XXII-2 et fig. XXII-3) parues dans le numéro 36 – à la mise en page elle-même caligaresque - de la *Illustrierte Filmwoche*[342], ces documents nous ont mis sur la piste d'un film à ajouter au corpus expressionniste et nous ont incités à vouloir visionner *Algol*. Longtemps considéré comme perdu, une copie très bien conservée du film a été retrouvée en 1987 dans le *Staatliches Archiv der DDR*[343].

L'indisponibilité du film jusqu'en 1987 explique sans doute le silence des principaux auteurs

337 Voir *Film-Kurier*, n°113, 30. 05. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°114, 01. 06. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°116, 03. 06. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°180, 16. 08. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°181, 17 .08. 1920, s. p. ; *Lichtbild-Bühne*, n°19, 08. 05. 1920, p. 293.

338 Voir *Film-Kurier*, n°131, 19. 06. 1920, s. p., *Film-Kurier*, n°134, 23. 06. 1920, s. p. et *Film-Kurier*, n°158, 21. 07. 1920, s. p.

339 Voir *Film-Kurier*, n°182, 18. 08. 1920, s. p. ; *Film-Kurier*, n°183, 19. 08. 1920, s. p. et *Film-Kurier*, n°184, 20. 08. 1920, s. p. (deux annonces).

340 *Lichtbild-Bühne*, n°33, 14. 08. 1920, s. p. et *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, s. p.

341 *Der Kinematograph*, n°710, 22. 08. 1920, s. p.

342 Siegwar. « Algol », in *Illustrierte Filmwoche*, n°36, Jahrgang 8, 1920, s. p. Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 502).

343 Voir Kasten, Jürgen. « "Algol" – Tragödie der Macht. Ein vergessener Film mit Emil Jannings neu entdeckt », in *Neue Zürcher Zeitung*, 25. 12. 1987, s. p.

à son sujet[344]. Bien que Lotte Eisner ne le mentionne à aucun moment au cours de ses analyses, elle propose néanmoins dans *L'Écran démoniaque* une reproduction de l'affiche parue dans la *Lichtbild-Bühne* et dans *Der Kinematograph*[345]. Si elle ne précise pas la source de l'image, celle-ci est cependant surtitrée d'une information plutôt vague, « Affiche d'un film de Hans Werckmeister vers 1920 », et suivie d'une citation de Kasimir Edschmidt en bas de page : « L'homme expressionniste semble porter son cœur peint sur sa poitrine ». La citation de Kasimir Edschmidt est motivée par le dessin, puisqu'il représente un homme qui agrippe un cœur de sa main squelettique – une allusion à l'emprise de la créature Algol (John Gottowt) sur le mineur Robert Herne (Jannings). Pour Lotte Eisner, il s'agit de rappeler l'expression de l'intériorité ambitionnée par les artistes expressionnistes. La version de cette affiche que nous avons relevée dans *Der Kinematograph* est signée « KRAUSCH », qui est sans doute le nom de l'agence publicitaire chargée de la promotion du film. Outre le titre du film, l'affiche précise le nom de sa société de production. Seuls le visage de l'homme et ses doigts noueux sont visibles. Le reste de son corps se fond dans l'obscurité : tel un corps céleste, son crâne s'inscrit dans une traînée plus claire qui évoque la Voie lactée. Il est entouré de quatre étoiles qui font allusion à l'origine extra-terrestre de ce personnage descendu de l'étoile Algol pour soumettre Robert Herne à la tentation. L'un de ses yeux est dissimulé par ses cheveux sombres. L'iris du second globe oculaire en revanche luit d'une clarté surnaturelle : c'est une reprise du motif de l'étoile. Par cette composition, l'image thématise la mystification de la nature et la puissance démoniaque venue d'ailleurs, l'un des motifs centraux d'*Algol* qui le rapproche de *La Maison à l'enseigne de la lune*, où la lune exerce son emprise sur les personnages. D'une inquiétante étrangeté, cette illustration n'a rien à envier à l'affiche des mains tendues vers le slogan de *Caligari.* Tout comme cette dernière, elle a été visible sur les colonnes Morris de Berlin pour préparer la sortie du film, comme l'atteste la *Illustrierte Filmwoche* numéro 36[346]. Celle-ci affirme que durant les semaines qui ont précédé la sortie du film, l'omniprésence du mot « Algol » dans l'espace public (journaux et affiches) et notamment au *Kurfürstendamm* en a fait un slogan publicitaire puissant. La revue certifie que malgré le mystère qui l'entoure, les cinéphiles se sont douté qu'il s'agissait d'un film, puisque les dénominations semblablement mystérieuses sont devenues chose courante dans le

344 La copie retrouvée a été présentée en 2010 par le MoMA dans le cadre de son exposition « Weimar Cinema, 1919-1933: Daydreams and Nightmares » (17. 11. 2010-07. 03. 2011). Le film a fait l'objet d'une restauration numérique d'une durée d'environ deux ans et achevée en 2011. C'est cette version restaurée que nous avons pu visionner le 4 juillet 2013 au *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin. La copie restaurée a été présentée pour la première fois au public cette année à la Berlinale, les 11 et 12 février 2017, dans le cadre de la rétrospective « Future Imperfect. Science – Fiction – Film ». Elle a ensuite été intégrée au programme de la rétrospective « Von Caligari zu Hitler - Eine deutsche Filmgeschichte » organisée par le *Filmarchiv Austria* de Vienne (20. 03. 2017-03. 05. 2017). Un projet d'édition du DVD de la version restaurée dans la collection *Edition Filmmuseum* est en cours, mais pour l'instant le film n'est pas disponible ailleurs qu'en archives.

345 Voir Eisner. *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, Chapitre III « Magie de la Lumière. La Pénombre », pp. 34-50 (Les pages illustrées de l'ouvrage ne sont pas numérotées).

346 Siegwar. « Algol », in *Illustrierte Filmwoche*, n°36, Jahrgang 8, 1920, s. p.

cadre de la promotion des films. Cette description du climat dans lequel est sorti *Algol* témoigne de l'efficacité de la stratégie de marketing initiée par *Caligari*. Elle prouve une fois de plus que cette dernière a fait école.

## I. 2. B. La réception de *Caligari* par la critique de cinéma

En plus des annonces publicitaires, le *Film-Kurier* publie quelques premières informations sur *Caligari* en amont de sa sortie, dans sa rubrique d'actualité *Aus dem Glashaus* (« En direct des studios »). Le premier article de ce type paraît le 9 janvier, soit le même jour que la première annonce publicitaire, et le lecteur rendu curieux par la publicité peut donc y trouver quelques informations complémentaires. La courte note précise ainsi qu'il s'agit d'un film relevant de la *Decla-Weltklasse*[347], et le lecteur y apprend le nom des scénaristes, du réalisateur et des acteurs principaux Werner Krauß, Conrad Veidt, Friedrich Fehér, Hans von Twardowski, Rudolf Lettinger et Lil Dagover. Mais surtout, une phrase laisse entendre que le film est particulièrement attendu en raison de la novation stylistique qu'il propose : « Déjà aujourd'hui le film fait énormément de bruit dans tous les milieux de la profession, en raison de sa technique de réalisation et de son traitement stylistique novateurs[348]. ». Dans cet article, Rudolf Meinert est présenté comme le directeur artistique du film (*künstlerische Oberleitung*), ce que le *Film-Kurier* ne manque par de rectifier deux jours plus tard à la demande de l'intéressé, qui a précisé à la revue que cette tâche est confiée au réalisateur Robert Wiene[349]. Enfin, un troisième et dernier article de la rubrique *Aus dem Glashaus* insiste sur la délicate mission d'interprétation du rôle de Francis, confiée à Friedrich Fehér, et complète la liste des artistes impliqués par des précisions sur les décors, confiés à Warm, Reimann et Röhrig, et sur la photographie, dont est chargé Willy Hameister[350].

---

347 La *Decla* classe ainsi ses films en trois catégories, baptisées « la classe mondiale » (*die Decla-Weltklasse*), « la classe féminine » (*die Decla-Frauenklasse*), étiquette sous laquelle est par exemple distribué *Das Opfer* d'Ernst Fiedler-Spieß, et « la classe d'aventure » (*die Decla-Abenteuerklasse*), étiquette appliquée entre autres à la deuxième partie des *Araignées* de Lang. Ces catégories sont présentées par la *Decla* dans un dossier publicitaire de vingt-et-une pages dans lequel la société annonce ses projets pour la saison 1919/1920, de même que les nouveaux réalisateurs (Rippert, Lang, etc.) et les nouvelles vedettes sous contrat (Krauß, Dagover, etc.). La « classe mondiale » a pour but de rivaliser avec les concurrents étrangers. Voir « Die "Decla" in der Saison 1919/1920 », in *Der Kinematograph*, n°634, 26. 02. 1919, s. p. Pour la saison à venir, la *Decla* y annonce quatre films relevant de sa « classe mondiale », dont l'un sera *Caligari*, qui n'est pas encore mentionné dans le dossier.

348 « Aus dem Glashaus. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Film-Kurier*, n°7, 09. 01. 1920, s. p. : « Der Film erregt schon heute durch die neue stilistische und regietechnische Behandlung in allen Interessenten- und auch Publikumskreisen außerordentliches Aufsehen. ».

349 D. Red. (= Die Redaktion). « Aus dem Glashaus. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Film-Kurier*, n°9, 11. 01. 1920, s. p.

350 « Aus dem Glashaus. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Film-Kurier*, n°15, 18. 01. 1920, s. p.

Dès le 28 février, une critique de *Caligari* fait la une du *Film-Kurier*, dans la rubrique *Film-Kritik*. Aux yeux de la rédaction, l'importance du film de Wiene est telle qu'elle justifie un article complémentaire consacré à sa valeur artistique, annoncé pour un numéro ultérieur, dans une note ajoutée au pied de la critique du 28 février : « Nous réservons pour la suite une discussion approfondie au sujet de l'importance artistique de ce film, qui emprunte une direction nouvelle et tout à fait singulière[351]. ».

La critique du 28 février traite successivement différents aspects du film, tous jugés très réussis. Le premier est la mise en scène, car elle est considérée comme « parfaitement brillante et empruntant une voie personnelle[352] », suivie des décors, dans lesquels l'auteur identifie une rencontre de l'expressionnisme et du futurisme. Notons l'emploi du mot *Aufbau* pour désigner le travail du trio de *Filmarchitekten*, que nous pouvons traduire par « architecture des décors » :

> Architecture des décors : Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig. Première manifestation du futurisme à l'écran. L'œil est captivé. Une nouveauté de bon goût, d'une singularité artistique. Expressionnisme et futurisme se rencontrent, s'immergent l'un dans l'autre[353].

L'aspect le plus développé dans cette critique est celui du jeu des acteurs. Les principaux rôles sont passés en revue, mais c'est surtout la performance de Krauß, qualifiée d'excellente, qui est retenue dans cette critique comme dans la suivante et qui lui vaut la plus haute reconnaissance : « Après cette création, nous sommes en droit de qualifier Krauß de *Charakterdarsteller*[354] le plus remarquable qu'il nous fut donné à ce jour de voir au cinéma[355]. ». Ensuite, la photographie signée Willy Hameister est louée pour sa valeur exemplaire, en particulier pour la qualité de ses fondus

---

351 D. Red. (= Die Redaktion). « Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Film-Kurier*, n°50, 28. 02. 1920, s. p. : « Ueber die künstlerische Bedeutung dieses Films, der ganz eigenartige neue Wege einschlägt, behalten wir uns eine eingehende Besprechung vor. ».

352 *Ibid.* : « [....] sie [die Regie] ist ganz hervorragend und wandelt eigene Wege ».

353 *Ibid.* : « Der Aufbau: Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhrig. Zum ersten Mal Futurismus im Film. Das Auge wird gefangen. Geschmackvoll Neues, in künstlerischer Eigenart. Expressionismus und Futurismus begegnen sich, tauchen ineinander. ».

354 Le terme de *Charakterdarsteller* (« acteur de genre ») désigne un acteur spécialisé dans les *Charakterrollen*, c'est-à-dire dans l'interprétation d'un type particulier de personnage. Cette dénomination renvoie aux écrits du grand acteur de théâtre allemand Eduard Devrient (*Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cinq tomes, Leipzig : 1848-1874) et aux pratiques théâtrales de la fin du 18e/de la première moitié du 19e siècle. Il ne s'agit pas de premiers rôles attribués à des « jeunes premiers ». Au contraire, ce sont des personnages d'âge mûr, aux traits de caractère et au comportement caractéristiques, parfois typisés, qui peuvent avoir une touche excentrique et dont l'interprétation est confiée à des acteurs ayant dépassé la trentaine. L'usage du terme tend à disparaître avec l'avènement du naturalisme dans les pratiques théâtrales de la deuxième moitié du 19e siècle. Comme l'atteste la citation ci-dessus, il est réinvesti par les écrits des années vingt sur le cinéma, puisqu'il se prête particulièrement bien à la désignation du jeu stylisé des acteurs allemands. Il revêt alors un sens positif lorsqu'il sert à désigner des rôles pour lesquels les acteurs doivent faire preuve d'une forte personnalité.

355 D. Red. (= Die Redaktion). « Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Film-Kurier*, n°50, 28. 02. 1920, s. p. : « Nach dieser Schöpfung darf man Krauß als den hervorragensten [sic] Charakterdarsteller bezeichnen, den wir bisher im Film sahen. ».

enchaînés et pour le soutien que son art apporte au travail de Wiene. Enfin, le scénario est apprécié pour son caractère captivant et bien construit.

Les cinq aspects du film examinés par le critique – la mise en scène, l'architecture des décors, le jeu des acteurs, la photographie et le scénario – nous renseignent sur les critères de jugement d'un film qui se sont désormais établis pour la critique de cinéma. Ils ne valent pas uniquement pour le *Film-Kurier*, mais pour l'ensemble de la critique de cinéma. Il n'est pas étonnant que le jeu des acteurs l'emporte sur les autres critères : nous avons vu que les théories du jeu de l'acteur sont parmi les premières théories du cinéma à être élaborées en Allemagne avec les critiques esthétiques de Malwine Rennert, écrites avant même la Première Guerre mondiale. Ces réflexions sont systématisées durant la première moitié des années vingt par Béla Balázs, qui élabore en 1924 l'une des premières esthétiques cinématographiques systématiques, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma*[356], marquée par l'expressionnisme[357]. L'auteur qualifie son ouvrage d'« essai d'une *philosophie de l'art cinématographique*[358] », dans laquelle le cinéma est compris comme mode d'expression qui « travaille à réorienter la culture vers la vision et à donner à l'homme un nouveau visage. […] C'est une technique de reproduction et de diffusion des produits de l'esprit, exactement comme la presse d'imprimerie, et l'effet qu'elle exercera sur la civilisation ne sera pas de moindre importance[359]. ».

Dans l'avant-propos, Balázs adresse *Trois appels aux lecteurs* à trois groupes de destinataires différents, qu'il prie d'admettre en tant que tel le nouvel art du cinéma : premièrement aux théoriciens, philosophes et intellectuels, deuxièmement aux « amis du cinéma », c'est-à-dire aux professionnels et surtout aux réalisateurs, et troisièmement au public. L'auteur explique le tort qui consiste à reprocher au cinéma de n'être pas un art en lui appliquant des critères et des normes issus des autres arts, auxquels il est par nature étranger. Pour permettre au lecteur de prendre conscience de cette méprise, il propose une comparaison non dépourvue d'humour : « L'aéroplane n'est pas une

---

356 Cet ouvrage est paru en 1924 sous le titre original allemand suivant : *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Nous avons travaillé avec l'édition française suivante : Balázs, Béla. *L'Homme visible et l'esprit du cinéma.* Trad. fr. de Claude Maillard. Belval : Circé, 2010.

357 Au cours des années 1920, deux tendances de la critique deviennent des écoles de critiques de cinéma, dont les principaux représentants sont de véritables théoriciens. D'un côté, Siegfried Kracauer, critique de cinéma à la *Frankfurter Zeitung*, représente la tendance sociologique de la critique de cinéma. Pour cette école, le cinéma est l'expression de la société dans laquelle il s'enracine, et le critique de cinéma doit révéler pour chaque film l'image de la société qu'il porte en lui. De l'autre côté, Béla Balázs, Rudolf Arnheim et Lotte Eisner représentent l'orientation esthétique de la critique de cinéma. Voir Bellan. *100 ans de cinéma allemand*. *Op. cit.*, p. 15.

358 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, p. 7. Les italiques sont de l'auteur.

359 *Ibid.*, p. 17.

mauvaise automobile parce qu'on ne peut rien en faire sur la route[360]. ». Son ouvrage a donc aussi pour but de dégager des critères propres au cinéma, parmi lesquels le jeu des acteurs. Ces adresses aux différents groupes de lecteurs témoignent aussi de la volonté de guider dans leur réception tous ceux qui sont confrontés au cinéma et de leur donner les clés d'une compréhension améliorée. Cette préoccupation s'inscrit dans le prolongement des réflexions de la critique de cinéma, qui souhaite accompagner les professionnels et les spectateurs dans leur rapport aux films. Le point décisif pour Balázs, qui explique la nécessité d'une théorie du cinéma, c'est sa portée croissante et universelle, qui fait que « le cinéma, c'est l'art populaire de notre siècle. Non pas, malheureusement, en ce sens qu'il procéderait de l'âme du peuple ; c'est au contraire l'âme du peuple qui en procède. Il y a certes détermination réciproque, car rien ne peut se diffuser dans le peuple si celui-ci n'est pas prédisposé à en vouloir. […] C'est dans les salles de cinéma que l'imagination et la vie affective du peuple sont fécondées et façonnées[361]. ».

La troisième partie du livre, intitulée *Esquisses d'une dramaturgie du cinéma*, propose des réflexions sur les moyens d'expression de l'acteur de cinéma. Elles sont complétées par des exemples empruntés à ses actrices favorites, Asta Nielsen, Pola Negri et Lilian Gish, et par un portrait d'acteur de Charlie Chaplin et la présentation de son art burlesque de la mimique et de la gestuelle dans la dernière partie. Si l'acteur occupe une place aussi importante dans le système de pensée de Balázs, c'est que pour lui le cinéma représente un changement de paradigme essentiel, au cœur duquel se situent le corps et le visage de l'homme. Avec l'imprimerie et la diffusion massive des livres, la civilisation autrefois visuelle est devenue une civilisation conceptuelle, « *l'esprit visible* s'est mué en esprit lisible[362] » et le visage de l'homme est devenue illisible :

> Dans la civilisation des mots, l'âme (depuis qu'elle a si bien su se faire entendre), est devenue presque invisible. […] Or le cinéma est en train de faire prendre à la civilisation, une fois encore, un tournant tout aussi radical. […] L'humanité tout entière est en train de réapprendre le langage souvent oublié des mimiques et des gestes. Non pas celui des sourds-muets, succédané de la parole, mais la correspondance visuelle de l'âme incarnée sans médiation. L'être humain va redevenir visible[363].

Par sa gestuelle et par sa mimique, c'est l'acteur du film qui est porteur du mouvement expressif et qui parle ainsi le langage international, universel, du cinéma muet, « la véritable langue

---

360 *Ibid.*, p. 11.

361 *Ibid.*, p. 9. Balázs note ainsi que la ville de Vienne compte à elle seule environ 200 salles de cinéma de 450 places, ce qui lui permet de toucher près de 300 000 personnes par jour dans la capitale autrichienne (à raison de trois à quatre représentations aux trois quarts pleines par jour).

362 *Ibid*., p. 17. Les italiques sont de l'auteur.

363 *Ibid.*, p. 19. Les italiques sont de l'auteur.

maternelle de l'humanité, […] le langage des mouvements », que le cinéma permet de réapprendre. D'où l'importance que Béla Balázs accorde au gros plan, qui pour lui « est la condition technique de l'art de la mimique, et donc tout simplement du grand art cinématographique[364] ». « L'homme donné à voir[365] » est l'homme dont les gestes et les mimiques, dont l'expression corporelle tout entière est compréhensible au-delà des frontières géographiques et linguistiques : son âme est reconnaissable par tous. Alors que l'acteur de théâtre s'adresse à l'oreille, l'acteur de cinéma s'adresse à l'œil :

> La civilisation des mots, c'est une civilisation dématérialisée, abstraite, pervertie par l'intellectualité, qui a dégradé le corps humain en un pur et simple organisme biologique. Or le nouveau langage gestuel qui vient est issu de notre désir ardent et douloureux de pouvoir être humains avec notre corps entier, d'être nous-mêmes des pieds à la tête (et non pas seulement avec nos mots), et de ne plus être réduits à traîner avec nous notre propre corps comme une chose étrangère, comme un outil d'usage pratique. Ce langage naît du désir de retrouver l'homme oublié, devenu muet et invisible : l'homme corporel. [...] C'est le cinéma qui fera réapparaître, immédiatement visible, l'homme enseveli sous les mots et les idées[366].

Si Balázs s'enthousiasme autant pour le cinéma, c'est que l'accroissement des possibilités d'expression qu'il offre en faisant appel au corps tout entier permet selon lui en retour un élargissement de l'esprit. Selon lui, le sport et la danse, deux autres systèmes centré autour du corps, n'offrent pas les mêmes possibilités et n'ont pas la même portée, car « le sport peut donner au corps santé et beauté, il ne lui donne pas l'éloquence. […] Il n'en fait pas le médium hautement sensible de l'âme, le miroir dont la réceptivité en donne à voir le plus léger mouvement[367]. ». L'éloquence du corps, le « génie majeur de la danse[368] » Ruth Saint Denis, « poétesse du geste[369] », en est selon lui l'incarnation, mais même elle n'atteint pas la portée culturelle universelle du cinéma :

> Mais même les mouvements expressifs de cette danseuse, la plus grande de toutes, restent toujours des productions de théâtre pour le petit nombre, un art délimité, coupé de la vie. Or seul l'art appliqué est porteur de culture. Non pas les belles poses étudiées des statues, dans les musées, mais la démarche et les gestes des gens au quotidien, dans la rue, au travail. La culture, cela signifie l'imprégnation de la matière quotidienne de la vie par l'esprit, et une culture visuelle devrait fournir aux gens, dans leurs relations courantes, des formes d'expression nouvelles et différentes. Cela, l'art de la danse ne le fait ; c'est le cinéma qui le fera[370].

L'explication de l'importance accordée par la critique à la mise en scène, abordée la première, est similaire à celle du rôle prépondérant de l'acteur : il suffit de se souvenir du premier article théorique d'A. Günsberg sur la mise en scène artistique (1907). Si la mise en scène paraît si importante aux yeux du critique, c'est aussi parce qu'il la perçoit comme étant porteuse de la

364 *Ibid.*, p. 60.
365 *Ibid.*, p. 17.
366 *Ibid.*, pp. 20-21.
367 *Ibid.*, p. 21.
368 *Ibid.*, p. 23.
369 *Ibid.*
370 *Ibid.*

nouvelle esthétique. En revanche, il ne mentionne pas le montage et n'évoque que brièvement le travail de la caméra. Il relève uniquement la qualité des prises de vues et des fondus enchaînés, au détriment de l'échelle des plans, du cadrage, des – rares – mouvements de caméra ou des nombreuses ouvertures et fermetures à l'iris et de l'utilisation de caches à formes variées, qui est pourtant l'une des caractéristiques remarquables du film. Il faut attendre la caméra déchaînée du *Dernier des hommes* pour que la critique accorde davantage de place à l'utilisation de la caméra dans les films. Le montage quant à lui est le grand absent de la critique et des théories de cinéma de Weimar. Ce sont les réalisateurs soviétiques qui les premiers en ont théorisé l'utilisation à des fins artistiques. Passionné de films soviétiques, Balázs a entretenu une correspondance avec Eisenstein, allant jusqu'à lui proposer des scénarios. Ardent défenseur de films d'avant-garde, du film abstrait comme surréaliste, du jeune cinéma communiste et des œuvres d'Eisenstein, de Vertov et de Poudovkine, Balázs propose avec *L'Esprit du cinéma*[371] (1930) une somme des réflexions sur les théories du montage débattues en Allemagne (à partir des films de W. Ruttmann notamment) et en Union soviétique (à partir des films d'Eisenstein et de Vertov). Cette étude prolonge les recherches entreprises avec *L'Homme visible*, dans lesquelles sa réflexion sur le montage n'était qu'amorcée[372]. À cette époque, l'étape du montage n'est pas encore perçue comme un moment essentiel dans le processus de création d'un film : le travail des monteurs n'est pas pris en compte dans les articles que nous avons étudiés, contrairement à celui des scénaristes, des *Filmarchitekten*, des réalisateurs, des chefs-opérateurs et des acteurs[373]. Nous pouvons récapituler avec Jean-Michel Palmier et affirmer que « de 1920 à 1931, trois courants cinématographiques vont être au centre des recherches théoriques de Balázs : l'expressionnisme, la Nouvelle Objectivité et le cinéma prolétarien[374]. ». C'est ainsi que *Caligari* est retenu par Balázs dans les développements qu'il consacre au cinéma expressionniste.

Le 29 février 1920, c'est-à-dire dès le lendemain du premier compte rendu critique de *Caligari* paru dans le *Film-Kurier*, son rédacteur Martin Proskauer signe « une postface et une prophétie[375] » (Annexes, p. 510-513) qui vient compléter la critique de son collègue et qui invite à

371 Cet ouvrage est paru en 1930 sous le titre original allemand *Der Geist des Films*. Nous avons travaillé avec l'édition française suivante : Balázs, Béla. *L'Esprit du cinéma*. Trad. fr. de Jacques Chavy, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011.

372 Voir l'article d'Eisenstein sur le principe du montage, qui reproche à Béla Balázs de l'avoir négligé et d'avoir « oublié les ciseaux » dans sa théorie du cinéma et dans son analyse du *Cuirassé Potemkine* : Eisenstein, Sergueï M. « Béla vergißt die Schere », in Eisenstein, Sergueï M./Lenz, Felix ; Diederichs, Helmut H. (éds.). *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006, pp. 50-57.

373 Voir Kessler, Frank. « Les ciseaux oubliés », in *Cinémas*, Volume 13, numéro 1-2 « Limites du montage », automne 2002, pp. 109-127 [En ligne, consulté le 07. 12. 2016]. URL : http://id.erudit.org/iderudit/007958ar

374 Palmier. « Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma », art. cité, p. 43.

375 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51,

inscrire *Caligari* « au rang des grands bénéfices artistiques[376] ». La plupart des aspects du film déjà abordés précédemment sont repris, mais cette fois-ci l'attention est portée sur leur signification artistique, puisqu'ils sont jugés digne d'être développés dans d'autres films pour augmenter encore davantage la « délectation artistique[377] » qu'ils suscitent. Au simple plaisir de la distraction procuré dès les débuts du cinéma, Proskauer oppose donc un type de plaisir plus raffiné, lié à la qualité artistique d'un film. Selon Proskauer, celle-ci est du ressort des réalisateurs dont la réflexion sur leurs pratiques serait en mesure de faire progresser le cinéma. Au cours de l'article, l'auteur oppose deux types de films : le film naturaliste et le film fantastique. Le film naturaliste, dont le *Prunkfilm* marque l'apogée, serait condamné à répéter les mêmes effets de mise en scène et représenterait par conséquent une voie sans issue. À l'opposé, le film fantastique ouvrirait de nouvelles voies au film d'art. Proskauer salue l'audace du *Cabinet du docteur Caligari* dont il s'attache à analyser les décors « détaché[s] de la banalité du quotidien[378] » et « accentués par une forme particulière, qui les rend étrangement significatifs et importants[379] ». Cette conception des décors est ensuite précisée à l'aide de quelques exemples précis (tirés des séquences de la foire, du secrétaire de mairie et de la prison) qui illustrent l'effet d'image atteint grâce à la stylisation des décors :

> Les décors de "Caligari" n'ont pas été construits selon notre perception visuelle ordinaire, mais selon la façon dont nous les ressentons dans des moments d'importante tension psychique.
> Les techniques de la mise en scène et de la peinture qui ont permis de résoudre ces tâches sont vraiment épatantes. L'on sent qu'un tempérament artistique est derrière tout cela[380].

Proskauer a aussi dégagé l'unité stylistique du film, à laquelle contribuent les lignes des corps des acteurs. C'est particulièrement le cas du jeu de Krauß, de Veidt et de Twardowski (*05. 05. 1898 Szczecin, ville allemande jusqu'en 1945, puis polonaise ; †18. 11. 1958 New York). Le somnambule interprété par Veidt « semble s'être échappé d'un dessin de Kubin[381] », remarque le critique. La référence à Alfred Kubin est d'autant plus pertinente que l'artiste autrichien avait initialement été pressenti par Janowitz comme décorateur de *Caligari*[382]. Les références à l'univers visuel fantastique du dessinateur traversent le cinéma fantastique weimarien. Un des plus beaux exemples de cette parenté est son dessin *Vers l'inconnu*[383] (*Ins Unbekannte,* 1900/1901), dans lequel

29. 02. 1920, s. p. En raison de sa valeur propre aussi bien que de sa valeur représentative, nous faisons figurer en annexe l'article complet, accompagné d'une proposition de traduction (Annexes p. 513).

376 *Ibid.* : « als großer künstlerische Gewinn ».

377 *Ibid.* : « der künstlerische Genuß ».

378 *Ibid.* : « von der Banalität des Alltags losgelöst ».

379 *Ibid.* : « in einer besonderen Form betont, seltsam bedeutungsvoll und wichtig ».

380 *Ibid.* : « Die Dekorationen in "Dr. Caligari" sind nicht gebaut, wie man die Dinge sieht, sondern wie man sie in besonderen seelisch stark gespannten Augenblicken empfindet. / Wie Regie und Malerei diese Aufgaben gelöst haben, ist technisch ganz famos. Man fühlt, daß künstlerisches Temperament dahinter steckt. ».

381 *Ibid.* : « wie von Kubin gezeichnet ».

382 Voir Kaul. « Bestandsaufnahme 70: Nicht nur expressionistisch und caligaresk », art. cité, p. 10.

383 Kubin, Alfred. *Vers l'inconnu* (*Ins Unbekannte*, 1900/1901). Encre de Chine, plume et aquarelle sur papier, 30,9 x 39 cm. Wien : *Leopold Museum* [En ligne].

un flot continu d'anonymes se jette dans la gueule d'un monstre immense. Cette œuvre a indéniablement inspiré la séquence du Moloch dévorant les travailleurs dans *Metropolis*. Erich Pommer avait d'ailleurs initialement voulu confier la réalisation de *Caligari* à Lang, contraint d'y renoncer en raison du tournage de la deuxième partie des *Araignées* (un film sans aucun lien avec l'expressionnisme) qui commença au moment des négociations[384]. Mais les autres acteurs du film jouent encore de façon trop naturaliste, ajoute Proskauer, qui voit dans la stylisation du jeu et des décors un effet qui pourrait devenir classique s'il était amené à être encore davantage accentué. L'auteur invite donc à un développement de ce qu'il qualifie de « Spezies » des films stylisés. Dans notre proposition de traduction figurant en annexe, nous avons choisi de traduire « die Spezies » par « l'espèce » afin de respecter ce qui nous semble être un emploi significatif du terme, ici tout aussi surprenant en allemand qu'en français pour désigner un genre artistique. Comme le mot « genre », le terme d'« espèce » est propre à désigner la nature partagée par plusieurs choses, propre à les faire entrer dans une même catégorie ou classe. Mais contrairement au « genre », il est également fortement associé à la biologie et à la classifications des animaux et des végétaux. Il connote ainsi l'idée de sélection naturelle et d'évolution, au sens d'une amélioration possible de l'espèce, poussée à une meilleure adaptation à son milieu et à une efficacité renforcée. Il permet donc à Proskauer de véhiculer l'idée d'un progrès du cinéma que *Caligari* représente pour lui, lui qui pour toutes les raisons évoquées « marque un tournant dans la conception artistique du cinéma[385] » et qui pour cette raison fera date. Sur ce dernier point, Proskauer avait vu juste. Au-delà de la validation de sa « prophétie » par l'histoire du cinéma, sa critique du film aborde aussi plusieurs points essentiels qui ressortent de toutes les critiques de *Caligari*, à travers toutes les revues de cinéma que nous avons pu consulter : l'avènement d'un art du cinéma, l'unité stylistique, l'importance des décors stylisés et l'opposition au naturalisme. Nous allons à présent les dégager tour à tour et les confronter aux critiques parues dans la *Lichtbild-Bühne* et dans *Der Kinematograph*.

### I. 2. B. a. L'avènement d'un art du cinéma

Avec *Caligari*, l'on assiste à l'avènement du film considéré comme art. La conception n'est pas nouvelle, mais elle ne s'est pas encore imposée dans l'opinion publique et ne concerne toujours

URL : http://www.kunsthauszug.ch/02_programm/2012/alfredkubin_bilder_new.html

384 Voir Kaes. « Film in der Weimarer Republik... », art. cité, p. 46. Cette version des faits a explicitement été confirmée par Lang dans une lettre du 17 janvier 1970 adressée à la *Deutsche Kinemathek*, qui lui demandait de clarifier le degré d'influence qu'il avait eu sur le film. Voir Lang, Fritz. « Ein Brief von Fritz Lang », in Kaul. *Caligari und Caligarismus*. *Op. cit.*, pp. 23-24, ici p. 23.

385 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. : « eine Wende künstlerischer Filmauffassung ».

qu'une minorité des productions. C'est pour cela que la presse spécialisée voit en *Caligari* une avancée essentielle, qui explique aussi le retentissement mondial du film. Les revues soulignent ainsi à l'unanimité l'importance du film et le rôle de précurseur qu'elles lui reconnaissent. À cet égard, la terminologie similaire employée par les différents critiques est révélatrice. Plusieurs champs lexicaux font valoir cette interprétation, parmi lesquels nous avons identifié trois thèmes principaux et corrélés :

- Le champ lexical de l'importance

  Dans la critique de Proskauer précitée, deux expressions relèvent du champ lexical de l'importance : «  Ce film fera date » et « au rang des grands bénéfices artistiques ». Dans une analyse ultérieure, également née de sa plume, il range *Caligari* parmi les « jalons[386] » de l'histoire du cinéma. On se souvient aussi de l'article paru dans le *Film-Kurier* en amont de la sortie du film, à l'occasion d'une visite des studios par l'un des rédacteurs de la revue qui voit alors en *Caligari* « la tentative de porter l'expressionnisme à l'écran, tentative hautement significative pour l'art[387] ». Quant à la critique du film proposée par la *Lichtbild-Bühne*, elle le qualifie de « film le plus significatif de l'époque la plus récente[388] ». Enfin, après avoir assisté à Düsseldorf à une projection de *Caligari* réservée à la presse, la critique de *Der Kinematograph* Anne Perlmann termine son article en s'exclamant avec enthousiasme : « La valeur de cette œuvre d'art […] est si grande que j'aimerais me joindre à tous ceux qui croient en un art du cinéma et remercier de tout cœur Wiene et ses collaborateurs[389] ! ». Si le film est essentiel aux yeux de la critique de cinéma, c'est parce que celle-ci l'interprète comme un maillon fort dans la progression vers un art cinématographique, d'où l'abondance du lexique du développement et du progrès.

- Les expressions synonymes de progrès

  Chez Proskauer, les expressions pouvant être regroupées sous le thème du progrès sont

386 M. P. (= Martin Proskauer). « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920, s. p. : « Marksteine ».

387 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier,* n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « den künstlerisch hoch bedeutsamen Versuch des Expressionismus im Film ».

388 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, pp. 16-18, ici p. 18 : « diesem bedeutsamsten Film der letzten Zeit ».

389 Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920, s. p. : « Dies Kunstwerk […] ist so wertvoll, daß ich mit allen, die an eine Filmkunst glauben, Wiene und seinen Mitarbeitern recht von Herzen danken möchte! ».

« guider le cinéma vers de nouvelles voies susceptibles de le faire progresser », « le seul type de film capable de progresser » et « le développement de cette espèce de film ». Dans son article du 9 mars 1920, il est question de « progrès », d'« aspiration à aller de l'avant » et enfin des décors adaptés au style du film, « qui à l'avenir [lui] paraissent tout à fait aptes à faire ressortir théâtralement et plus efficacement les effets[390] ». Dans l'article « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », les expressions « ouvrir de nouvelles voies », « des perspectives aux possibilités de progression insoupçonnées s'ouvrent pour l'avenir » et « une progression avec le regard porté vers le haut[391] » complètent le champ lexical. Dans la critique de la *Lichtbild-Bühne*, on peut lire que la *Decla* a « conquis des terres nouvelles pour le cinéma[392] », et dans celle de *Der Kinematograph* : « Avec cette nouvelle œuvre, la société cinématographique *Decla* a prouvé que l'art cinématographique était encore bien loin d'être à court d'idées et que pour le développer, des possibilités nouvelles et insoupçonnées étaient ouvertes[393]. ». L'importance concédée à *Caligari* se justifie par son caractère novateur, au sens où il ouvre des voies nouvelles à l'art cinématographique.

– <u>Les locutions soulignant le rôle novateur de *Caligari*</u>

La critique du 28 février 1920 du *Film-Kurier* annonce le thème par les expressions « de nouvelles voies », « ce monde nouveau » et « une voie nouvelle, […] un travail de pionnier en terres nouvelles [...][394] ». Le lexique de la nouveauté est enrichi par Proskauer, chez qui il est abondant et constitué des expressions « de nouvelles voies », « un tournant dans la conception artistique du cinéma », « grâce au travail de précurseur effectué par Wiene », « une première tentative » et « de nouvelles valeurs[395] ». La *Lichtbild-Bühne* quant à elle

390 Proskauer, Martin. « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920, s. p. : « Fortschritt », « Vorwärtsstreben » et « […] erscheint mir in Zukunft sehr geeignet zur besseren theatralischen Herausarbeitung der Effekte. ».

391 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier,* n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « nach neuen gangbaren Wegen zu sehen », « wieder einmal eröffnen sich für die Zukunft Aussichten von ungeahnter Entwicklungsmöglichkeit » et « ein Fortschreiten mit dem Blick nach aufwärts ».

392 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, pp. 16-18, ici p. 16 : « […] ich gratuliere den Herren von der Decla, […] daß sie Neuland für die Kinematographie erobert hat. ».

393 « Berliner Filmneuheiten. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Der Kinematograph*, n°686, 03. 03. 1920, s. p. : « Die Decla-Filmgesellschaft hat mit diesem neuesten Werk bewiesen, daß die Filmkunst noch lange nicht mit ihrem Latein zu Ende ist, und daß noch neue, ungeahnte Möglichkeiten zu ihrer Weiterentwicklung offen stehen. ».

394 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier,* n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « neu[e], gangbar[e] Wege », « diese neue Welt » et « ein neuer Weg, […] Pionierarbeit im Neuland […] ».

395 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. Les expressions en langue originale peuvent être retrouvées en annexe, où nous avons reproduit l'article entier (Annexes p. 510-513).

propose deux formulations synonymes : « c'est le film le plus moderne, actuel et osé que le monde ait jamais vu[396] » et « c'est la tentative d'un nouvel art[397] ». Enfin, le style un peu plus sobre adopté par *Der Kinematograph* n'autorise qu'une seule expression pour dire la nouveauté de *Caligari* : « des possibilités nouvelles[398] ».

Ce relevé pourrait être complété presque indéfiniment, tant les exemples abondent dans les autres revues spécialisées que nous avons consultées. Nonobstant cette possibilité, nous estimons avoir établi ci-dessus une palette suffisamment représentative des mots trouvés par la critique de cinéma pour accueillir *Caligari* en 1920. Les trois champs lexicaux ci-dessus se complètent, car tous trois sont au service de l'idée principale que cherchent à imposer les thuriféraires de *Caligari* : le film de Wiene doit être considéré comme un effort louable et réussi en vue de faire reconnaître le cinéma comme un art à part entière. Aussi n'y a-t-il rien de surprenant dans l'omniprésence du champ lexical de l'art dans les articles du *Film-Kurier*, de la *Lichtbild-Bühne* et de *Der Kinematograph*, où il l'emporte quantitativement sur les trois autres thèmes lexicaux.

Dans le *Film-Kurier*, il faut bien sûr en premier lieu mentionner sa présence programmatique dès le titre de l'article sur la visite du plateau de tournage de *Caligari*, « L'Expressionnisme au cinéma : le nouvel art au cinéma ». Le titre prépare les huit occurrences du nom « art » (*die Kunst*) et de ses multiples composés dans ce même texte. Le champ lexical est ensuite enrichi respectivement par une occurrence du dérivé « l'artiste » (*der Künstler*) et par une occurrence de l'adverbe « artistiquement » (*künstlerisch*). À cela viennent s'ajouter les occurrences plus nombreuses et significatives de l'adjectif « artistique » (*künstlerisch*), employé à sept reprises et tour à tour accolé à des noms communs différents.

Dans l'optique de comprendre comment, à partir de l'analyse de *Caligari*, la critique élabore une conception artistique du cinéma, le tableau ci-dessous récapitule les différents emplois du champ lexical de l'art dans le compte rendu du tournage et dans les autres articles que le *Film-Kurier*, la *Lichtbild-Bühne* et *Der Kinematograph* ont consacrés au film de Wiene.

396 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, p. 16 : « es ist der modernste, aktuellste, gewagteste Film, den die Welt je gesehen hat ».

397 *Ibid.*, p. 18 : « das ist der Versuch einer neuen Kunst ».

398 « Berliner Filmneuheiten. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Der Kinematograph*, n°686, 03. 03. 1920, s. p. : « neue […] Möglichkeiten ».

| | **1. *Die Kunst* et ses composés** | **2. *Der Künstler* et ses composés** | **3. *künstlerisch* (adjectif)** | **4. *künstlerisch* (adverbe)** |
|---|---|---|---|---|
| **Dr. J. B[399]. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p.** | 1., 2. et 3. l'art (*die Kunst*, trois occurrences, titre compris)<br>4. l'art des décors (*die Raumkunst*[400])<br>5. et 6. l'art du cinéma (*die Filmkunst*, deux occurrences)<br>7. le mouvement artistique (*die Kunstrichtung*)<br>8. la volonté artistique (*der Kunstwille*) | 1. les artistes décorateurs (*die Raumkünstler*) | 1. le résultat artistique (*das künstlerische Ergebnis*)<br>2. le parcours artistique du cinéma (*der künstlerische Werdegang des Films*)<br>3. l'aspiration à des valeurs artistiques et culturelles (*das Streben nach künstlerischen und kulturellen Werten*)<br>4. une forte intention artistique (*eine große künstlerische Absicht*)<br>5. avec un goût d'artiste (*mit künstlerischem Geschmack*)<br>6. une atmosphère véritablement artistique (*eine wahrhaft künstlerische Atmosphäre*)<br>7. une volonté délibérément artistique (*ein bewusst künstlerischer Wille*) | 1. la tentative de porter l'expressionnisme à l'écran, tentative hautement significative pour l'art (*den künstlerisch hoch bedeutsamen Versuch des Expressionismus im Film*) |
| **D. Red. (= Die Redaktion). « Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Film-Kurier*, n°50, 28. 02. 1920, s. p.** | | | 8. une nouveauté de bon goût, d'une singularité artistique (*Geschmackvoll Neues, in künstlerischer Eigenart*)<br>9. la signification artistique de ce film (*die künstlerische Bedeutung dieses Films*) | |

399 Nous émettons l'hypothèse que ces initiales pourraient être celles du *Filmarchitekt* Martin Jacoby-Boy (né Jacoby le 31 août 1883 ; Jacoby-Boy est son nom d'artiste). Dans le numéro 75 du *Film-Kurier* de 1919, nous avons en effet relevé un article consacré aux décors et signé Jacoby-Boy. Célèbre collaborateur de Joe May, il a travaillé pour lui comme chef décorateur des huit volets de *Die Herrin der Welt* (1919-1920) et des deux parties du *Tombeau hindou* (1921). Dans son article de 1919, Jacoby-Boy défend un point de vue similaire à celui de l'auteur de « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film » sur la fonction des décors au cinéma. Il y prend position face aux voix qui opposent les décors de théâtre – entendus comme des constructions artificielles visant l'illusion – aux décors de cinéma, qui devraient être des décors réels, authentiques. Jacoby-Boy est d'avis qu'au cinéma, les décors de studio peuvent être conçus pour appuyer les intentions du scénario, être utilisés comme des indices de la personnalité des personnages, aider les acteurs à entrer dans la *Stimmung* d'une scène et donc soutenir leur jeu afin de transmettre cette *Stimmung* au spectateur. L'auteur insiste sur la fonction d'assistant artistique du réalisateur qui revient au chef décorateur, auquel il souhaite que les réalisateurs délèguent à l'avenir davantage de responsabilités : c'est selon lui la voie vers une élévation de la valeur artistique du cinéma. Voir Jacoby-Boy, Martin. « Die künstlerische Raumgestaltung. Der künstlerische Beirat », in *Film-Kurier*, n°75, 02. 09. 1919, s. p.

400 Le terme de *Raumkunst* est issu des domaines de l'architecture et du design. Il apparaît au début du siècle, à l'horizon du Jugendstil, dans le cadre du mouvement artistique de la *Raumkunstbewegung*, à laquelle se rattache par exemple l'architecte et designer belge Henry van de Velde. Ce mouvement doit son nom à l'intérêt qu'il porte aux intérieurs (*der Raum* signifie « la pièce » mais aussi « l'espace »). Les artistes cherchent ainsi à unir l'architecture d'intérieur, l'agencement, l'équipement et la décoration intérieurs en un tout parfaitement harmonieux. Cet objectif d'unité homogène unifiant tous les différents éléments explique pourquoi la critique de cinéma a récupéré le terme pour parler des décors expressionnistes, conçus dans un but similaire.

| | 1. *Die Kunst* et ses composés | 2. *Der Künstler* et ses composés | 3. *künstlerisch* (adjectif) | 4. *künstlerisch* (adverbe) |
|---|---|---|---|---|
| **Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p.** | | 2. l'acteur [comme] artiste "créateur par imitation" (*der Schauspieler [als] "nachschaffend schöpferischer" Künstler*) | 10. un tempérament artistique (*künstlerisches Temperament*)<br>11. un tournant dans la conception artistique du cinéma (*eine Wende künstlerischer Filmauffassung*)<br>12. la délectation artistique (*der künstlerische Genuß*)<br>13. un bénéfice artistique important (*ein großer künstlerischer Gewinn*) | |
| **Proskauer, Martin. « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistische r Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920, s. p.** | 9. une voie vers l'art du cinéma que tout le monde revendique et espère, et qui aujourd'hui déjà est en marche (*ein Weg zu der Filmkunst, die alle fordern, die alle erwarten, und die heute schon auf dem Marsch ist*) | 3. la volonté de l'artiste (*der Wille des Künstlers*)<br>4. un dessin d'artiste vigoureux, en noir et blanc (*eine kraftvolle Künstlerzeichnung in schwarz-weiß*)<br>5. vu à travers le prisme du tempérament d'un artiste (*durch das Temperament eines Künstlers gesehen*)<br>6. il appartient à l'artiste de trouver ce qui convient (*das Rechte zu finden ist Sache des Künstlers*) | 14. le progrès en matière de technique et d'art du cinéma (*der Fortschritt in technischen und künstlerischen Filmdingen*)<br>15. composé selon les exigences artistiques de chaque film (*nach den künstlerischen Forderungen des einzelnen Films zusammengestellt*) | 2. du point de vue artistique, il me paraît tout à fait évident que... (*Mir will es künstlerisch sehr einleuchten, daß...*) |
| **« Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, pp. 16-18.** | 10. une tentative […] telle que seul l'art pur l'avait entreprise jusqu'alors. (*[…] ist ein Versuch […] wie es bisher nur die reine Kunst versucht hat.*)<br>11. […] accentuer photographiquement une atmosphère que seules d'autres formes artistiques permettaient jusqu'à présent de transmettre (*[…] eine Atmosphäre photographisch zu verdichten, die bisher nur in anderen Kunstformen wiederzuspiegeln [sic] möglich war*) | | 16. une grande réussite artistique (*ein großer künstlerischer Erfolg*) | |

| | 1. *Die Kunst* et ses composés | 2. *Der Künstler* et ses composés | 3. *künstlerisch* (adjectif) | 4. *künstlerisch* (adverbe) |
|---|---|---|---|---|
| **« Berliner Filmneuheiten. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Der Kinematograph*, n°686, 03. 03. 1920.** | 12. l'art moderne (*[die] modern[e] Kunst*)<br>13. les artistes peintres Warm, Reimann et Röhrig (*die Kunstmaler Warm, Reimann und Röhrig*)<br>14. la [...] *Decla* a prouvé que l'art cinématographique était encore bien loin d'être à court d'idées (*Die Decla [...] hat mit diesem neuesten Werk bewiesen, daß die Filmkunst noch lange nicht mit ihrem Latein zu Ende ist*) | | | |
| **Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920.** | 15. cette œuvre d'art (*dies Kunstwerk*)<br>16. avec tous ceux qui croient en un art du cinéma (*mit allen, die an eine Filmkunst glauben*) | | | |

La présentation des résultats sous forme de tableau met d'emblée en évidence la nature du discours à l'œuvre dans l'ensemble de ces articles : il s'agit précisément d'une discussion autour de la valeur artistique du cinéma, dont *Caligari* apporterait la preuve, affirment les critiques. Ce n'est donc pas un hasard si le composé de *Kunst* le plus fréquent est *die Filmkunst,* « l'art du cinéma » (occurrences 5, 6, 9, 14 et 16 répertoriées dans le tableau). Comme le montre la troisième colonne du tableau, les emplois variés de l'adjectif « künstlerisch » forment la classe grammaticale la plus représentée de cette famille de mots. Ils transmettent l'idée que la valeur artistique de *Caligari* est le fait de la « volonté artistique » (*der künstlerische Wille* ou encore *die künstlerische Absicht*) de ses créateurs, eux-mêmes qualifiés d'artistes. Ils ont expressément souhaité faire une œuvre d'art en appliquant pour cela leur conception artistique à l'ensemble des différents aspects du film. La première colonne du tableau en témoigne clairement, puisque les différents mots composés à partir de *Kunst* viennent appuyer cette stratégie rhétorique en caractérisant les différents domaines du film qui peuvent être considérés comme des vecteurs d'art. Les dérivés de *Kunst* employés pour désigner les artistes, « *Raumkünstler* » et « *Kunstmaler* », sont largement révélateurs dans ce tableau : ce sont les décors qui sont notamment perçus comme profondément artistiques, car investis de l'atmosphère du film et en ce sens hautement significatifs.

La notion de *Kunstwille* (colonne 1, occurrence 8), que nous avons proposé de traduire par la

« volonté artistique », est une notion caractéristique du discours de la critique de cinéma spécialisée portant sur la valeur artistique du cinéma. Elle n'est pas propre au genre de la critique de film et se rencontre aussi dans des articles théoriques généralistes parus au début des années 1920 dans les périodiques spécialisés. La série de trois articles du scénariste Alfred Fekete intitulés « Kunstwille im Film[401] » (« La Volonté artistique au cinéma ») et parus dans trois numéros successifs du *Film-Kurier* en 1922 permet de mieux comprendre ce que la critique de cinéma entend lorsqu'elle parle de *Kunstwille* à propos du cinéma[402]. Ces trois articles portent respectivement les sous-titres « L'acteur », « Le réalisateur » et « Le scénario », qui nous renseignent sur les trois composantes engagées dans l'expression et la réalisation du *Kunstwille* selon un auteur qui est lui-même un artiste originaire du monde du cinéma et dont le postulat de départ est le suivant : le film est incontestablement devenu un art. L'auteur est d'avis que le cinéma suédois en est le premier exemple (et le plus évident), suivi du cinéma allemand.

Premièrement, l'acteur est compris comme le matériau dont le film est fait et en cela son rôle est supérieur à celui du réalisateur, argumente Fekete. Il distingue deux effets que l'acteur peut avoir à l'écran : « l'effet esthétique » (*die ästhetische Wirkung*) et « l'effet artistique » (*die künstlerische Wirkung*). L'effet esthétique relève de la beauté des acteurs et surtout des actrices, alors que l'effet artistique en est indépendant. C'est une conception du cinéma comme « monstration de l'être » (*Monstranz ihres Wesens*) qui s'articule en fait autour de la composante de l'acteur : l'effet artistique peut être obtenu lorsque par son jeu, l'acteur réussit à transmettre au spectateur une part de son âme.

401 La précision relative au champ d'investigation (« au cinéma ») est un indice qui indique que la notion de *Kunstwille* n'est pas propre au discours théorique sur le cinéma. Au départ, elle est issue de l'environnement de la pensée de Schopenhauer et de Nietzsche et permet d'échapper à une conception rationaliste de l'art, en imposant aussi l'image de la force du geste artistique créateur individuel. Il semblerait que le terme se soit banalisé et qu'il soit entré dans l'usage courant. Il y est à peu près synonyme d'une « intention artistique » et désigne toute manifestation d'une volonté de faire œuvre d'art. Bien qu'il ne lui soit pas identique, le terme de *Kunstwille* peut aussi être rapproché du concept de *Kunstwollen* (le « vouloir artistique », la « volonté d'art ») élaboré par l'historien d'art autrichien Aloïs Riegl, membre de l'École de Vienne, dans son ouvrage *L'Industrie artistique tardo-romaine* (*Die Spätrömische Kunstindustrie*, 1901). Ce concept exprime la vision téléologique de Riegl, qui s'oppose aux théories mécanistes et déterministes de l'art. Voir Carboni, Massimo. « Ornement et Kunstwollen », Trad. fr. de Vicky Lasserre, in *Images Re-vues*, 10 | 2012 [En ligne depuis le 23. 09. 2012, consulté le 04. 04. 2017]. URL : http://imagesrevues.revues.org/2032 : « Le *Kunstwollen* est une pulsion première – *Wollen* et non *Können*, "vouloir" et non pas simple "savoir" – luttant contre les fins utilitaires, la matière première et la technique (considérées dans ce contexte comme *limites* ou coefficients de frottement), ayant pour but la construction formelle d'une œuvre. L'influence de Schopenhauer est ici indiscutable […]. Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer écrit que "la matière prise comme telle ne peut pas être la représentation d'une idée". Elle doit être par conséquent modelée, dominée, *composée* de ce désir archaïque et compulsif visant à transformer la réalité objectale donnée en forme et en représentation, laquelle s'exprime justement, à l'origine, dans *la volonté* d'art. […] Forme réelle, concrète, immanente, structuration dynamique, c'est un complexe organisationnel qui vivifie et soutient l'individualité propre et irremplaçable de toute œuvre. ». Les italiques sont de l'auteur.

402 Fekete, Alfred. « Kunstwille im Film. (Der Schauspieler) », in *Film-Kurier*, n°89, 20. 04. 1922, s. p. ; Fekete, Alfred. « Kunstwille im Film. II. (Der Regisseur) », in *Film-Kurier*, n°100, 05. 05. 1922, s. p. et Fekete, Alfred. « Kunstwille im Film. III. Das Manuskript », in *Film-Kurier*, n°106, 12. 05. 1922, s. p.

Par conséquent, l'acteur se situe « à la racine » des facteurs qui doivent intervenir pour que du statut de « kitsch » (*Filmkitsch*) le film accède à celui « d'art » (*Filmkunst*). L'auteur estime donc qu'il est nécessaire que l'acteur devienne un collaborateur à part entière dans la réalisation des films. Il dénonce ainsi la pratique – selon lui très courante – qui consiste à ne prendre au sérieux ni l'intérêt de l'acteur pour le scénario et ni son *Kunstwille* en général (qui lui viendrait autant des traditions anciennes du théâtre que de sa relation à l'art). Enfin, l'auteur précise que l'effet atteint par l'acteur est indépendant de la qualité du scénario et que les mille regards et gestes (c'est-à-dire autant la mimique que la gestuelle) qu'il doit accomplir lorsqu'il joue sont autant d'occasions de réaliser des prestations remarquables, au service de l'art. Le cinéma rendrait ainsi davantage justice aux nuances les plus subtiles du jeu d'acteur que le théâtre, où elles ne bénéficient pas autant des effets d'éclairage et où elles se perdent dans la distance qui sépare les spectateurs de la scène. Fekete appelle ainsi les acteurs de cinéma originaires du théâtre à cesser de considérer le cinéma comme une activité seconde et secondaire. Derrière ces propos de l'auteur, nous distinguons sans peine une argumentation en faveur du cinéma qui se construit en réaction au déni de respectabilité dont le cinéma a toujours eu à souffrir de toutes parts et qui pose la question de sa légitimité, laquelle sous-tend le discours de Fekete. Il avance en effet que si les acteurs se consacrent à l'approfondissement de leur jeu au cinéma, alors le *Kunstwille* devient synonyme d'un *Förderwille* dont l'acteur doit faire preuve vis-à-vis du cinéma, c'est-à-dire d'une volonté de promouvoir, de favoriser l'élévation du cinéma. Ce rôle dont l'acteur doit être chargé nous ramène à la conception du cinéma qui s'exprime dans bon nombre des critiques du cinéma expressionniste que nous avons analysées. Cette conception consiste à voir le cinéma comme un art en pleine évolution et qu'il s'agit de faire progresser ou d'élever (le terme revient fréquemment) vers une forme d'art jugée supérieure à ce qu'il a été ou à ce qu'il est encore trop souvent. Nous voyons aussi que la notion de *Kunstwille* témoigne d'une conception de la valeur artistique du cinéma liée à la prise en compte de l'intention (l'une des acceptions du mot *Wille*) à la fois au sens de ce que l'artiste a voulu faire, de l'affirmation d'une volonté autonome et individuelle (cf. colonne 2 occurrence 3 : *der Wille des Künstlers*) et plus largement des attentes de la critique vis à vis de l'art (cf. colonne 1 occurence 9 : *ein Weg zu der Filmkunst, die alle fordern, die alle erwarten, und die heute schon auf dem Marsch ist* et colonne 3 occurrence 3 : *das Streben nach künstlerischen und kulturellen Werten*). Le *Kunstwille*, c'est donc aussi bien une initiative (autre acception de *Wille*) du personnel impliqué dans la réalisation du film qu'un « désir d'art » de la critique de cinéma. Dans l'article de Dr. J. B. où nous avions initialement relevé la notion de *Kunstwille*, celle-ci a à la fois valeur d'intention (colonne 3, occurence 4 : *eine große künstlerische Absicht*) et de volonté délibérée (colonne 3 occurrence 7 : *ein bewusst künstlerischer Wille*) dont l'auteur estime que *Caligari* est l'expression.

Deuxièmement, Fekete entend également par *Kunstwille* la volonté du réalisateur de faire de l'art (*der Wille* zur *Kunst*), car si pour lui l'acteur est le matériau (la matière première) dont le film est fait, le réalisateur est « l'âme du film » (*die Seele des Films*). Il est compris comme l'auteur de la réalisation et par conséquent sa part de responsabilité artistique est grande. « Il doit être un « homme de l'esprit » (*Geistesmensch*) au sens où c'est sa vision d'artiste qui détermine la forme du film : « L'ensemble du travail sur le film passe par le prisme de sa volonté[403] », résume Fekete en employant le terme de *Wille*. Le *Kunstwille* du réalisateur est donc déterminant pour la quête de légitimé du cinéma. Pour cette raison, le réalisateur doit cesser de vouloir occuper tous les postes à la fois et déléguer les tâches pratiques qui « ne relèvent pas du travail artistique[404] », car sa force est d'ordre psychique (*er schafft aus der Kraft der Nerven*) et non manuel (*nicht aus der* [*Kraft*] *der Muskeln*), déclare Fekete. C'est pourquoi le cinéma doit renoncer à ce que l'auteur considère comme trois écueils liés les uns aux autres : l'argent, les foules de figurants et les décors monumentaux, qui tous trois nuiraient à l'expression d'une impression artistique en substituant une fausse grandeur (celle des moyens et du monumental) à celle de l'approfondissement intellectuel ou psychique (*eine geistige oder seelische Vertiefung*, écrit Fekete). Un excès de moyens menacerait le *Kunstwille* et pourrait même le détruire en rendant l'image trop explicite, là où au contraire elle doit s'entourer d'illusion pour pouvoir communiquer une expérience : « Dans le film d'art, tout se reflétera dans des illusions. Il présentera des expériences au lieu de faire sensation[405]. » conclut-il en exprimant son propre *Kunstwille* au futur. Nous sommes aussi amenés à penser que la critique des films mobilisant des moyens colossaux est une critique à peine masquée du *Prunkfilm*, le genre que la critique considère alors comme l'antithèse du cinéma expressionniste.

Troisièmement, le scénario est la dernière composante du *Kunstwille* selon Fekete. Dans cette troisième contribution transparaît une conception du cinéma comme « art enfant » : l'écriture du scénario est présentée comme une pratique artistique à l'égard de laquelle il ne faudrait pas avoir des exigences littéraires aussi élevées qu'à l'égard de formes d'art plus anciennes (la littérature, le théâtre). D'évidence, ce discours est en partie lié à la profession de Fekete, lui-même scénariste, qui cherche à désamorcer d'éventuelles critiques à l'encontre de son travail. Selon lui, les scénarios de mauvaise qualité sont le résultat de la primauté du profit dont souffre le cinéma. Une amélioration de leur qualité pourrait résulter de leur conception par des écrivains ou poètes. Fekete étend cette catégorie aux artistes en général (peintres, acteurs, « artistes-réalisateurs », écrivains), entendu

403 Fekete, Alfred. « Kunstwille im Film. II. (Der Regisseur) », in *Film-Kurier*, n°100, 05. 05. 1922, s. p. : « Durch das Prisma seines Willens strahlt alle Arbeit am Film ».

404 *Ibid.* : « alles […], was nicht künstlerische Abeit ist ».

405 *Ibid.* : « Im Kunstfilm wird sich alles in Illusionen spiegeln. Er wird Erlebnisse statt Sensationen bringen. ».

comme de véritables auteurs de textes à valeur artistique, par opposition à de purs « producteurs » occasionnels de scénarios. L'un des problèmes principaux, dit Fekete qui en a sans doute fait l'expérience, réside dans l'intervention du producteur – considéré comme entrepreneur dépourvu de sensibilité artistique – qui retravaillerait le scénario sans consulter celui qui l'a écrit. Fekete estime que si les scénarios étaient l'œuvre d'auteurs respectés pour leur travail d'artiste, cela mettre un terme à cette pratique. Mais pour ce faire, il faut que les scénarios résultent d'un véritable *Kunstwille* des scénaristes, c'est-à-dire d'un désir d'art de leurs auteurs. Confronté aux articles de Fekete, la critique de *Caligari* faite par Dr. J. B. montre que le terme est ici symptomatique (et non pas technique ou spécialisé) : il est l'indice que la critique décèle dans le cinéma – en l'occurrence dans *Caligari* dans le cas de Dr. J. B., pour qui le *Kunstwille* est aussi celui des décorateurs – non un projet de simple divertissement, mais un projet de création artistique ambitieux.

### I. 2. B. b. L'unité stylistique

L'unité stylistique décelée dans *Caligari* est érigée en condition *sine qua non* de l'art cinématographique par l'ensemble des critiques. Garante de l'homogénéité interne du film, elle unifie tous ses aspects communément évalués par la critique. Par conséquent, celle-ci leur applique régulièrement l'adjectif *künstlerisch* lorsqu'elle cherche à les caractériser. Au réalisateur incombe l'entière responsabilité de garantir l'unité stylistique, ce qui lui vaut la reconnaissance du rédacteur de la *Lichtbild-Bühne.* Le critique félicite ainsi Wiene, qui « tient fermement l'entreprise sous sa coupe et qui rigoureusement en maintient le style jusqu'au bout[406]. ». Dans son analyse de *Caligari* entièrement reproduite en amont, Proskauer expose longuement la vision unifiée et totalisante proposée par le film expressionniste. Le territoire de prédilection de cette vision est en premier lieu celui des décors : « Dans ce film, tout est détaché de la banalité du quotidien. Les rues et les places, les murs et les chambres, les lucarnes et les chaises semblent tous accentués par une forme particulière, qui les rend étrangement significatifs et importants[407]. ». Aux décors s'ajoute la calligraphie des cartons. À titre d'exemple, le critique évoque l'intertitre « patientez ! », à l'origine du ressentiment fatal du docteur Caligari : « celui-ci préserve l'unité stylistique grâce à un tracé en lame de couteau, semblable à une giclée, qui provoque presque une douleur physique[408]. ». Selon Proskauer, une troisième composante du film est mise au service de l'idée artistique unificatrice :

406 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, p. 16 : « Er hat die Sache fest in der Hand und hält den Stil streng durch. ».

407 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p.

408 *Ibid.*

« la stylisation du jeu et des costumes[409] » des acteurs. Il oppose ainsi les performances de Krauß, qui « s'est presque totalement intégré à l'idée du film[410] », et de Veidt à celles des autres acteurs, qui pour lui « [sont] encore trop prisonniers du naturalisme et se situent ainsi en marge de l'idée générale du film[411] ». Lotte Eisner a également dégagé cette rupture de style, mais elle juge qu'elle est atténuée grâce aux costumes des figurants, qui confèrent un aspect graphique à leurs corps :

> Déjà dans CALIGARI les acteurs – sauf Krauss et Veidt – étaient fidèles à un style de jeu "naturaliste" ; en dépit de leurs efforts ils restaient rigides comme des mannequins. Ce n'est que grâce à leur accoutrement démodé, pèlerines, habits raides, hauts de forme [sic], semblable à celui des curieux personnages de Spitzweg ou de Monnier, que les contours de leur silhouette se rapprochent un peu de l'arabesque[412].

C'est surtout le modelage conjoint des décors et du jeu des acteurs en fonction de l'idée principale du film qui paraît essentiel à Proskauer. À ses yeux, il est porteur d'avenir pour le développement de l'art du cinéma. Sa perception s'exprime de façon synthétique dans la conclusion de son deuxième article, qui confronte l'esthétique expressionniste à l'esthétique naturaliste par le biais d'une comparaison entre *Caligari* et *Die Herrin der Welt* :

> Si l'ensemble des décors du film, et jusqu'à la pièce d'apparat, est composé non pas en fonction des seuls besoins du film, mais en fonction des exigences artistiques propres à chaque film différent, si de plus le jeu des acteurs se fond harmonieusement dans cet environnement stylistique, alors cela ne sera certes pas la voie unique, mais assurément l'une des voies vers l'art du cinéma exigé et attendu de tous, et qui aujourd'hui déjà est en route[413].

Autrement dit, c'est le modelage du matériau plastique tangible – objets et corps – conformément à l'idée artistique qui s'impose en premier lieu au critique. Comme Proskauer, Anne Perlmann est d'avis que la stylisation est plus facile à appliquer aux inanimés qu'aux vivants, et constate une rupture de style due à cette difficulté :

> L'idée de stylisation était bien plus difficile à appliquer à l'interprétation des acteurs qu'au matériau inanimé ; car l'homme naturel est l'élément qui s'intègre le moins bien à l'image spirituelle, libérée de la réalité (les enfants joufflus et les jeunes filles dégourdies m'ont dérangée dans la séquence mi-romantique mi-expressionniste de la fête foraine). Mais même avec cet élément rebelle, Wiene a pu rendre justice autant que possible à l'idée ; car il a bénéficié de l'aide d'artistes[414] !

---

409 *Ibid.*

410 *Ibid.*

411 *Ibid.*

412 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 31.

413 Proskauer, Martin. « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920, s. p : « Wird so jede Filmdekoration bis hinauf zum Prunkzimmer nicht nur nach Filmbedürfnissen, sondern nach den künstlerischen Forderungen des einzelnen Films zusammengestellt, fügt sich das Spiel der Darsteller in diese Stilumgebung passend ein, so wird das, wenn auch nicht der, doch sicherlich ein Weg zu der Filmkunst sein, die alle fordern, die alle erwarten, und die heute schon auf dem Marsch ist. ».

414 Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920, s. p. : « Viel schwieriger als mit dem toten Material ließ sich die Stilisierungsidee in der Darstellung durchführen ;

Cette citation propose une opposition entre l'expressionnisme et le naturalisme axée autour de la conception du corps. Les corps mis en scène à l'état naturel s'opposent en tout point aux deux corps expressionnistes construits par Werner Krauß et Conrad Veidt. Dans le passage entre parenthèses, Anne Perlmann évoque la vivacité des jeunes filles et les joues charnues des enfants, deux détails qui connotent la fraîcheur et la chair, autrement dit la jeunesse et la vie. Le corps naturaliste incarne le vivant, alors que le corps expressionniste incarne l'idée. Le corps expressionniste commence dès que la représentation naturaliste de la chair s'éloigne. C'est particulièrement le cas en ce qui concerne le corps de Cesare, auquel Conrad Veidt prête sa silhouette longiligne et ses joues creuses. Sa maigreur est accentuée par le costume du personnage, noir et moulant, ainsi que par le maquillage, qui lui dessine d'immenses cernes tranchant sur la pâleur de son teint. La stylisation de son corps diaphane joue ainsi sur le cadavérique. L'approche clinique du fantastique proposée par Maupassant dans *Le Horla* interprète la maigreur cadavérique du protagoniste comme le signe extérieur de la folie qui le ronge de l'intérieur. Dans la première version très brève de la nouvelle (1886), il est décrit en une phrase qui condense cette pensée : « Il était fort maigre, d'une maigreur de cadavre, comme sont maigres certains fous que ronge une pensée, car la pensée malade dévore la chair du corps plus que la fièvre ou la phtisie[415]. ». L'acteur Conrad Veidt a fait de cette silhouette efflanquée sa marque de fabrique, notamment en prêtant ses traits à la Mort personnifiée dans *Cauchemars et hallucinations* (*Unheimliche Geschichten*) de Richard Oswald en 1919. Cette apparence et ce type de rôles sont à tel point indissociables de l'acteur que l'on trouve dans la presse cinématographique de l'époque des caricatures qui les mettent en scène avec humour. C'est le cas d'un dessin du caricaturiste Walter Trier qui à partir de 1918 propose régulièrement des caricatures de célébrités dans les pages de la *Illustrierte Filmwoche*. Les revues grand public affectionnent ce type de document iconographique, très courant durant les années de Weimar. Dans le numéro 31 de 1919, Walter Trier donne une allure de tête de mort au visage de l'acteur, en exagérant la forme de son crâne, ses cernes et ses joues creuses[416] (Annexes p. 550, fig. A). En 1922, la revue *Filmkunst* publie dans son numéro 10 une caricature signée V. Siggel qui joue également sur l'aspect cadavérique donné à l'acteur dans certains films de l'époque[417] (Annexes p. 550, fig. B). Cette caricature est d'ailleurs empruntée à la *Illustrierte Filmwoche*, dont

---

denn der natürliche Mensch paßt am wenigsten in das durchgeistigte, vom Wirklichen befreite Bild (ich empfand störend die pausbäckigen Kinder und flotten Backfische in der romantisch expressionistischen Jahrmarktszene). Aber auch bei diesem spröden Elemente konnte Wiene der Idee, so weit eben möglich, gerecht werden ; denn ihm standen Künstler zu Verfügung ! ».

415 Maupassant, Guy de. *Le Horla*. Paris : Gallimard, 1986, p. 192.

416 Trier, Walter. « Die Karikatur der Filmwoche. IV. Conrad Veidt », in *Illustrierte Filmwoche*, n°31, Jhg 7, 1919, s. p.

417 Siggel, V. « Aus der Karikaturenmappe der "I. F. - W.". VI. Conrad Veidt », in *Filmkunst*, n°10, Jhg 10, 1922, p. 490.

V. Siggel est l'un des caricaturistes. Le document représente l'acteur, appuyé au lampadaire emblématique des films expressionnistes, en train de tourner un film, comme l'indique la présence à l'arrière-plan d'un cadreur et du réalisateur. Une fillette qui passe par là accompagnée de sa mère à l'imposante silhouette grassouillette, un panier de courses à la main, se méprend sur le sens de la scène : elle interprète l'apparence famélique de l'acteur et le fait qu'il soit appuyé au lampadaire comme un signe de détresse d'un homme, peut-être d'un sans abri, en train de mourir de faim. En dialecte berlinois, elle implore alors sa mère de lui faire don d'un œuf...

Dans *Caligari*, la proximité du personnage de Cesare avec la mort est renforcée par la boîte qui lui sert de couche, et qui ne manque pas d'évoquer un cercueil. La relation inquiétante qui existe entre ressemblance et proximité inscrit le personnage dans l'univers de la mort, ce à quoi contribue aussi son appartenance à la nuit, moment qu'il privilégie pour commettre ses terribles forfaits. Il agit alors sous l'emprise du docteur Caligari et ses mouvements sont à l'opposé de la mise en scène naturaliste des corps : abrupts et saccadés, ils accentuent la parenté du personnage avec un automate ou une marionnette qui ne fait qu'exécuter la volonté de son maître. En cela, il n'est finalement pas beaucoup plus vivant que le mannequin, le *dummy*, qui le remplace dans la roulotte de Caligari le temps qu'il accomplisse ce que lui dicte ce dernier. Quant au personnage de Caligari, le traitement expressionniste du corps de l'acteur s'exprime peut-être de la façon la plus concentrée dans un accessoire expressionniste caractéristique du personnage : la paire de gants blancs aux surpiqûres noires. Ces gants traduisent un éloignement de la représentation naturaliste de la chair au profit d'un habillement intellectuel. Ils font ainsi référence à la qualité de manipulateur, de marionnettiste habile, que le récit encadré expressionniste prête au personnage du forain Caligari. Il est révélateur que dans le retour au récit-cadre qui clôt le film, le psychiatre Caligari ait retiré ses gants, puisque le renversement final est porté par l'abandon du costume expressionniste du personnage au profit d'une apparence plus naturaliste. Par ce changement d'esthétique, les derniers plans du film inscrivent l'affirmation finale du docteur dans la sphère de la réalité et le récit central de Francis dans celle de la folie.

Au sujet de l'allure trop naturaliste de certains acteurs de *Caligari*, Anne Perlmann rejoint l'auteur de la critique de la *Lichtbild-Bühne* : il avait fait le même constat à propos de la même séquence, qui restait toutefois une exception dans un ensemble très réussi. Cela lui permettait d'affirmer que : « là où quelques personnes seulement [par opposition à la représentation de la foule à la foire] jouent dans des costumes parfaitement assortis, une unité stylistique est atteinte qui n'est

égalée par nul autre film[418]. ».

À côté des décors et des acteurs, Proskauer évoque aussi brièvement les possibilités offertes par les effets d'éclairage et l'utilisation de toute la gamme des nuances de couleur sombres. Ces deux points permettent selon lui de plonger dès le début le spectateur dans l'atmosphère du film, mais il n'illustre cependant pas ce point à partir de *Caligari.* Avant même la sortie du film, c'est bien l'alliance entre les décors et le jeu des acteurs qui a été perçue comme la composante vectrice principale de l'idée artistique du film. Après sa visite sur le plateau du tournage, Dr. J. B. décrit ce facteur dans le *Film-Kurier* : « C'est complètement ahurissant, la manière dont les acteurs se sont approprié cet univers et son atmosphère, et celle dont ils s'abandonnent entièrement au style principal en fonction de leur impression d'une atmosphère véritablement artistique[419]. ». Pour finir, les critiques s'accordent à dire que l'unité stylistique est atteinte dans le premier film expressionniste, qui est en ce sens une réussite de la plus haute importance pour le devenir d'un art du cinéma. Ils considèrent que pour qu'un film soit véritablement une œuvre d'art, rien ne doit être laissé au hasard : il faut que toutes les composantes thématiques et formelles du film soient mises au servie de l'idée principale qu'il propose.

### I. 2. B. c. L'importance des décors stylisés et du travail des décorateurs

Ce sont immanquablement les décors et leur stylisation novatrice qui retiennent le plus l'attention de la critique et qui occupent une place privilégiée dans leurs analyses de *Caligari.* Le rôle éminent des décorateurs de cinéma, reconnus comme des artistes à part entière, est mis en évidence par la *Lichbildbühne* en des termes élogieux : « Il faut remercier le trio de peintres qui a créé les décors. Certaines choses sont sur-stylisées, d'autres sont violentes, mais l'essentiel est atteint, l'unité stylistique est respectée[420]. ». L'unité stylistique est selon certains critiques la qualité qui fait la supériorité de *Caligari* sur les autres productions parues à cette date. Dans la citation, le terme qui fait référence aux décorateurs a toute son importance, puisqu'il ne relève pas

418 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, p. 18 : « Aber da, wo wenige Menschen in wohlangepaßten Kostümen spielen, ist eine Stileinheit erreicht, an die kein anderer Film heran kann. ».

419 Martin Proskauer. « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920, s. p : « Es ist ganz verblüffend, wie die Darsteller sich in diese Stimmungswelt eingefühlt haben, wie sie aus dem Empfinden einer wahrhaft künstlerischen Atmosphäre heraus sich ganz dem Grundstil gefangen geben. ».

420 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, p. 18 : « Dank zu sagen ist dem Malertrio, das die Dekorationen geschaffen hat. Manches ist überstilisiert, manches ist gewaltsam, aber das Wesentliche ist erreicht, die Stileinheit ist gewahrt. ».

spécifiquement du champ cinématographique. Bien au contraire, Hermann Warm, Walter Reimann et Walter Röhrig sont qualifiés de peintres. D'une part, c'est à leur formation que le terme fait allusion : si Warm a un passé de décorateur de théâtre, Reimann en revanche a reçu une formation de peintre auprès de son oncle Carl Priem et a commencé sa carrière comme peintre de décors de théâtre. Quant à Röhrig, après avoir étudié la peinture à Berlin et à Zurich, il a semble-t-il rejoint un temps le groupe berlinois expressionniste *Der Sturm*. Mais surtout, qualifier ces artistes de peintres plutôt que de *Bühnenbildner/Bühnenausstatter* (« décorateurs ») ou encore de *Filmarchitekten* traduit une conception de leur travail qui est au fondement du film expressionniste.

Les décorateurs expressionnistes ne sont pas des architectes à proprement parler : ils ne construisent ni des maisons habitables, ni des bâtiments dans lesquels l'on puisse entrer. L'analyse lexicale élaborée grâce au tableau ci-dessus a permis de dégager un couple de termes révélateurs quant à la nature de la tâche qui leur est dévolue : *die Raumkunst*/*die Raumkünstler.* Dans le tableau, nous l'avons traduit de façon convenue par « l'art des décors »/« les artistes décorateurs », une traduction qui reflète la valeur artistique de leur travail, reconnue par la critique. En revanche, cette traduction est réductrice au sens où elle ne rend pas compte de l'une des propriétés du mot *Raum*, qui signifie aussi « l'espace ». Les décorateurs du film expressionniste, ce sont d'abord les « artistes de l'espace », qui ne construisent pas simplement des décors, mais qui modulent l'espace tout entier pour le charger d'une tension atmosphérique et dramatique. Dans l'article « L'Expressionnisme au cinéma : le nouvel art au cinéma » d'où est extrait le couple *Raumkunst/Raumkünstler*, Dr. J. B. évoque ainsi l'univers créé par le travail des *Raumkünstler* dans deux passages particulièrement intéressants :

> La dimension picturale [*das Bildnerische*], qui avait été totalement ignorée durant les premiers temps, gagne de plus en plus en influence. On commença d'abord à redonner la signification qu'il mérite à l'art des décors [*Raumkunst*], jusque-là fortement négligé, et aujourd'hui les meilleurs artistes décorateurs [*Raumkünstler*] ont déjà pris leurs quartiers au cinéma.
>
> La conception picturale [*die bildmäßige Gestaltung*] de chaque séquence en fonction de l'impression d'ensemble était un pas de plus et nous avons un bon nombre de réalisateurs à succès chez qui la composition dramatique va de pair avec la composition picturale. Voilà qui pour le devenir artistique du cinéma représentait un pas de plus pour qu'il puisse s'élever.
>
> Si l'on considère les diverses tentatives entreprises ces derniers temps pour consolider ce qui a déjà été atteint et pour ouvrir de nouvelles voies, alors ce n'était qu'une question de temps jusqu'à ce que le mouvement artistique moderne soit introduit au cinéma. À présent, cette étape est à son tour franchie, et une fois de plus des perspectives aux possibilités de progression insoupçonnées s'ouvrent pour l'avenir. L'expressionnisme a fait son entrée dans l'art cinématographique. […]
>
> La manière dont les acteurs se sont approprié cet univers de l'atmosphère [*Stimmungswelt*][421], et celle dont ils s'abandonnent entièrement au style principal en fonction de

[421] L'auteur vient d'évoquer les décors stylisés, qui véhiculent selon lui la façon dont ils sont ressentis par les personnages.

leur impression d'une atmosphère véritablement artistique, est vraiment épatante. […]

Les peintres travaillent avec assiduité. Dans tout ce qu'ils conçoivent, dans les grandes lignes comme dans les détails, il y a une volonté résolument artistique. Même dans les motifs les plus insolites, l'on a jamais l'impression d'une chose surfaite, construite, mais d'une création vivante, surgie des tréfonds du sentiment[422].

Les *Raumkünstler,* ce sont donc des artistes qui créent une *Stimmungswelt*, un espace dramatique dont les modulations permettent de transmettre une atmosphère spécifique. Et « l'atmosphère, c'est sans doute l'âme même de tout art[423] », affirme Béla Balázs. De la précédente citation ressort aussi que le cinéma expressionniste n'est pas le premier à appliquer cette conception au cinéma : il l'approfondit et lui ouvre de nouvelles voies. Selon les critiques de *Caligari,* la nouveauté de l'expressionnisme est d'intégrer cette façon de penser l'image de cinéma à une conception plus large et unificatrice. La fin de la citation, qui évoque une création émanant de l'intériorité, d'un sentiment intime, met en évidence l'une des propriétés du mot *Stimmung* : il renvoie certes à l'atmosphère, à une tonalité générale et unificatrice, mais il peut aussi évoquer un état émotionnel. « Les décors de "Caligari" n'ont pas été construits selon notre perception visuelle ordinaire, mais selon la façon dont nous les ressentons dans des moments d'importante tension psychique[424] », conclut Martin Proskauer dans le *Film-Kurier*. Dans le film expressionniste de Wiene*,* l'image est chargée de sens, comme dans tout autre film qui unit composition dramatique et picturale. Mais à travers sa composition hautement stylisée, qui la rattache à la situation dramatique, l'image devient également vecteur de *Stimmung,* dans les deux sens que nous venons d'évoquer. La stylisation de l'image de cinéma est d'une importance capitale dans la compréhension du cinéma de Béla Balázs : elle est pour lui la condition *sine qua non* pour qu'un film devienne une œuvre d'art. Pour que le film soit de l'art, la caméra ne peut se contenter de reproduire photographiquement ce sur quoi elle braque son objectif, « car le cinéma, qui n'enseigne pas la géographie mais représente

422 Dr. J. B. : « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p : « Das Bildnerische, das in der ersten Zeit völlig unbeachtet blieb, gewinnt nunmehr immer größeren Einfluß. Zuerst begann man, der bis dahin arg vernachlässigten Raumkunst die ihr gebührende Bedeutung beizumessen, und heute sind bereits die hervorragendsten Raumkünstler beim Film heimisch geworden. / Die bildmäßige Gestaltung der einzelnen Szene in ihrer Gesamtwirkung war ein weiterer Schritt, und wir haben eine ganze Anzahl von erfolgreichen Regisseuren, bei denen der dramatische Aufbau mit dem malerischen Hand in Hand geht. Für den künstlerischen Werdegang des Films war dies ein weiterer wesentlicher Schritt nach aufwärts. / Bei den mannigfachen Versuchen der letzten Zeit, das Erreichte weiter auszubauen und nach neuen gangbaren Wegen zu sehen, war das Eindringen der modernen Kunstrichtung nur eine Frage der Zeit. Nun ist auch dieser Schritt bereits getan, und wieder einmal eröffnen sich für die Zukunft Aussichten von ungeahnter Entwicklungsmöglichkeit. Der Expressionismus hat seinen Einzug in die Filmkunst gehalten. […] / Es ist ganz verblüffend, wie die Darsteller sich in diese Stimmungswelt eingefühlt haben, wie sie aus dem Empfinden einer wahrhaft künstlerischen Atmosphäre heraus sich ganz dem Grundstil gefangen geben. […] / Die Maler sind eifrig bei der Sache. In allem, was sie gestalten, in den großen Umrissen wie in den Einzelheiten, liegt ein bewusst künstlerischer Wille. Selbst bei den befremdendsten Motiven hat man niemals den Eindruck des Erflügelten, Konstruierten, sondern eines warmblütigen Schaffens aus dem innersten Empfinden heraus. ».

423 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, p. 35.

424 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p.

des destinées humaines, ne connaît pas la « nature » en tant que réalité neutre. Elle est toujours le milieu et l'arrière-plan d'une scène dont elle doit porter, souligner et accompagner l'atmosphère[425]. ». Ainsi, le cinéma a la capacité d'intégrer le paysage au jeu dramatique « en tant qu'âme vivante », c'est-à-dire en tant que personnage agissant[426]. ». Ces réflexions conduisent l'auteur à opérer une distinction entre la « nature », qui pour lui est objective et neutre, et le « paysage », qui est stylisé et porteur d'une subjectivité : « Un paysage, c'est une physionomie, un visage qui nous regarde soudain, quelque part dans le monde, comme à travers les lignes brouillées d'un miroir déformant[427]. », déclare-t-il. Pour lui, l'âme d'un paysage, c'est l'atmosphère. Mais elle ne se révélerait ni partout ni de la même manière, ce pourquoi le réalisateur doit en véritable artiste « trouver les yeux d'un paysage[428]. », c'est-à-dire faire ressortir sa physionomie :

> Cette physionomie, la dégager de l'image brouillée de la nature, l'encadrer, la mettre en relief, c'est l'affaire de la stylisation artistique. La façon de disposer l'appareil, le choix des motifs et de l'éclairage, naturel ou artificiel, tout cela est l'œuvre de l'homme intervenant dans la nature objective afin d'établir avec elle la relation subjective recherchée. Car tout ce qui compte en art, c'est la présence de l'âme. Or seul a une âme ce qui a un sens, c'est-à-dire exprime un sens humain. L'âme de la nature n'est absolument pas chose préexistante et que l'on pourrait « tout simplement » photographier. Les civilisations magiques anciennes l'ont peut-être connue. Pour nous, l'âme de la nature ne signifie jamais autre chose que notre propre âme qui se reflète en elle. Or ce reflet, c'est l'art qui en est l'auteur[429].

Porteuse de la tonalité générale du film et de la charge émotive d'une séquence, l'image du film expressionniste est composée à partir de décors et d'objets employés comme éléments émotionnels. Selon Béla Balázs, les films expressionnistes offrent ainsi « l'expérience artistique du monde où l'image de *tout* objet signifie un état intérieur[430]. ». Dans le cinéma expressionniste, l''image de film est pensée à la fois dans son caractère d'image individuelle composée (elle assume sa nature d'image et l'accentue par la composition du plan) et dans sa qualité d'image de film, prise dans un mouvement, dans la continuité d'une suite de plans. Cette recherche systématique correspond à ce qui a été appelé la *Bildlichkeit*, l'« effet d'image » par les décorateurs tels que Walter Reimann, Robert Neppach, César Klein ou encore Albin Grau[431].

---

425 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, p. 84.
426 *Ibid.*, p. 85.
427 *Ibid.*, p. 86.
428 *Ibid.*, p. 72.
429 *Ibid.*, p. 86.
430 *Ibid.*, p. 77.
431 Voir Grau, Albin. « Über das Wesen der künstlerischen Filmausstattung », in *Gebrauchsgraphik*, n°6, 1924/1925, s. p. Dans cet article, le décorateur s'interroge sur la fonction du cadre de l'image de film. Dans sa conception de l'image, les efforts entrepris pour suggérer un hors champ au spectateur sont inutiles et même gênants, puisqu'ils nuisent au pur effet d'image. Pour Grau, l'espace mis en scène ne doit pas donner l'impression d'être découpé au hasard et de se prolonger de part et d'autre du cadre. Le choix du cadre ne doit pas rechercher l'illusion du hors champ. Au contraire, sa fonction est de produire l'effet d'image.

Pour Béla Balázs, l'enjeu de la stylisation expressionniste – au cinéma comme dans les autres arts – est de révéler le véritable visage des choses, leur signification sous-jacente à laquelle l'enfant est plus sensible que l'adulte, lui qui s'effraye de la forme des choses dans la pénombre. Cette physionomie vivante qu'ont toutes les choses inanimées, voilà ce que cherche à mettre en évidence l'expressionnisme selon Béla Balázs. Les formes que prennent alors les objets dans l'espace expressionniste correspondent à leur physionomie rendue visible :

> Faire ressortir cette physionomie latente des choses, la souligner et la rendre sensible à tous, c'est ce qu'en peinture et dans d'autres arts figuratifs on appelle expressionnisme. [...] Aucun art plus que le cinéma n'est appelé à représenter ce "visage des choses". C'est qu'il peut en faire apparaître non seulement une physionomie unique, figée, mais aussi les mimiques secrètes, mystérieuses. Il est tout à fait certain que le cinéma est le domaine le plus approprié, peut-être même le seul, où l'expressionnisme soit légitimement chez lui[432].

Balázs donne une extension assez large à la notion d' « expressionnisme », bien plus large que celle de Kurtz. Il considère qu'à l'époque où il écrit son livre, les films se rapprochent tous du style expressionniste, mais selon des degrés différents, qu'il détaille dans le même paragraphe. Ils s'échelonnent de « l'expressionnisme tout à fait discret du choix[433] », qui est un « expressionnisme naturaliste[434] » (représenté par exemple par Jessner, qui ne déforme pas les choses mais qui use en arrière-plan de choses déjà déformées, comme ses fameux escaliers aux dessins fantastiques) jusqu'à l'expressionnisme de *Caligari*, qui pour lui comme pour Kurtz est le chef-d'œuvre de l'expressionnisme. Entre les deux, toutes les variations et tous les degrés d'intensité sont possibles, « mais ce qui est certain, c'est qu'il n'y a plus aujourd'hui un seul réalisateur qui admettrait un arrière-plan « froid », un milieu neutre, et renoncerait à donner à l'image tout entière la même atmosphère qui anime les visages des acteurs[435]. ». Balázs mentionne que Wiene avait prudemment pourvu son film du sous-titre « comment un fou voit le monde » et explique que dans ce film, « le jeu mimique des choses est tellement démoniaque qu'elles passent de la sphère de la nature morte à celle de la nature vivante des humains[436] ».

Lorsqu'ils saluent la volonté artistique de faire œuvrer ensemble décors et acteurs, les critiques de *Caligari* cernent une caractéristique importante de ce film expressionniste : la *Stimmung* n'est pas uniquement communiquée par les décors, mais aussi par le jeu des acteurs, et plus précisément par leur expressivité corporelle. Lignes et mouvements des corps et décors forment un diptyque qui est le socle d'une conception expressionniste de l'image de cinéma. Béla

[432] Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, pp. 75-76.
[433] *Ibid.*, p. 76.
[434] *Ibid.*
[435] *Ibid.*
[436] *Ibid.*

Balázs pose la question suivante : « Peut-on considérer à bon droit le mouvement expressif et plus généralement l'élément visuel comme le matériau tout à fait spécifique du cinéma[437] ? ». Il rappelle qu'au théâtre aussi, l'acteur joue avec son corps et que le théâtre aussi a recours aux décors. Mais selon lui au théâtre ces éléments ne sont que les suppléments de la parole, alors qu'au cinéma, privé de parole, le geste et les décors se situent dans un tout autre registre : le théâtre est l'espace du geste langagier, alors que le cinéma est celui du langage gestuel[438].

« L'interprétation du somnambule [...] par Conrad Veidt excellait elle aussi grâce au jeu et à la ligne du corps de l'acteur[439] », écrit Proskauer dans sa critique de *Caligari*. Ces mots démontrent qu'il est particulièrement sensible à la façon dont la corporalité de l'acteur Conrad Veidt sert de vecteur à la tonalité dominante. Avec sa silhouette longiligne et torturée, son personnage de Cesare apparaît comme une émanation du décor expressionniste. L'emprise du décor sur les personnages est palpable dès les premiers plans qui présentent Cesare, lorsque, comme rejeté sur la scène de la foire et du film par le décor, il surgit d'une inquiétante boîte de bois qui a plus en commun avec un cercueil qu'avec une couche. Plutôt que de se fondre dans le décor, l'acteur expressionniste semble être engendré par lui, une impression véhiculée par le compte rendu du tournage paru dans le *Film-Kurier* : « La silhouette trapue de Werner Krauß est fascinante. […] Tous ses mouvements, les gestes étranges de ses bras et de ses mains, sa façon de marcher en traînant les pieds, le timbre de sa voix naissent du style de la séquence[440]. ». Dans un article paru en deux parties en 1925 dans la revue *Die Filmtechnik*, Walter Reimann revient sur sa conception des décors de *Caligari* et explique que les *Filmarchitekten* ont la tâche de construire des *Stimmungen*. Pour ce faire, le jeu, les mouvements et gestes des acteurs donnent des points de repères pour construire les décors[441].

Pour Béla Balázs, au cinéma c'est « le geste qui décide du cours et du sens de l'action[442] » et les déplacements des personnages, leurs « passages », sont porteurs du lyrisme du film. La démarche d'un personnage peut exprimer « le geste de son destin[443] » :

---

437 *Ibid.*, p. 39.

438 *Ibid.*, p. 40.

439 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p.

440 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. :« Faszinierend die untersetzte Gestalt von Werner Krauß. […] Alle seine Bewegungen, die seltsamen Gesten der Arme und Hände, der schlurfende Gang, der Timbre seiner Stimme, entkeimen dem Stil der Szene. ».

441 Reimann, Walter. « Ein Nachwort zum "Caligari"-Film », in *Die Filmtechnik*, n°9, 25. 09. 1925, p. 192 et Reimann, Walter. « Ein Nachwort zum "Caligari"-Film (Fortsetzung und Schluß) », in *Die Filmtechnik*, n°10, 05. 10. 1925, pp. 219-221.

442 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, p. 25.

443 *Ibid.*, p. 114.

> Sa marche vers la scène décisive peut introduire, par son *ritardando*, une tension préparatoire, un tremplin pour l'atmosphère, et dans les passages après la scène c'est l'effet produit qui peut être représenté, l'état d'âme ; tout cela bien plus que dans la scène elle-même, où les images des événements extérieurs masquent souvent celles des événements intérieurs[444].

S'il y a bien une démarche qui retient l'attention de Balázs dans les films muets, c'est celle qu'est capable d'adopter l'acteur Conrad Veidt, en particulier dans *Caligari* :

> Et que dire de la démarche de Conrad Veidt ! En vérité, il est difficile d'écrire un film dont les principales scènes dramatiques atteindraient à la même intensité que ses "passages". Sa démarche de médium somnambule dans *Caligari* ressemblait au vol lent, très lent d'une flèche lancée avec sûreté vers son but : une mort inévitable. D'une façon générale, sa démarche peut prendre une direction qui transperce l'espace devant lui et faire sentir que c'est la direction du destin même[445].

C'est en raison de la conception de l'image de cinéma que nous venons de dégager que *Caligari* a marqué une étape importante dans l'histoire du cinéma et qu'avec *Le Golem,* il est l'unique film de ces premières années de Weimar retenu par Lotar Holland dans son bilan de « L'évolution de l'image de cinéma[446] », dressé en 1927. Avec quelques années de recul, *Caligari* est perçu par l'auteur comme le précurseur d'évolutions qui ont plus particulièrement affecté la conception de l'image de cinéma à partir du milieu des années 1920 :

> Bizarrement, l'image de film – par-là, nous entendons bien sûr à chaque fois non pas l'image individuelle, ni même le plan fixe, mais toute série d'images qui se déroule devant nos yeux – dans sa dimension de véhicule véritable et immédiat d'expressivité filmique, n'a que très récemment été réévaluée et reconnue comme un facteur déterminant du film d'art, quittant ainsi le rôle intermédiaire et secondaire de seule médiation qu'elle occupait jusqu'alors – exception faite des tentatives entreprises par le film absolu[447], qui relèvent d'une conception du film entièrement différente. De la période précédente, le seul film à s'imposer est "Le Cabinet du docteur Caligari", dont les créateurs ont été les premiers à concevoir délibérément l'expressivité de l'image, tout comme *Le Golem* est fondé sur le sens contenu dans l'image. […]
>
> Pour l'art du cinéma, ce ne fut qu'avec "Le Dernier des hommes" que le pas décisif de la simple photographie à la cinématographie[448] fut franchi. Murnau libéra la caméra de sa subordination et en fit l'un des porteurs de l'art du cinéma, qui, loin d'être né en 1895, n'a que très timidement été découvert au cours des dernières années[449].

---

444 *Ibid.*, p. 113.

445 *Ibid.*, p. 114.

446 Holland, Lotar. « Die Evolution des Filmbildes », in *Der Bildwart*, n°7, juillet 1927, pp. 436-440.

447 C'est-à-dire le film abstrait, dont les principaux représentants sont Viking Eggeling, Oskar Fischinger, Hans Richter et Walter Ruttmann.

448 Rappelons l'origine étymologique du mot « cinématographie », composé du mot « cinématographe » et du suffixe « ie ». « Cinéma » vient du grec « kínêma », qui signifie « mouvement », tandis que « graphe » vient du grec « graphein » et signifie « écriture ». La cinématographie, c'est donc « l'écriture du mouvement », alors que la photographie est « l'écriture de la lumière ».

449 Holland, Lotar. « Die Evolution des Filmbildes », in *Der Bildwart*, n°7, juillet 1927, p. 436 : « Es ist eigenartig, daß das Filmbild – natürlich ist hiermit nicht das Einzelbild oder gar das Standphoto, sondern immer eine jede ablaufende Bildreihe zu verstehen – als der eigentliche und unmittelbare Träger des filmischen Ausdrucks erst in jüngster Zeit aus seiner nur vermittelnden untergeordneten Zwischenrolle hervorgehoben und als mitbestimmender Faktor des künstlerischen Films anerkannt worden ist – wenn man von den Versuchen des absoluten Films, die von einer vollkommen andersartigen Gesamteinstellung dem Film gegenüber ausgingen, absieht. Aus früherer Zeit steht wohl einzig der Film "Das Cabinet des Dr. Caligari » da, dessen Schöpfer als Erste

Dans cet essai, Lotar Holland distingue trois voies d'évolution de l'image de cinéma. La première relève des mouvements de caméra, qui viennent compléter les mouvements effectués devant la caméra par un mouvement propre à la caméra (*eigene Bewegung*), devenue « personnelle » (*persönlich*). À titre d'exemple, Holland cite la caméra qui accompagne les acrobaties des trapézistes dans *Variété* d'E. A. Dupont (1925), celle qui filme les courses de chevaux dans *Ben-Hur* de Fred Niblo (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, États-Unis 1925) ou encore celle qui dans *Faust* survole les Alpes avec Méphisto et Faust, en direction de l'Italie. Lotar Holland appelle la deuxième phase l'épanouissement des « images combinées » (*kombinierte Filmbilder*) : il s'agit de plans montés par superpositions, ancêtres du *split-screen*, tels qu'on les trouve notamment dans la séquence du cauchemar et dans la séquence de l'analyse de celui-ci dans *Les Mystères d'une âme* de Pabst (1926). L'image peut ainsi être composée de plusieurs éléments dramatiques ou « atmosphériques » différents. Enfin, la troisième voie est celle de l'accentuation de la « force expressive interne et autonome » (*die selbstständige innere Ausdruckskraft*) de l'image :

> Les images ne se contentent plus de reproduire la belle nature morte ; elles deviennent au contraire de plus en plus "parlantes", à tel point qu'elles se passent parfaitement de la réalité naturelle pour doter la séquence d'images d'une ultime force expressive cinématographique, grâce au pur jeu d'ombre et de lumière, de surfaces et de lignes, de mouvement et de rigidité[450].

C'est dans cette troisième voie que *Caligari* a fait œuvre de précurseur, et la description des moyens employés pour renforcer l'expressivité de l'image de cinéma évoque inévitablement son esthétique, ses personnages à la fois figés dans leurs poses et pris dans un rythme galopant, tout comme ses violents contrastes de clair-obscur, ses formes géométriques et ses lignes acérées. Lotar Holland remarque d'ailleurs « un effet à la limite de l'expressionnisme[451] » dans un plan de *Faust* découpé d'une manière qui n'est ni vraisemblable, ni naturelle par des surfaces d'un noir profond ou d'une clarté éblouissante. La silhouette sombre de Méphisto se détache nettement de cet arrière-plan surexposé. L'auteur pense que ce n'est qu'en approfondissant cette esthétique que le cinéma méritera pleinement son nom de *Lichtspielkunst*, qui signifie littéralement « l'art du jeu de la lumière » (*das Lichtspiel*[452] étant un ancien synonyme de « film » très utilisé à cette époque). L'abandon de la

bewußt den Bildausdruck gestalteten, wie auch dem "Golem"-Film die Bedeutung des Bildgehalts zugrunde liegen mag. […] / Erst der Film "Der letzte Mann" bedeutete den entscheidenden Schritt innerhalb der Filmkunst vom bloßen Photographieren zum Kinematographieren. Murnau befreite die Kamera aus ihrer Unterordnung und machte sie zu einem Mitträger der Filmkunst, die nicht 1895, sondern erst ganz schüchtern in diesen letzten Jahren entdeckt worden ist. ».

450 Holland, Lotar. « Die Evolution des Filmbildes », in *Der Bildwart*, n°7, juillet 1927, p. 436 : « Die Bilder geben nicht mehr bloß tote schöne Ansichten, sondern werden immer "sprechender", so weit, daß sie vollkommen auf Naturwahrheit verzichten, um durch das reine Spiel von Licht und Schatten, Flächen und Linien, Bewegung und Starrheit in einer einzigen Bildreihe gegeneinander kontrastiert, das Letztmögliche an filmischer Ausdruckskraft in diese hineinzulegen. ».

451 Holland, Lotar. « Die Evolution des Filmbildes », in *Der Bildwart*, n°7, juillet 1927, p. 440 : « eine an Expressionismus grenzende Wirkung ».

452 À propos de la signification de *Lichtspiel*, Béla Balázs écrit : « "Jeux de lumière" : c'est ainsi que l'on appelle le

reproduction photographique de la réalité naturelle énoncé par Holland traduit bien l'opposition de la nouvelle esthétique au naturalisme, ce qui ne manque pas de retenir l'attention de la critique de cinéma au sujet de *Caligari*.

### I. 2. B. d. L'opposition au naturalisme

La réception de Caligari par les revues spécialisées s'inscrit dans une réflexion théorique plus large sur les voies qui s'offrent au développement d'un art du cinéma. Dans le *Film-Kurier*, Proskauer oppose *Caligari* et *Die Herrin der Welt*, deux films marquants de l'année 1920, qui indiquent deux voies possibles en tant que représentants de deux genres différents : le film expressionniste et le *Prunkfilm*, le film à grand spectacle (littéralement « film d'apparat »). En guise de définition, citons la description qu'en fait le réalisateur Carl Boese en 1919, à l'occasion de la sortie de *Veritas vincit* de Joe May (avec Mia May, 1818/1919), considéré comme l'une des plus grandes réussites du genre. Cette description donne les caractéristiques principales de ce type de superproductions :

> Dans les scènes de foule brillamment agencées et aux mouvements parfaits, aussi bien que dans les mille idées de nuances souvent minimes, s'est manifestée avec assurance la grandeur d'un réalisateur décidé, qui avec ce film a certainement signé son chef-d'œuvre et ainsi une réussite d'une valeur intellectuelle sans pareille à ce jour, pour lui comme pour l'industrie toute entière.
>
> Paul Leni s'est chargé des décors. Grâce aux moyens grandioses – par rapport à la situation allemande – , il a pu aboutir à une création grandiose. Les motifs de la Rome antique, en particulier l'architecture du palais (construit sur le terrain de l'hippodrome à Weißensee) et la voie romaine antique sont tout simplement des constructions monumentales, qui procurent une impression inouïe lorsqu'elles sont peuplées par des milliers d'individus. On retiendra comme essentiels dans cette réalisation le naturel et la vraisemblance des espaces qu'il a créés et qui font toujours l'effet de tableaux, tout en donnant l'impression d'être habitables[453].

La richesse et le faste des décors définissent ce genre apparenté aux péplums italiens, et c'est

cinéma, et en fin de compte ce n'est en effet rien d'autre qu'un jeu avec la lumière. Lumière et ombre sont le matériau de cet art, de même que la couleur est celui de la peinture et le son celui de la musique. Jeu des physionomies et jeu des gestes, âme, passion, imagination..., finalement tout cela n'est que photographie. Et ce que la photographie ne peut pas exprimer n'aura pas sa place dans le cinéma. ». Pour dissiper toute équivoque, précisons que c'est de la photographie de cinéma, assurée par le chef opérateur, qu'il est ici question. Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, p. 124.

453 C. B. (= Carl Boese). « Der deutsche Prunkfilm », in *Der Film*, n°15, 12. 04. 1919, s. p. : « Sowohl in den glänzend gegliederten und bewegten Massenszene wie in der Stilsicherheit, sowohl im fein ausgearbeiteten Spiel der Ensembleszenen wie in den tausend Einfällen oft kleinster Nuance zeigt sich die sichere, zielbewußte Größe dieses Regisseurs, der mit diesem Film wohl sein Meisterwerk schuf und damit einen Erfolg an ideellem Werte für sich selbst wie für eine ganze Industrie errang, wie er bisher beispiellos ist. / Die Ausstattung des Films besorgte Paul Leni. Dank der für deutsche Verhältnisse grandiosen Mittel konnte er auch Grandioses schaffen. Die altrömischen Motive, ganz besonders der Schloßbau (den er auf dem Gelände der Rennbahn in Weißensee errichtete) und die altrömische Straße, sind geradezu monumentale Bauten, die, von Tausenden bevölkert, unerhörten Eindruck machen. Als wesentlich für seine Leistung muß die Natürlichkeit und Glaubhaftigkeit der von ihm geschaffenen Räume gelten, die stets als geschlossenes Bild anmuten und doch den Eindruck der Bewohnbarkeit machen. ».

à cette caractéristique qu'il doit son appellation. De façon générale, les *Prunkfilme* sont des films à sujet historique, qui se distinguent par les importants moyens mis en œuvre (et donc aussi par leur coût élevé) : nombre de figurants pour les scènes de foule qu'ils affectionnent, décors monumentaux, intérieurs richement ornés et costumes somptueux. Certains films de Lubitsch (*Anne Boleyn*, *Madame du Barry*) relèvent de ce genre.

Caractérisés par une esthétique naturaliste dans le *Prunkfilm*, les décors constituent le socle de la comparaison effectuée par Proskauer entre *Die Herrin der Welt* et *Caligari* et le point qui selon lui distingue fondamentalement l'esthétique de ces deux œuvres, dont les annonces publicitaires paraissent au même moment dans les pages des revues spécialisées. À la question du titre de son article, « *Caligari* ou bien *Die Herrin der Welt* ? *Prunkfilm* ou film expressionniste ? » il répond finalement « *Caligari* », privilégié en raison des possibilités d'évolution plus grandes qu'offre sa conception des décors. Il commence son article par un rappel des progrès aussi bien techniques qu'artistiques accomplis récemment dans le domaine du cinéma, et cette introduction met en évidence avec justesse la double visée à la fois artistique et commerciale du *Prunkfilm* comme du film expressionniste. Comme le remarque déjà Carl Boese, le *Prunkfilm* est conçu par les producteurs comme un moyen de rivaliser avec les superproductions étrangères et surtout hollywoodiennes : « Le quatre avril [date de sortie de *Veritas vincit*] est une date cruciale. Car ce jour-là nous avons prouvé en public que nous avons le courage et les moyens, le savoir-faire et les personnalités nécessaires pour égaler l'"industrie étrangère redoutée"[454] ». Le film expressionniste est également envisagé comme un produit d'export susceptible de connaître un succès à l'étranger. Proskauer écrit ainsi :

> Jamais le progrès en matière de technique et d'art du cinéma, l'aspiration honnête à aller de l'avant et le nouvel esprit commercial de l'industrie du cinéma, qui flaire de nouvelles voies, n'avaient été aussi frénétiques et passionnants que ces derniers temps ; l'on peut dire que par différentes voies, les réalisations de l'industrie du cinéma ont franchi des étapes et obtenu des résultats, à partir desquels on peut chercher des terres nouvelles[455].

Pour Proskauer, *Caligari* serait un exemple de ces « terres nouvelles », de ces domaines inexplorés, dont l'expressionnisme ferait partie, alors que *Die Herrin der Welt* relèverait des « points

---

454 *Ibid.* : « Der 4. April: ein Denktag für die deutsche Filmindustrie. Weil wir an diesem Tage vor der Öffentlichkeit bewiesen haben, daß wir den Mut und die Mittel, das Können und die Köpfe haben, es "dem gefürchteten Ausland" gleichzutun... ».

455 Proskauer, Martin. « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920, s. p. : « Der Fortschritt in technischen und künstlerischen Filmdingen, das ehrliche Vorwärtsstreben und der neue Bahnen witternde Geschäftsgeist der Filmindustrie waren in der letzten Zeit wie nie zuvor stürmisch und hinreißend; man kann sagen, daß die Leistung der Filmindustrie auf verschiedenen Wegen verschiedene Marksteine und Endpunkte erreicht hat, von denen aus man Umschau ins Neuland halten kann. ».

d'arrivée », autrement dit d'une impasse du naturalisme dans laquelle le genre ne peut plus se renouveler. *Die Herrin der Welt* aurait atteint un degré de perfection dans la mise en scène et la composition tel que « même avec des moyens financiers plus importants, il ne peut être surpassé, mais uniquement répété avec quelques variations[456] ». Le *Prunkfilm* pourrait échapper à la banalité en adoptant certaines des voies ouvertes par *Caligari*, notamment dans la mise en scène du monde des objets :

> La mise en scène devra tout de même veiller à reprendre le faste des décors en l'enrichissant de nouvelles possibilités. Autrement, les décors purement naturalistes vont s'enliser dans leur propre répétition. […]
>
> La tentative expressionniste du film "Docteur Caligari" indique en définitive comment échapper ici à la banalité. Là, même les objets inanimés sont accentués jusqu'à adopter une forme particulière, chargée de sens à cet instant. Du point de vue artistique, il me paraît tout à fait évident par exemple qu'un cachot, dans lequel est enfermé un prisonnier et qui dans la conscience de cet homme est sûrement perçu comme une chose affreuse, faite de murs étouffants, soit également proposé au spectateur sous cette forme qui se rapproche de la perception psychique. Une telle création de décors en fonction du style particulier de l'œuvre me paraît tout à fait apte à l'avenir à faire ressortir théâtralement et plus efficacement les effets[457].

Charger de sens les décors et jusqu'aux objets du quotidien les plus ordinaires, voici l'objectif que se fixe l'expressionnisme cinématographique. Dans la conception de Béla Balázs, c'est un point crucial sur lequel le cinéma se distingue du théâtre, dont les *Prunkfilme* sont finalement plus proches que les films expressionnistes :

> Au théâtre, il y a différence de valeur entre l'être humain, qui parle, et les choses, muettes. La valeur de leur existence n'est pas la même. Au cinéma, cette différence de valeur disparaît. Les choses n'y sont pas à ce point dévalorisées et repoussées à l'arrière-plan. Dans la mutité qu'elles partagent avec les hommes, elles leur deviennent presque équivalentes et gagnent en vie et en signification. Si elles ont une telle éloquence, c'est justement parce qu'elles ne parlent pas moins que les hommes. Là réside l'énigme de cette atmosphère si spécifique du cinéma, au-delà de toute possibilité d'expression littéraire[458].

L'atmosphère spécifique du cinéma, accusée grâce à la recherche de l'effet d'image, explique en fin de compte que le film expressionniste soit perçu comme le modèle opposé au naturalisme au cinéma et qu'il suscite l'engouement de la critique. Mais qu'en est-il de sa réception par le public,

---

456 *Ibid.* : « […] der auch bei Aufwendung größerer Geldmittel nur mit Variationen wiederholt, aber nicht überboten werden kann. ».

457 *Ibid.* : « Trotzdem wird die Regie darauf bedacht sein müssen, auch der Prunkausstattung neue Möglichkeiten abzugewinnen. Die rein naturalistische Ausstattung wird sich sonst an der eigenen Wiederholung festrennen. […] / Einen Fingerzeig, wie man hier letzten Endes der Banalität entgehen kann, findet man im expressionistischen Versuch des Films "Dr. Caligari". Hier sind auch die toten Dinge zu einer besonderen, im Augenblick bedeutungsvollen Form zugespitzt. Mir will es künstlerisch sehr einleuchten, daß z. B. eine Zelle, in der ein Gefangener sitzt und die im Bewusstsein dieses Menschen sicherlich als fürchterlich, aus erdrückenden Mauern gefügter Raum liegt, auch dem Zuschauer in einer solchen, der seelischen Empfindung angenäherten Form geboten wird. Diese Schaffung von Dekorationen für den besonderen Stil des Stückes erscheint mir in Zukunft sehr geeignet zur besseren theatralischen Herausarbeitung der Effekte. ».

458 Balázs, Béla. *L'Homme visible... Op. cit*, p. 37.

auprès duquel les *Prunkfilme* connaissent une popularité constante ? L'on entend parfois dire que le succès de *Caligari* auprès du grand public a été plus modeste que son succès critique. Cependant, même en faisant abstraction des qualificatifs racoleurs décernés à *Caligari* par les annonceurs, qui prêtent un « immense succès[459] » à ce « troisième film de la classe mondiale de la Decla[460] », il est indéniable que le film a remporté l'adhésion du public.

## I. 2. C. La réception de *Caligari* par le public

Aux annonces publicitaires publiées en amont de la sortie du film succèdent des publicités visant à entretenir l'intérêt du public et des exploitants des salles pendant la durée de sa programmation. Ces annonces font du succès du film un gage de sa qualité, puisqu'elles mettent l'accent sur la durée pendant laquelle il est maintenu à l'affiche. Elles sont donc des indicateurs précieux qui permettent de mesurer l'ampleur du succès de *Caligari* à partir de la durée de son exploitation.

Force est de constater son succès commercial incontestable, attesté par la prolongation de sa programmation au *Marmorhaus* et par sa reprise dans cette même salle une année plus tard, en 1921. Une annonce parue le 3 avril 1920 dans le numéro 14 de la *Lichtbild-Bühne* signale ainsi le succès du film qui est projeté pour la quatrième semaine et qui motive un numéro spécial consacré aux revues de presse du film. On peut y lire : « Le Cabinet du docteur Caligari/le troisième film de la classe mondiale/un succès incomparable depuis quatre semaines au *Marmorhaus*/un numéro spécial avec les critiques sensationnelles de la presse nationale et internationale vient de paraître et est disponible gratuitement[461]. ». Quelques pages plus loin, un échantillon des critiques parues dans la presse généraliste incite les lecteurs à se procurer ce numéro spécial. La police d'inspiration gothique qui orne le titre de cette page s'aligne sur la calligraphie des cartons du film. Elle est utilisée afin de rendre justice au caractère fantastique du film, au sujet duquel la presse généraliste écrit :

> "B. Z. am Mittag" :
> … le cinéma allemand prend une avance décisive dans la production mondiale.
> … Frappant de nouveauté, l'effet fut si grand qu'il déclencha immédiatement des applaudissements.
> "8 Uhr – Abendblatt" :

459 *Film-Kurier*, n°87, 27. 04. 1920, n°88, 28. 04. 1920 et n°89, 29. 04. 1920 : « der Riesenerfolg ».
460 *Ibid.* : « der dritte Film der Decla-Weltklasse ».
461 *Lichtbild-Bühne*, n°14, 03. 04. 1920, p. 21.

> … On reconnaîtra à la Decla l'immense mérite d'aider avec courage et générosité le cinéma allemand à entrer dans une nouvelle ère.
> "Münchener Post" :
> … Le Cabinet du docteur Caligari est l'événement cinématographique de Munich et attire de nombreux spectateurs.
> "Danziger Zeitung" :
> … Le Cabinet du docteur Caligari a exercé un pouvoir magique puissant. Trois artistes peintres se sont associés et ont trouvé de nouveaux moyens d'expression, qui confèrent à l'idée dramatique une intensité rythmique insoupçonnée.
> "Berliner Tageblatt" :
> … C'était un succès mérité et d'une ampleur inhabituelle.
> "Lichtbild-Bühne" :
> … c'est le film le plus moderne, actuel et osé que le monde ait jamais vu. ... On félicitera sincèrement la Decla pour ce succès[462].

Plus proches du spectateur lambda que les *Interessenblätter*, ces critiques des quotidiens généralistes sont peut-être des preuves plus tangibles du succès du film auprès du grand public. Car si les initiatives décrites servent d'une part à promouvoir le film auprès des exploitants, elles répondent d'autre part aux demandes du public. Celui-ci semble avoir accueilli favorablement le film de Wiene, comme en témoigne l'article suivant paru dans le *Film-Kurier* numéro 78 du 16 avril 1920 :

> Tu dois devenir Caligari ! Le grand film expressionniste "Le Cabinet du docteur Caligari", joué sans interruption au "Marmorhaus" pendant quatre semaines, est reprogrammé à partir d'aujourd'hui. La direction s'est décidée à cette reprise après des centaines de lettres et de demandes émanant du public, qui souhaite revoir ce film sensationnel. – Une reprise ultérieure est rendue impossible par d'autres engagements contractuels[463].

Outre la prolongation de sa programmation, le succès du film permet aussi à Siegbert Goldschmidt, le propriétaire du *Marmorhaus*, de programmer le film dans sa salle de cinéma voisine, les *Kant-Lichtspiele*. Le 13 mars, le putsch de Kapp vient cependant mettre fin à cette seconde programmation. Il entraîne une grève générale et une interruption de la parution des revues pendant onze jours, soit jusqu'au 24 mars. Mis à rude épreuve par cette absence de publicité, il est

462 « Das Cabinet des Doktor Caligari und die Presse », in *Lichtbild-Bühne*, n°14, 03. 04. 1920, p. 24 :
« "B. Z. am Mittag": / … ein entscheidender Vorsprung des deutschen Films in der Weltproduktion. / … Die schlagend neuartige Wirkung war so stark, daß sie unmittelbaren Beifall auslöste. / "8 Uhr – Abendblatt": / … Der Decla soll es hoch angerechnet werden, daß sie dem deutschen Film mit großzügigem Mut zu einer neuen Epoche verholfen hat. / "Münchener Post": / … Das Cabinet des Dr. Caligari ist die Münchener Filmsensation, die stark besucht wird. / "Danziger Zeitung": / … Das Cabinet des Dr. Caligari hat eine große Zauberkraft ausgeübt. Drei Kunstmaler haben sich zusammengetan und neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden, die dem dramatischen Gedanken zu einer ungeahnten rhythmischen Steigerung verhelfen. / "Berliner Tageblatt": / … Es war ein verdienter Erfolg von nicht alltäglichem Ausmaß. / "Lichtbild-Bühne": / ... es ist der modernste, aktuellste, gewagteste Film, den die Welt je gesehen hat. … Man darf der Decla zu diesem Erfolg aufrichtig gratulieren. ».

463 « Aus dem Glashaus. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Film-Kurier*, n°78, 16. 04. 1920, s. p. : « Du mußt Caligari werden! Der große expressionistische Film "Das Kabinett des Dr. Caligari", der vier Wochen ohne Unterbrechung im "Marmorhaus" gespielt wurde, ist ab heute nochmals in den Spielplan aufgenommen. Die Direktion ist zu dieser Wiederholung durch hunderte von Zuschriften und Anfragen seitens des Publikums, das diesen sensationellen Film noch einmal zu sehen wünscht, angeregt worden. – Eine nochmalige Wiederholung ist wegen anderer kontraktlicher Verpflichtungen nicht möglich. ».

retiré du programme des *Kant-Lichtspiele*[464]. Au *Marmorhaus* en revanche, la programmation de *Caligari* ne semble pas avoir été interrompue par les événements politiques. Le 24 avril, le numéro 17 de la *Lichtbild-Bühne* signale la programmation prolongée de *Caligari* en ces termes : « Le Cabinet du docteur Caligari / L'immense succès ! / est de nouveau prolongé d'une semaine au *Marmorhaus* ! / Demandez notre brochure des critiques de presse du film, envoyée gratuitement[465] ». Surtout, trois annonces identiques entre elles paraissent ensuite respectivement dans les numéros 87 (27. 04. 1920), 88 (28. 04. 1920) et 89 (29. 04. 1920) du *Film-Kurier* et annoncent toutes trois la neuvième semaine consécutive de programmation de *Caligari*, ce qui correspond bien à un maintien ininterrompu du film à l'affiche du *Marmorhaus*.

Au-delà des mois qui ont suivi sa première sortie, le *Film-Kurier* n°120 du 25 mai 1921 atteste du succès prolongé du film auprès du public, puisqu'il signale qu'« en raison des multiples demandes de la part du public, le *Marmorhaus* a reprogrammé le célèbre film "Le Cabinet du docteur Caligari". Le film va connaître une nouvelle sortie le 2 juin. Il est intéressant que ce soit précisément ce film qui fasse sans cesse parler de lui[466]. ». Cette dernière phrase renvoie au succès critique que connaît le film au même moment aux États-Unis[467] et dont l'article se fait ensuite l'écho. Ce succès est aussi souligné par *Der Kinematograph,* qui le 12 juin 1921 rapporte en quelques lignes que *Caligari* continue d'attirer les spectateurs au *Marmorhaus* :

> Après avoir prouvé que même en Amérique son caractère particulier se prêtait à une réussite tout à fait honorable, le premier film expressionniste "Le Cabinet du docteur Caligari", couronné d'un immense succès, fait tous les soirs la joie d'un public nombreux qui se presse maintenant au *Marmorhaus* pour rattraper ce qu'il avait raté à l'époque[468].

Le succès américain de Caligari est aussi l'occasion pour *Der Kinematograph* de publier le 23 décembre 1923 un essai intitulé « La Suite de Caligari[469] » sur le roman d'Upton Sinclair *They*

---

464 Voir Kaul, Walter. « Bestandsaufnahme 70: Nicht nur expressionistisch und caligaresk », art. cité, p. 6.

465 *Lichtbild-Bühne*, n°17, 24. 04. 1920, p. 27 : « Das Cabinet des Dr. Caligari / der Riesenerfolg! / ist wieder um eine Woche im Marmorhaus verlängert! / Verlangen Sie die kostenlos zur Versendung gelangende Broschüre mit den Pressestimmen über diesen Film ».

466 « Das Cabinet des Dr. Caligari », in *Film-Kurier*, n°120, 25. 05. 1921, s. p. : « Wie wir hören, hat das Marmorhaus auf Grund vielseitiger Bitten aus dem Publikum den bekannten Film "Das Cabinet des Dr. Caligari" erneut in seinen Spielplan aufgenommen. Der Film wird am 2. Juni erneut erscheinen. Es ist interessant, wie gerade dieser Film dauernd von sich reden macht. ».

467 Une annonce de la *Decla* parue sur une double-page dans le numéro 39 du 25 septembre 1920 a signalé la vente du film à la Transocean-Film-Co, GmbH (Berlin SW 68) pour sa distribution aux États-Unis et au Canada. Dans cette annonce, le film est qualifié de « film d'art » (« *Kunstfilm* »).Voir *Lichtbild-Bühne*, n°39, 25. 09. 1920, s. p.

468 « Berliner Filmneuheiten. (Uraufführungen.) », in *Der Kinematograph*, n°747, 12. 06. 1921, s. p. : « Im Marmorhaus am Kurfürstendamm erfreut der erste, überaus erfolgreiche expressionistische Film: "Das Kabinett des Dr. Caligari", nachdem er bewiesen hat, daß seine Eigenart auch in Amerika ehrenvoll bestehen konnte, allabendlich ein zahlreiches Publikum, das sich jetzt beeilt, das seinerzeit Versäumte nachzugenießen. ».

469 Meyer, Alfred Richard. « Caligaris Fortsetzung. Ein Beitrag zur internationalen Filmpsychologie », in *Der Kinematograph*, n°879-80, 23. 12. 1923, pp. 19-20.

*called me Carpenter*. L'intrigue du roman a pour point de départ une représentation de *Caligari* à Western City, à laquelle souhaite assister le narrateur[470]. Ce livre suscite à plus d'un titre l'étonnement du rédacteur allemand, qui se demande pour finir s'il donnera lieu à une adaptation par un réalisateur allemand :

> Qu'un film comme *Caligari*, dont l'expressionnisme audacieux fit à juste titre sensation à son époque, connaisse bien plus tard une suite sous forme de livre, voilà qui est étonnant ; cela paraît plus étrange encore lorsqu'on apprend que cette suite ne s'est pas faite chez nous, mais en Amérique, et que c'est en Allemagne que ce manuscrit américain sera pour sa part visible en premier, alors qu'il a été écrit par Upton Sinclair, un auteur à n'en pas douter extrêmement populaire[471].

En 1925, *Der Kinematograph* signale ensuite la reprogrammation de *Caligari* dans les salles de la Ufa, où il connaît visiblement un nouveau succès[472]. Le numéro 960 en date du 12 juillet 1925 indique que cela fait déjà trois semaines qu'il est maintenu à l'affiche en raison de son succès[473]. Il n'est pas le seul film à être reprogrammé en 1925 par la Ufa, et la liste des films sélectionnés, complétée sur une double-page dans le numéro 964 du 9 août 1925, a valeur de baromètre de leur popularité[474]. En effet, c'est de cette sélection que la Ufa et les exploitants de salles auxquelles elle

---

470 L'intrigue se poursuit de la façon suivante : d'anciens combattants de la Première Guerre mondiale souhaitent empêcher l'accès à la salle, avançant que le film relève de la *Hunnenpropaganda* (« propagande des Huns »). Le narrateur parvient à entrer et assiste avec beaucoup d'intérêt à la représentation du film, qu'il perçoit comme « futuriste » et très réussi. À la sortie, il est roué de coups par ceux qui avaient voulu l'empêcher d'entrer et qui le traitent de traître. Il trouve refuge dans une église, où l'image du Christ s'adresse à lui : c'est là que commence l'enchaînement d'événements fantastiques qui constitue l'intrigue principale du roman.

471 Meyer, Alfred Richard. « Caligaris Fortsetzung. Ein Beitrag zur internationalen Filmpsychologie », in *Der Kinematograph*, n°879-80, 23. 12. 1923, p. 19 : « Daß ein Film wie der "Caligari", der seinerzeit durch seinen kühnen Expressionismus berechtigtes Aufsehen erregte, noch nach geraumer Zeit in einem Buche seine Fortsetzung findet, ist gewiß etwas Verwunderliches, das aber entschieden noch seltsamer anmuten muß, wenn man erfährt, daß diese Fortsetzung nicht bei uns, sondern in Amerika stattfand und daß dieses amerikanische Manuskript wiederum, obwohl es von einem äußerst populären Autor, wie es Upton Sinclair zweifellos ist, zuerst in Deutschland erscheint. ».

472 Deux facteurs majeurs expliquent la reprise de *Caligari* en 1925, année où il est distribué par la Ufa. Premièrement, après la fusion de la *Decla* avec la *Bioscop* en 1920, la *Decla-Bioscop* est reprise par la Ufa en novembre 1921. La *Decla-Bioscop* continue cependant de travailler comme service indépendant de la Ufa pendant quelques années, ce qui explique que la reprogrammation de *Caligari* n'a lieu que quatre ans après ce changement. Deuxièmement, il y a fort à parier que l'idée de la reprogrammation ait été initiée par Erich Pommer, l'ancien directeur de la *Decla* devenu directeur de la Ufa en 1923. Il occupe une position de choix pour estimer en connaissance de cause quelles anciennes productions de la *Decla* peuvent être les plus lucratives. Quant à la visibilité de la publicité pour cette reprise dans les cinémas de la Ufa, dont nous n'avons pas trouvé trace dans les autres revues, elle est due au rachat de *Der Kinematograph* par les éditions *Scherl-Verlag* en 1923, qui a fait de la revue le porte-parole des intérêts de la Ufa.

473 *Der Kinematograph*, n°960, 12. 07. 1925, p. 2 : « Die maßgebenden Ufa-Theater Berlins spielen mit großem Erfolg (« À Berlin, les cinémas de la Ufa qui font autorité passent avec beaucoup de succès ») / Dritte Woche (« troisième semaine »): *Das Cabinet des Dr. Caligari* / Lil Dagover – Werner Krauss – Conrad Veidt / Regie: Robert Wiene / *Dr. Mabuse, der Spieler* / Rudolf Klein-Rogge – Alfred Abel – Paul Richter / Regie: Fritz Lang / *Die Finanzen des Großherzogs* / Mady Christians – Harry Liedtke – Alfred Abel / Regie: F. W. Murnau / *Steuermann Holk* / Asta Nielsen – Paul Wegener – Hans Marr / Regie: Dr. Wolff und Rochus Gliese / *Die Bergkatze* / Pola Negri – Paul Heidemann – Hermann Thimig / Regie: Ernst Lubitsch. ». Les titres des films sont en gras dans l'annonce.

474 *Der Kinematograph*, n°964, 09. 08. 1925, pp. 6-7.

s'adresse via ces annonces pensent pouvoir attendre le plus grand nombre d'entrées, au vu du succès qu'ils ont connu à l'époque de leur sortie. À côté de *Caligari* sont ainsi retenus les films suivants, dont la Ufa a fait réaliser de nombreuses copies afin que les exploitants les intègrent à leur programme d'été : *Le Golem* ; *La Fin de Sodome* (*Sodoms Ende*, 1922) de Felix Basch ; *Les Trois Lumières*, *Les Araignées, parties I et II* (*Die Spinnen,* 1919 et 1920), *Les Nibelungen* et *Docteur Mabuse le joueur* de Lang ; *Le Kid* (*The Kid*, 1921) de Chaplin ; *Madame du Barry*, *Sumurun* (*Sumurun,* 1920), *Les filles de Kohlhiesel* (*Kohlhiesels Töchter*, 1920) et *La Chatte des montagnes* (1921) de Lubitsch ; *Die große Unbekannte* [*La grande inconnue, parties I et II*, 1924] de Willi Wolff ; *Le Fantôme* (*Phantom*, 1922) et *Les Finances du Grand-Duc* (*Die Finanzen des Großherzogs*, 1924) de Murnau ; *Tragédie de l'amour, 4 parties* (*Tragödie der Liebe*, 1922 et 1923) de Joe May ; *Steuermann Holk* [*Holk, le commandant en second*, 1920] de Rochus Gliese et Ludwig Wolff et enfin *Alpine Majestäten* [*Les Alpes majestueuses*, 1917] de Werner Schaarschmidt. La réalisation de nombreuses copies de ces films est sans doute l'une des raisons matérielles qui, au-delà de leur qualité, explique pourquoi l'histoire du cinéma les a retenus : statistiquement, ils avaient plus de chances de survivre au passage du temps que des films dont il n'existait que peu de copies. Ces films constituent un échantillon représentatif des goûts du public de 1917 (avec le court-métrage de Werner Schaarschmidt, l'une des premières productions de la Bufa) à 1924. Parmi les genres représentés figurent une majorité de comédies et de drames historiques, ainsi que quelques films fantastiques et d'aventure. Les œuvres de Lang, le réalisateur-vedette de la Ufa, dominent aux côtés de celles de Lubitsch, qui a accédé à la reconnaissance internationale.

Néanmoins, la réussite du premier film expressionniste fait immédiatement naître chez certains critiques l'inquiétude de voir le style du film imité dans de pâles copies. La *Lichtbild-Bühne* écrit ainsi dans sa critique du film en date du 28 février 1920 :

> […] c'est la tentative d'un nouvel art, que nous saluons.
>
> J'aimerais exprimer une réserve sur ce point. Ce serait terrible qu'une avalanche de films expressionnistes déferle à présent sur nous.
>
> De telles entreprises ne peuvent être des réussites que dans des cas isolés et ne sont que rarement attrayantes. Que le ciel nous préserve d'un moule ou patron, qui est très certainement inévitable[475].

La crainte de voir *Caligari* instrumentalisé comme modèle à imiter est partagée par Anne Perlmann :

[475] « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, p. 18 : « […] das ist der Versuch einer neuen Kunst, die wir begrüßen. / Ich möchte das mit einer Einschränkung sagen. Es wäre schrecklich, wenn jetzt eine Lawine von expressionistischen Filmen über uns herübergerollt käme. / Solche Dinge gelingen nur im einzelnen und sind vereinzelt reizvoll. Der Himmel bewahre uns vor eine Schablone, die ganz gewiß unausbleiblich ist. ».

> Ce n'était qu'une psychose hallucinatoire ! Hélas, elle ne le restera pas bien sûr – et pourtant : L'importance de cette œuvre d'art, qui devrait rester unique, mais qui évidemment ne peut pas être protégée de l'imitation, est si grande que j'aimerais me joindre à tous ceux qui croient en un art du cinéma et remercier de tout cœur Wiene et ses collaborateurs[476] !

La crainte qui s'exprime dans ces articles correspond à la peur de voir d'autres sociétés de production et réalisateurs se laisser inciter par le succès de *Caligari* à produire d'autres films dans le même style. Dès l'année de sa sortie, *Caligari* est immédiatement devenu le canon du cinéma expressionniste auquel sont mesurés tous les films expressionnistes suivants, sans toutefois que son succès critique et public soit égalé par l'un d'entre eux. Objectivement, cette valeur peut se mesurer au volume d'articles et de documents qui lui sont consacrés dans la presse spécialisée, largement supérieur à celui des autres films expressionnistes. Parce qu'il est le premier, et le plus réussi, *Caligari* fait sensation et ne cesse de susciter la discussion et d'alimenter les débats historiques autour de la valeur artistique du cinéma. La réception de *Caligari* à l'époque est donc en bien des points identique à celle qui jusqu'à nos jours a perduré parmi les chercheurs et qui fait que *Caligari* est investi d'une valeur d'exemple canonique à laquelle les autres œuvres weimariennes « stylisées » sont sans cesse comparées, mesurées, pour finalement bien souvent être jugées de qualité inférieure.

# I. 3. Films d'art ou art de l'imitation : la réception des autres films expressionnistes

« 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[477]. », déclare Lotte Eisner dans le chapitre qu'elle consacre à la « Genèse du film expressionniste[478] ». C'est surtout dans les quotidiens généralistes que le deuxième film expressionniste, *Genuine*, est perçu comme une imitation de *Caligari*, plutôt que comme un prolongement des recherches expressionnistes au cinéma, ce qui correspond à la perception de la majorité des revues spécialisées. Un critique du *Berliner Börsen-Courier* exprime sa crainte de voir une avalanche d'imitations expressionnistes de *Caligari* se déverser sur les écrans allemands :

---

476 Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920, s. p. : « Halluzinationspsychose war's nur ! Wird es leider freilich nicht bleiben – und doch : dies Kunstwerk, das einzigartig bleiben müßte, aber vor Nachahmung ja nicht geschützt werden kann, ist so wertvoll, daß ich mit allen, die an eine Filmkunst glauben, Wiene und seinen Mitarbeitern recht von Herzen danken möchte! ».

477 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 31.

478 *Ibid.*, pp. 21-34.

> Du point de vue artistique, "Caligari" était une réussite – le film "Genuine", qui se place consciemment dans la même catégorie, n'en est pas une. C'est l'enthousiasme créateur qui avait engendré "Caligari" ; "Genuine" a été créé dans l'intention de remporter le même succès que le célèbre modèle. […]
>
> Il ne correspond pas à l'expérience offerte par "Caligari", qui entraîne le spectateur dans la vie onirique, l'enferme dans la logique de la folie (cette logique qui n'en est pas une et pourtant qui en est une), comme s'il n'y avait rien de plus naturel. Il n'a pas de puissance suggestive et reste un livre d'images mort. Tout a été créé d'une main beaucoup trop dépourvue de vie. Des décors extrêmement bizarres ont été construits, mais on a oublié d'y faire jouer l'ombre et la lumière. Les images restent des photographies. […]
>
> Si nous ne relevons pas cette différence, alors nous courons le risque de voir déferler un raz-de-marée de films fabriqués à la chaîne à la manière "expressionniste". Mais ce ne sont pas les toits de travers qui sont le secret du succès[479]...

# I. 3. A. *Genuine* de Robert Wiene
## (date de la première : 2 septembre 1920 au *Marmorhaus*)

Les premières informations publiées par la presse spécialisée sur le projet de film intitulé *Genuine* amènent immédiatement à penser qu'il s'agit d'une prolongation des recherches expressionnistes à l'écran, puisqu'une équipe très similaire est réunie[480]. Pour ce nouveau film produit par la *Decla*, Wiene retrouve le scénariste Carl Mayer, le directeur de la photographie Willy Hameister et l'acteur H. H. von Twardowski. La nouveauté vient des décors et costumes, conçus par César Klein. Après une formation d'artiste peintre, Klein s'est spécialisé dans la peinture de murs et de plafonds (*Wand- und Deckenmalerei*), une discipline qu'il enseigne dès 1919 à l'École du musée des Arts décoratifs de Berlin. Il est l'une des figures de proue de l'expressionnisme allemand et compte parmi les fondateurs de la Nouvelle Sécession en 1910 comme de la *Novembergruppe* en 1918. On lui doit les peintures expressionnistes murales et sur plafond qui ornent le foyer et la salle du luxueux *Kinopalast Marmorhaus*, où ont lieu les premières des grandes productions de la *Decla* – celle de *Caligari* comme celle de *Genuine*. À partir de 1919, il commence à travailler en tant que décorateur et créateur de costumes pour le cinéma. Il conçoit aussi des décors expressionnistes pour le théâtre, notamment en 1921 pour la mise en scène berlinoise de *De l'aube à minuit* de Kaiser par

---

479 tz. « Marmorhauslichtspiele », in *Berliner Börsen-Courier*, 05. 09. 1920, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, pp. 221-222 : « "Caligari" war, vom künstlerischen Standpunkt aus, ein Erfolg – der Film "Genuine", der sich mit Bewußtsein in dieselbe Klasse stellt, ist keiner. "Caligari" war aus Schöpferfreude gemacht, "Genuine" ist mit der Absicht geschaffen worden, genau so einen Erfolg zu haben wie das berühmte Muster. […] / Ein Erlebnis, wie in "Caligari", das einen in das Traumleben mitreißt, einen in die Logik des Wahnsinns (sie ist keine und ist doch eine) mit Selbstverständlichkeit einspinnt, ist er nicht. Er hat keine suggestive Kraft, bleibt totes Bilderbuch. Es ist alles viel zu sehr mit der toten Hand gemacht. Man hat ungeheuer bizarre Dekorationen aufgebaut, aber man hat vergessen, Licht und Schatten mitspielen zu lassen. Die Bilder bleiben Photographien. […] / Wird dieser Unterschied nicht herausgehoben, so droht uns eine Sturmflut fabrikmäßig hergestellter Filme in "expressionistischer" Manier. Aber nicht die schiefen Dächer sind das Geheimnis des Erfolgs... ».

480 Nombreux sont les artistes dont le nom est crédité d'un film expressionniste à l'autre : certains auteurs ont par conséquent affirmé que l'expressionnisme n'était que le fait d'un nombre restreint de personnalités.

Victor Barnowsky[481]. Sa participation à *Genuine* laisse présager une unité stylistique renforcée sur deux points.

Premièrement, on se souvient que l'un des espoirs pour l'avenir du film d'art, formulé par la critique au moment de la sortie de *Caligari,* concerne les costumes. La critique attend plus de recherche dans ce domaine pour intégrer plus fortement les costumes à l'esthétique du film. Le choix de confier l'élaboration des costumes et des décors à un seul et même artiste expressionniste de la réputation de César Klein peut être interprété comme une tentative de satisfaire à cette exigence. Dès les premières annonces présentant le projet de *Genuine*, la presse spécialisée relève le nom du créateur de costumes, qui élève les attentes vis-à-vis du film : « Le peintre César Klein, célèbre bien au-delà des frontières de l'Allemagne, a signé pour Fern Andra[482] des croquis de costumes spéciaux, qui devraient pour leur part représenter une innovation cinématographique[483]. ». Le rôle attribué par le cinéma aux costumes a été théorisé par Béla Balázs, qui a dégagé leur contribution essentielle à la caractérisation des personnages :

> Quand il s'agit de donner aux personnages un caractère typique, atteindre la juste mesure n'est pas chose aisée et c'est même l'une des tâches les plus délicates de l'auteur-metteur en scène. En effet, chacun doit être caractérisé jusque dans son habillement. Au cinéma, nous jugeons exclusivement en fonction de l'apparence, et comme il n'y a pas là de paroles pour nous informer, chaque personnage doit être *porteur de ses propres symboles*, faute de quoi nous ne comprendrons pas la signification de ses actes. [...] Mais l'apparence extérieure peut signifier bien autre chose encore que l'appartenance à une caste. Au cinéma, précisément, il faut qu'elle soit traitée de manière à exprimer directement un caractère individuel. Les gens relevant d'une culture "intériorisée", conceptuelle et verbale, répugnent à attribuer une telle importance à l'apparence. Mais *l'acteur qui ne parle pas devient dans son corps tout entier une surface d'expression homogène*, et chaque pli de son vêtement prend la même valeur qu'une ride sur son visage. Nous allons le juger, même si c'est inconsciemment, d'après son apparence, que le metteur en scène l'ait ainsi voulu ou non[484].

Plus que dans tout autre film expressionniste, les costumes du personnage principal sont des symboles qui invitent à l'interprétation et qui participent à la caractérisation de l'héroïne : exotisme qui rappelle l'origine de la jeune femme, prêtresse orientale, plumes d'oiseaux qui symbolisent son

481 Benson, Renate. *Deutsches expressionistisches Theater. Ernst Toller und Georg Kaiser.* New York/Bern : Peter Lang Verlag, 1987, p. 173.

482 Dans ce même document, le film est annoncé comme « le premier film de la Decla avec Fern Andra » (« *der erste Fern-Andra Film der Decla* »). On se souvient que la *Decla* classe ses productions en différentes catégories, dont « la classe mondiale », à laquelle appartiennent les films expressionnistes. Dans le dossier qui définit ces catégories, la *Decla* précise qu'elle a engagé plusieurs grandes stars du cinéma allemand, dont Fern Andra : dès cette époque, le s*tar system* est utilisé par la publicité pour garantir le succès auprès du public, et le cinéma expressionniste n'échappe pas à cette stratégie promotionnelle.

483 *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°28, 10. 07. 1920, p. 10 : « Der weit über Deutschlands Grenzen hinaus bekannte Maler César Klein hat für Fern Andra spezielle Kostümentwürfe gezeichnet, die wiederum ein Novum im Film bedeuten dürften. ». Cette annonce nous renseigne aussi sur le tournage du film, qui est alors en cours dans les studios de Neubabelsberg.

484 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, pp. 46-47. Nous soulignons.

animalité et le monde des pulsions auquel elle appartient, coupes moulantes et décolletées qui connotent la sensualité et la séduction, et enfin motifs enchevêtrés qui font penser à une toile d'araignée dans laquelle la vamp piégerait ses victimes masculines. Certains critiques contemporains sont néanmoins d'avis que ces costumes n'ont d'autre fonction que de souligner la beauté de l'actrice Fern Andra (*24. 11. 1894 Watseka, Illinois ; †08. 02. 1974 Aiken, Caroline du Sud), à tel point qu'ils se demandent si le seul but du film ne serait pas de vendre au public la beauté de la star[485]. En effet, certaines annonces promotionnelles s'appuient uniquement sur le corps de la célèbre actrice, vêtue d'un de ses costumes extravagants ; par exemple l'annonce qui reproduit dans la *Lichtbild-Bühne*[486] une photo en pied de la star, vêtue de son costume à plumes, avec pour toute précision : Fern Andra dans *Genuine* (Annexes p. 533, fig. XV). Béla Balázs s'est interrogé sur la beauté des actrices, à laquelle il a consacré un paragraphe, dont voici un extrait dans lequel le théoricien explique que la beauté a pour fonction de donner à voir une intériorité :

> Une star de cinéma se doit d'être belle. Cette exigence, qui n'est pas posée de manière aussi générale et impérative aux acteurs de théâtre, c'est aussi quelque chose qui remplit de méfiance nos gens de lettres et autres esthètes. On voit à cela, pensent-ils, qu'au cinéma ce qui compte ce n'est pas l'âme et l'esprit, l'important, l'art véritable. C'est la pure extériorité, la vacuité décorative. "N'importe!" a dit Goethe. Le cinéma ne connaît pas la "pure et simple" extériorité ni la "vacuité décorative". Précisément parce qu'au cinéma toute intériorité est saisie dans une pure apparence, *toute apparence donne aussi à saisir une intériorité.* De même la beauté.
>
> *Au cinéma, la beauté des traits du visage fonctionne comme l'expression d'une physionomie.* La forme a valeur de mimique. La formule de Kant : "La beauté est le symbole du bien" y trouve sa réalisation. Là où l'œil est seul juge, la beauté devient témoignage. Le héros a belle apparence parce qu'il est intérieurement beau. (À cet égard, la beauté luciférienne du mal [...] peut produire des effets tout particulièrement inquiétants)[487].

Deuxièmement, la projection d'un film dont les décors et costumes ont été conçus par l'artiste responsable des ornementations de la salle où elle a lieu fait porter l'unité stylistique au-delà des limites de l'écran. L'espace diégétique et l'espace extradiégétique sont ainsi unifiés en un seul et même espace stylistique, qui garantit une expérience totale de la *Stimmung* de l'œuvre. Ce n'est donc pas une surprise si *Genuine* est généralement qualifié de « deuxième film expressionniste[488] », perçu comme un prolongement des recherches artistiques entreprises avec *Caligari*, et que son unité stylistique est relevée dans la majorité des critiques. Le travail de César Klein, le prolongement de

---

485 Voir par exemple L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p., ou encore tz. « Marmorhauslichtspiele », in *Berliner Börsen-Courier*, 05. 09. 1920, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, pp. 221-222. L'auteur de cette dernière critique a relevé 36 costumes différents portés par Fern Andra au cours du film. Il critique son jeu, qui ne viserait selon lui qu'à mettre en valeur sa beauté, mise en scène sous le meilleur angle possible.

486 *Lichtbild-Bühne*, n°32, 08. 08. 1920, p. 33. Cette annonce en page entière est suivie d'une deuxième page qui précise les noms de Mayer, de Wiene, de Klein, de Hameister et des acteurs du film.

487 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, pp. 48-49. Les italiques sont de l'auteur.

488 Voir par exemple R. « Marmorhaus, Genuine. », in *Erste Internationale Filmzeitung*, n°33-34, 28. 08. 1920, p. 10. La date de parution de cette critique est antérieure à la date de la première de *Genuine* et indique que des projections presse ont eu lieu en amont de celle-ci.

son style par la graphie des intertitres[489] et même par le style décoratif du *Marmorhaus* ne manquent pas d'être discutés dans la critique du *Film-Kurier* signée Lothar Knud Fredrik[490] : « Les décors et costumes sont tout à l'honneur du regard de peintre de César Klein. […] L'on croirait presque que le *Marmorhaus* a été spécialement construit pour ce genre de sujet fantastique. L'unité stylistique entre les lieux et la représentation était préservée[491]. ». Pour certains, l'unité stylistique est même la caractéristique principale du film et un point sur lequel *Genuine* serait plus cohérent encore que *Caligari* : « Ce qui frappe en premier si l'on compare "Genuine" au "Cabinet du docteur Caligari", c'est que la forme artistique est d'une bien plus grande unité que dans le film précédent. Cette fois-ci, l'interprétation et la mise en scène s'accordent parfaitement[492]. ». C'est donc le jeu des acteurs qui est jugé plus cohérent et en harmonie avec l'ensemble, alors que dans *Caligari*, les critiques avaient regretté le jeu naturaliste des figurants dans les scènes de foule. Nos analyses ont montré que le caractère stylisé du film est également mis en avant dans les annonces publicitaires qui en font la promotion dans les revues spécialisées. César Klein n'y est pas présenté comme responsable des décors, des costumes ou encore de l'architecture, mais de la « stylisation » (*Stilisierung*)[493]. On peut y lire le désir de renouer avec le succès de *Caligari*, puisque dans la réception du film par la critique, sa stylisation apparaissait comme l'une de ses réussites majeures.

Pour ce qui est des costumes que Klein a conçu pour les acteurs, il faut se remémorer que dans *Caligari*, le costume sombre et moulant de Cesare permettait d'unifier la dynamique du corps de l'acteur et celles des lignes de force des décors en un rythme graphique de l'image, porteur d'une tension dramatique qui atteignait son apogée lors de la séquence de l'enlèvement de Jane. Pour *Genuine* aussi, Lotte Eisner relève la capacité du scénariste Carl Mayer à écrire en images :

---

489 Notons l'amusante remarque très pragmatique formulée par Lothar Knud Fredrik au sujet de la présentation graphique des cartons du film dans L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « La présentation des intertitres à l'aide d'une écriture étalée, aux déformations bizarres, est certes en adéquation avec le style, mais est-elle également pratique ? – les cinémas sont aussi fréquentés par des personnes avec des problèmes de vue. (« Die Titel in bizarr verzerrter und verwischter Schrift zu geben, ist wohl stilecht, ob aber auch praktisch? – es gehen auch Menschen mit schwachen Augen ins Kino. »).

490 Outre son activité de critique de cinéma pour le *Film-Kurier*, le Berlinois Lothar Knud Fredrik a aussi travaillé comme scénariste pour une quinzaine de films des années 1920, notamment pour les films d'aventure de Harry Piel, l'une des stars masculines les plus populaires des années de Weimar.

491 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « Die Dekorationen und Kostüme machen dem Malerauge César Kleins alle Ehre. […] Es ist, als sei das Marmorhaus für solche phantastische Angelegenheiten erbaut worden. Stileinheit zwischen Räumlichkeiten und Gebotenem war gewahrt. ».

492 Ch. « Genuine von Carl Mayer. Eigene Kritik », in *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 221 : « Was in erster Linie auffällt, wenn man "Genuine" mit dem "Kabinett des Dr. Caligari" vergleicht, ist der Umstand, daß die künstlerische Form wesentlich einheitlicher gehalten ist gegen den früheren Film. Darstellung und Inszenierung harmonieren dieses Mal vollkommen miteinander. ».

493 Voir par exemple *Der Film*, n°32, 07. 08. 1920, p. 50.

> Il [Wiene] avait choisi comme scénariste précisément celui de CALIGARI, Carl Mayer, qui dès son premier scénario avait révélé son grand talent et sa 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 : il concevait immédiatement une action en images[494].

La puissance visuelle, insufflée à l'œuvre dès l'écriture du scénario par la plume de Mayer, est mise en évidence dans les analyses du film effectuées par la critique de cinéma spécialisée. Elle relève notamment combien les costumes s'accordent avec les décors et la *Stimmung* d'une séquence et combien ils sont ainsi porteurs de sens.

> Et c'est ainsi que César Klein s'est abandonné corps et âme à une direction qui se situe actuellement aux premiers stades ; mais on peut attendre beaucoup de choses vraiment artistiques de la manière dont cette direction évoluera. Pour les personnages de l'œuvre en question, Klein a créé grâce au décor un cadre qui se rapproche dans les moindres détails de leur individualité. C'est ce cadre qui offre l'explication des particularités et des bizarreries des étranges habitants de l'étrange demeure et des hommes pris dans sa tragédie[495].

Par cette fonction qui leur incombe, les décors deviennent l'un des protagonistes principaux du film : ils motivent les actions des personnages et participent à la progression de la trame narrative. Ce facteur explique le sous-titre du film, *Tragédie d'une étrange demeure* : il s'agit aussi bien de l'histoire de Genuine que de celle de cette maison. Pour Rudolf Kurtz, l'écriture du scénario est la première étape de la stylisation expressionniste de *Genuine*, parfaite par le travail plastique de César Klein :

> Le succès de Caligari a encouragé la naissance de Genuine. Ce qui n'y était encore qu'une tentative devait à présent s'accomplir. L'architecture fut confiée à un peintre notable : César Klein. Une autre personnalité devait se porter garante du lien avec le grand public : Fern Andra.
>
> La direction du film fut assurée par le peintre. L'expressionnisme décoratif de Klein relève purement des arts décoratifs. [...] Et l'harmonie mystérieuse qui résulta de l'association d'un vieillard solitaire et fantastique, d'une femme d'un autre monde, d'un nègre et d'un éphèbe blond – cette harmonie échoua devant le naturalisme inextinguible de l'actrice principale.
>
> [...] Carl Mayer a intentionnellement intégré l'expressionnisme à son écriture : l'intrigue est délibérément mystérieuse, toutes les lignes sont méthodiquement effacées. Le signalement mental des personnages est laissé dans le vague, les événements eux-mêmes sont appliqués tels des taches de couleur crues, sans créer les conditions psychologiques ou intellectuelles de leur compréhension[496].

---

494 Eisner. *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 30.

495 R. « Marmorhaus, Genuine. », in *Erste Internationale Filmzeitung*, n°33-34, 28. 08. 1920, p. 11 : « Und so hat sich denn auch César Klein tatsächlich mit Leib und Seele einer Richtung hingegeben, die noch in ihren Anfangsstadien steckt, von deren weiterer Ausbildung sich aber so manches, echt Künstlerisches für die Zukunft erwarten läßt. Klein hat für die Personen des Stückes einen dekorativen Rahmen geschaffen, der ihrer Individualität bis in alle Einzelheiten nachkriecht. Der Rahmen ist es, der hier den Erklärer für die Eigentümlichkeiten und Bizarrerien der merkwürdigen Bewohner des merkwürdigen Hauses und der in ihrer Tragödie verflochtenen Menschen abgibt. ».

496 Kurtz. *Expressionismus und Film. Op. cit.*, p. 70 : « Der Erfolg des Caligarifilms ermunterte zu Genuines Geburt. Was dort Versuch war, sollte nun Erfüllung werden. Die Architektur wurde einem Maler von Rang anvertraut: César Klein. Die Beziehung zum großen Publikum sollte durch eine andere Größe verbürgt werden: Fern Andra. / Die Führung des Genuine-Films übernahm der Maler. Kleins dekorativer Expressionismus ist reines Kunstgewerbe. [...] Und der geheimnisvolle Zusammenklang, der sich in der Zusammenstellung eines

Il ressort de cette analyse que parmi la galerie de personnages du film, celui de Genuine se distinguerait des autres par son inadéquation avec la conception expressionniste du corps de l'acteur. En accusant le « naturalisme inextinguible » de l'actrice Fern Andra, Kurtz rejoint les critiques qui ont reproché au film de ne servir qu'à valoriser la beauté de cette star de cinéma si populaire. L'on se souvient de la critique d'Anne Perlmann qui regrettait l'apparence trop naturaliste des figurants dans la scène de la foire de *Caligari*. La divergence est ici similaire. La représentation expressionniste du corps nécessite un éloignement de la représentation naturaliste de la chair, afin que le corps puisse incarner non plus le vivant mais l'intellectuel. Or les costumes de l'actrice, bien que conçus comme des symboles à interpréter, soulignent et dévoilent à tel point les courbes de cette « superbe et opulente créature[497] » que son apparence séduisante se situe bien plus du côté du vivant que de l'intellectuel. L'ancienne soif de sang de la prêtresse a cédé la place à son « appétit d'homme » : en 1921, le *Film-Kurier* numéro 8 reproduit une publicité pour le film, publiée par l'exploitant d'une salle de cinéma, qui qualifie le personnage principal de « tigresse dévoreuse d'hommes » (Annexes p. 514-515)[498]. La revue déplore le recours à cette caractérisation réductrice, mais il n'en reste pas moins qu'elle place immanquablement l'héroïne du côté des plaisirs de la chair – humaine. La sensualité de l'actrice est finalement accentuée par la caractérisation de son rôle, ce qui a pour conséquence que son corps échappe à la conception du corps expressionniste spiritualisé.

Dans l'analyse de Kurtz se fait également sentir une première critique qui accuse le manque de clefs données au spectateur pour comprendre les motivations des personnages. Malgré les qualités du film relevées par la critique, il n'est donc pas si surprenant que *Genuine* soit loin de faire l'unanimité comme en son temps *Caligari*. La comparaison entre les critiques des revues spécialisées et les critiques parues dans la presse généraliste quotidienne permet de se rendre compte du fossé qui sépare la perception de la critique de cinéma de celle du public. Le plus grand défaut que nous ayons dégagé grâce à cette confrontation est de loin l'effet provoqué par le film sur le spectateur. Sans surprise, le film est loin de remporter auprès du public le succès qu'a connu *Caligari*, malgré un accueil favorable lors de sa première : « Sans pouvoir totalement atteindre le succès de Caligari, qui a ouvert la ronde des créations de livres d'images fantastiques-expressionnistes, cette nouvelle conception d'une idée de conte de fées a connu les

phantastischen einsamen Greises, einer erdenfremden Frau, einem Neger und einem blonden Jüngling ergab – diese Harmonie scheiterte an dem nicht umzubringenden Naturalismus der Hauptdarstellerin. / […] Carl Mayer hat absichtlich auf Expressionismus geschrieben: die Handlung ist bewußt geheimnisvoll, alle Linien planmäßig verwischt. Das geistige Signalement der Figuren ist im Dunkel gelassen, die Ereignisse selbst als grelle Farbklexe hingesetzt, ohne ihnen psychologisch oder intellektuell Voraussetzungen für das Verstehen zu schaffen. ».

497 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 70.

498 « Expressionismus in Krähwinkel », in *Film-Kurier*, n°8, 10. 01. 1921, s. p. : « die Mann-essende Tigerin ».

applaudissements enthousiastes du public lors de sa première au *Marmorhaus*[499]. ». *Der Kinematograph* rapporte aussi que deux semaines après sa sortie, les séances de *Genuine* continuent d'être très fréquentées : « "Genuine" continue de dominer le programme du *Marmorhaus* et d'attirer un public important […][500]. ». Certains journaux généralistes évoquent en revanche des séances où les spectateurs indignés auraient réclamé à la caisse qu'on les rembourse :

> Hier, le *Marmorhaus* a été le théâtre [...] d'un petit scandale. Une partie des spectateurs du dimanche s'est trouvée [...] irritée par le style du film "Genuine" et a réclamé qu'on lui rembourse le billet d'entrée. Il semblerait que le public fasse dans un premier temps de la résistance face à l'introduction de styles nouveaux au cinéma, de la même manière que pour tous les nouveaux courants artistiques[501].

Les points de désapprobation portent sur l'intrigue, trop invraisemblable et décousue, et dont la tension n'est pas maintenue de façon suffisamment conséquente, ce que remarquent aussi certains critiques de la presse spécialisée :

> Le film est de facture très habile ; guidée par la puissance créatrice, la technique y déploie tous ses miracles. Mais comment se fait-il qu'en dépit de cela, le film ne produise pas un effet saisissant, que le spectateur ne se laisse pas entièrement emporter, qu'il ne soit pas touché, envoûté, captivé, malgré la technique et malgré Fern Andra ? Nous ne pensons pas nous tromper si nous accusons le scénario. Un mauvais scénario, donc ? Oh que non ! Loin de là. Chaque scène se situe à la bonne place, mais dans aucune scène il n'y a assez de place pour le cœur et la sensibilité. Faire obstacle au voyage de l'auteur du film au pays du fantastique reviendrait à le priver d'outils précieux. Mais que l'auteur n'oublie jamais que ce sont des êtres en chair et en os qu'il invite à l'accompagner dans son excursion au pays du fantastique, des êtres humains qui ne peuvent pas sur commande se détacher de l'ensemble de leurs sentiments, des êtres humains qui même au pays du fantastique veulent faire l'expérience de ce qui parle à l'intimité de leur cœur, aux profondeurs de leur âme. Pouvoir se retrouver soi-même au pays du rêve, voici le but et le sens de toute poésie. Et c'est précisément à cette exigence que contrevient le scénario.
>
> […] Ce résumé succinct du sujet de l'intrigue permet de se rendre compte que le script renferme tant de motifs violents, invraisemblables et impossibles qu'il ne peut tout simplement pas susciter l'intérêt[502].

---

499 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « Nicht ganz an den Erfolg des Caligari-Films heranreichend, mit dem der Reigen der phantastisch-expressionistischen Bildbandschöpfungen eröffnet wurde, hat auch diese Gestaltung einer Märchenidee ihr beifallsfreudiges Publikum bei der Uraufführung im Marmorhaus gefunden. ».

500 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°714, 19. 09. 1920, s. p. : « Im Marmorhaus beherrscht "Genuine" den Spielplan bei dauernd starkem Besuch […]. ».

501 « "Genuine" », in *BZ am Mittag*, 06. 09. 1920, s. p. : « Im Marmorhaus gab es gestern […] einen kleinen Skandal. Ein Teil des Sonntagspublikums fühlte sich durch den neuartigen Stil des Films "Genuine" […] gereizt und forderte das Eintrittsgeld zurück. Wie gegen alle neuen Kunstrichtungen scheint sich auch der Widerstand der Menge zunächst gegen die Einführung neuer Stile im Film zu wenden. ».

502 Flüggen, Christian. « Erstaufführungen. Genuine », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°40-41, 09. 10. 1920, pp. 3-4 : « Der Film ist äußerst geschickt gemacht, die Technik entfaltet, geleitet von schöpferischer Kraft, ihre ganzen Wunder. Wenn der Film trotzdem keine durchgreifende Wirkung erzielt, wenn der Zuhörer nicht restlos mitgeht, wenn er nicht gerührt, gefesselt, gebannt wird trotz der Technik und trotz Fern Andra, – woran liegt das? Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir dem Manuskript die Schuld geben. Ein schlechtes Manuskript also? O nein! Ganz und gar nicht. Jede Szene steht am richtigen Platz, aber in keiner Szene ist Platz für Herz und Gemüt. Dem Filmautor den Flug ins phantastische Land wehren, hieße ihn wertvoller Werkzeuge berauben. Nie vergesse aber der Autor, daß es Menschen von Fleisch und Blut sind, die er zu seinem Ausflug ins Phantastische mitnimmt, Menschen, die nicht auf Kommando ihre Gefühlskomplexe verlassen können, Menschen, die auch im phantastischen Lande das erleben wollen, was zum Innersten ihres Herzens, zum Tiefsten ihrer Seele spricht. Das sich selbst im Traumland wiederfinden, ist Ziel und Sinn jeder Dichtung. Und gerade gegen diese Forderung

Lorsque Rudolf Kurtz explique les raisons de l'échec du film, les défauts qu'il relève font écho aux critiques relayées par les revues spécialisées. La trop forte accentuation de l'ornement aboutit à un désordre sauvage qui détournerait le film de son intention première :

> Le charme simple mais puissant que le poète a voulu figurer, une créature d'un autre monde dans une maison isolée, s'est dissipé avec la prolifération de l'ornement. "Genuine" est un film du décor, dont le désordre non-organique fait plus souffrir l'œil qu'il ne lui procure de plaisir. Les personnages demeurent sans contours, l'intrigue brumeuse. Toute direction s'est perdue. "Genuine" n'a pas d'ancrage solide : ni dans la réalité du jour ni dans celle de l'art. Au lieu d'une composition resserrée, d'une économie des formes limitée à la force du mouvement, comme le film expressionniste les fournit, c'est un opéra au style sauvage qui a été réalisé. Les acteurs paraissent entraînés au rythme, sans que naisse une atmosphère qui à son tour conditionne les acteurs d'une manière artistique. Et à vrai dire on attend toujours que l'héroïne entonne une aria.
>
> "Genuine" est un film expressionniste parce que l'expressionnisme fut un succès. Mais au lieu d'être une méthode de composition, celui-ci est pour ainsi dire devenu le contenu du film. Le film expressionniste a perdu sa couleur du fait de ce dilemme paradoxal. "Genuine" apporta la preuve officielle que ces films ne sont pas un commerce. La "conjoncture" n'était plus porteuse[503].

Les décors sont perçus comme trop écrasants pour les personnages, qui s'effacent quasiment devant eux. Cela est en contradiction avec le principe de la physionomie des arrière-plans que Béla Balázs juge essentiel :

> La physionomie générale d'un visage est sujette à variation instantanée, à tout instant, par un jeu de mimiques qui tire d'un type général un caractère particulier. La physionomie de l'habillement et de l'environnement proche n'a pas la même mobilité. Il convient donc de veiller avec une attention toute particulière, un tact tout particulier […] à ne donner à cet arrière-plan que des traits qui jamais ne contredisent la mobilité vivante des gestes[504].

L'impression d'un poids écrasant des décors par rapport aux acteurs de *Genuine* n'est pas partagée par l'ensemble de la critique spécialisée, mais on la retrouve de façon atténuée dans la critique de *Der Kinematograph* :

> Une fois de plus il a été tenté de donner à la tragédie filmique un cadre et un style qui lui

verstößt das Manuskript. / […] Aus dieser flüchtigen Skizze des tatsächlichen Inhalts mag man erkennen, daß in dem Stück so viel Gewaltsames, Unwahrscheinliches und Unmögliches steckt, daß es eben ganz einfach nicht interessieren kann. ».

503 Kurtz. *Expressionismus und Film. Op. cit.*, p. 73 : « Dieser einfache, aber starke Reiz, den der Dichter vergegenständlichen wollte: erdenfernes Geschöpf im einsamen Haus, ist im Überwuchern des Ornaments verpufft. "Genuine" ist ein Ausstattungsfilm, der in seinem unorganischen Durcheinander das Auge mehr schmerzt als erfreut. Die Gestalten bleiben ohne Umriß, die Handlung im Nebel. Jede Führung verlorengegangen. "Genuine" steht auf keinem Boden: weder in der Wirklichkeit des Tages noch in der der Kunst. Statt straffer Komposition, statt Beschränkung auf sparsame, aber stark bewegte Formen, die der expressionistische Film hergibt, ist eine Oper in wildem Stile zustande gekommen. Die Schauspieler wirken auf Rhythmus trainiert, ohne daß eine Atmosphäre entsteht, die wiederum die Schauspieler auf kunstvolle Weise bedingt. Und von der Heldin erwartet man eigentlich immer eine Arie. / "Genuine" ist ein expressionistischer Film, weil Expressionismus ein Erfolg war. Aber statt einer Methode der Komposition, wurde er sozusagen Inhalt des Films. An diesem paradoxen Zwiespalt verblich der expressionistische Film. "Genuine" war der offizielle Nachweis, daß diese Filme kein Geschäft sind. Die "Konjunktur" war zu Ende. ».

504 Balázs. *L'Homme visible... Op. Cit.*, p. 48

> seraient propres. Pour ce faire, le créateur des décors, César Klein, a effectivement réussi à trouver de nouvelles formes expressives, qui certes décontenancent et surprennent par leur bizarrerie, mais qui ne sont pas entièrement satisfaisantes ; leur concentration trop fortement accentuée exerce un effet trop pesant sur les personnes agissantes ; par leur faute, la mise en valeur de ceux-ci est très souvent secondaire ; ces décors nuisent à l'intérêt porté à leur destin[505].

Ce reproche est relayé par Lotte Eisner dans *L'Écran démoniaque*, où elle juge que les décors remplissent une fonction purement décorative : « Sur le fond embrouillé, genre papier peint "moderne" dans l'esprit de l'artisanat d'art munichois, d'un décor exécuté par le peintre Cesar Klein, se mouvaient sans relief et sans réussir à s'imposer des acteurs aux attitudes naturalistes[506]. ». Les critiques s'accordent à dire que ce film à la visée profondément artistique est très éloigné des goûts du public. Certains sont d'avis que le film doit rester un art populaire au lieu de devenir un art « littéraire » et qu'il doit respecter le goût affirmé du public pour le kitsch :

> La Decla-Bioscop a choisi de suivre sa propre voie, bien loin des larges chemins déjà maintes fois empruntés par le cinéma. Sa nouvelle œuvre cinématographique, "Genuine", dont la première a eu lieu hier au *Marmorhaus*, témoigne d'une aspiration sérieuse à la perfection artistique, sans égards pour le goût du public, malheureusement tellement porté sur le kitsch. C'est un acte digne d'une très grande reconnaissance, quand bien même tout n'est pas encore entièrement réussi. Et si à la fin de la séance, s'affrontent les tonnerres d'applaudissements et les vives protestations, alors ce n'est que la preuve que la puissance de cette création a provoqué un choc au plus profond du public[507].

Fritz Olimsky commence sa critique par un rappel qui lui paraît essentiel sur le rapport du spectateur au cinéma et le type de public auquel le cinéma est voué :

> Commençons par un point fondamental.
> L'expressionnisme est le grand courant à la mode, c'est ainsi ; il allait donc évidemment de soi que le cinéma aussi devait s'en emparer, il n'y a là vraiment pas de quoi s'étonner, car ici tout le monde se précipite à la recherche de l'inédit, qu'il s'agisse d'une sensation, d'un truc, d'un bluff ou – d'un courant artistique à prendre au sérieux : tout cela revient plus ou moins au même dans cette course à la nouveauté. Qu'on s'y essaye aussi à l'expressionnisme était une nécessité naturelle, étant donné que l'essence même de l'art du cinéma y incitait : en effet, tous deux sont des arts de l'expression. Il revient à la Decla la gloire d'avoir la première emprunté cette voie avec son film Caligari, une expérimentation sans aucun doute de la plus grande importance, et réussie. Si l'on considère individuellement les avis, ils divergent évidemment grandement, mais au-delà de ces différences, chacun reconnut qu'ici des terres nouvelles s'offraient au cinéma, qu'ici se trouvait

505 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « Wieder ist versucht worden, der Filmtragödie ihren eigenen Rahmen, ihren besonderen Stil zu geben. Wohl ist es dem Schöpfer der Dekorationen, César Klein, gelungen, hierfür neue Ausdrucksformen zu finden, die durch ihre Bizarrerie zwar verblüffen und überraschen, aber nicht ganz befriedigen; ihre zu stark betonte Zusammendrängung wirkt drückend auf die handelnden Personen, die dadurch vielfach nur untergeordnet zur Geltung kommen und das Interesse an ihrem Schicksal etwas beeinträchtigen. ».

506 Eisner. *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 31.

507 E. K. « Genuine », in *8 Uhr-Abendblatt*, 03. 09. 1920, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 221 : « Weit abseits vom breiten ausgetretenen Kinopfade versucht die Decla-Bioscop eigene Wege zu gehen. Ihr neues Filmwerk "Genuine", das gestern im Marmorhaus seine Uraufführung erlebte, zeugt von ernstem Streben nach künstlerischer Vollendung ohne Rücksicht auf den leider so verkitschten Publikumsgeschmack. Das ist eine Tat, die laute Anerkennung verdient, auch wenn noch nicht alles restlos gelungen. Und wenn am Schluß der Vorstellung starker Beifall und lebhafter Widerspruch aufeinanderprallen, so ist dies nur der Beweis dafür, daß die Wucht dieser Schöpfung das Publikum im Innersten aufgerüttelt hat. ».

> un domaine vaste et riche, une voie nouvelle pour développer et élever notre art du cinéma. La grande question était à présent de savoir où cette évolution nous conduirait : le genre cinématographique initié par Caligari devait-il être développé de manière abrupte et extrême ? Ou bien ce point de départ assez fort serait-il suivi d'une baisse de régime qui verrait une réorientation de l'art du cinéma vers des voies populaires ? La Decla choisit la première voie et à mon avis ce choix est une erreur totale.
>
> Le cinéma doit être et doit rester un art populaire ; ne serait-ce que pour des raisons commerciales, nos fictions cinématographiques doivent être taillées à la mesure des larges masses du peuple ; mais si le peuple est rendu étranger au cinéma par un film d'art, alors il devient évident que cet art du cinéma est sur la mauvaise voie[508]. Nous nous trouvons en présence d'un tel film ; il est parfaitement exclu que le public moyen soit en mesure de comprendre un expressionnisme mis à exécution de façon aussi abrupte, ou qu'il puisse ne serait-ce que s'en accommoder […].
>
> Qui plus est, j'ai le sentiment que dans l'absolu, cet expressionnisme poussé à l'extrême est une orientation malsaine ; il exige une intrigue expressionniste faite sur mesure, de sorte qu'intrigue et mise en scène sont toutes deux pareillement étrangères à la vraie vie. Cependant, la tâche la plus élevée et la plus noble de tout art reste de transmettre à une masse aussi large que possible des valeurs observées dans la vie pleine et vivante ; ce n'est absolument pas le cas ici, et à bien y réfléchir, cela nous amène finalement à nous demander : à quoi bon tout cela ?
>
> […] Tous les soirs, les esprits s'affrontent à présent assez violemment au *Marmorhaus*, les uns sifflent, les autres applaudissent, et tous se disputent autour de la valeur ou de la non-valeur d'une œuvre qui à mes yeux n'est rien d'autre qu'une plante vénéneuse intéressante[509].

Olimsky considère donc que le cinéma d'art tel que le propose le cinéma expressionniste est une impasse car le cinéma est par essence un art « populaire » voué au public et un fait social. Il s'adresse congénitalement « aux larges masses du peuple », ce qui est indissociable de sa valeur marchande. Une évolution vers un cinéma réservé à une mince élite serait donc contraire à la nature même du cinéma. Le cinéma expressionniste incarne selon Olimsky un divorce entre les œuvres

---

508 Le sort réservé à *De l'aube à minuit* semble donner raison à ce point de vue : craignant qu'il paraisse trop étranger aux spectateurs, aucun distributeur ne se risque à le diffuser.

509 Olimsky, Fritz. « Genuine », in *Berliner Börsen-Zeitung*, 05. 09. 1920, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 222 : « Zunächst etwas Grundsätzliches. / Expressionismus ist nun einmal die große Modeströmung, da war es ganz selbstverständlich, daß auch der Film danach greifen mußte, wirklich kein Wunder, denn alles sucht und hastet hier nach etwas noch nicht Dagewesenem, ob es nun eine Sensation, ein Trick, ein Bluff oder – eine ernstzunehmende Kunstrichtung ist, bleibt sich in diesem Wettlauf um das Neue ziemlich einerlei. Da mußte man es mit Naturnotwendigkeit auch mit dem Expressionismus versuchen, zumal die Filmkunst ihrem ganzen Wesen nach darauf hinwies, Ausdruckskunst ist ja beides. Der Decla gebührt der Ruhm, mit ihrem Caligarifilm diesen Weg zuerst beschritten zu haben, ein Experiment, daß ganz unzweifelhaft von der größten Wichtigkeit war und es gelang, selbstverständlich gingen die Meinungen im einzelnen weit auseinander, aber darüber hinaus sah doch jeder ein, hier ist Neuland für den Film, hier gibt es ein großes und reiches Betätigungsfeld, ein neuer Weg zur Hinaufentwicklung unserer Filmkunst. Nun war die große Frage, wohin würde diese Entwicklung führen, sollte die mit Caligari begonnene Filmgattung schroff, extrem weiter ausgebaut werden, oder würde man nach diesem etwas kräftigen Auftakt abbauen, die Filmkunst in volkstümliche Bahnen lenken? Die Decla entschied sich für das erstere und das ist nach meinem Dafürhalten grundverkehrt. / Film muß Volkskunst sein und bleiben, unsere Spielfilme müssen schon aus Geschäftsrücksichten auf die breite Masse des Volkes zugeschnitten sein, wenn aber das Volk durch einen Kunstfilm dem Kino entfremdet wird, dann ist diese Filmkunst eben auf dem falschen Wege. Ein solcher Film liegt hier vor, es ist völlig ausgeschlossen, daß ein Durchschnittspublikum solch schroff durchgeführten Expressionismus versteht, oder sich auch nur damit abzufinden weiß. […] / Dazu kommt noch, daß dieser auf die Spitze getriebene Expressionismus nach meinem Empfinden überhaupt eine ungesunde Richtung ist, er erfordert auch eine eigens darauf zugeschnittene expressionistische Handlung, sodaß Handlung und Inszenierung dem wirklichen Leben gleich fern stehen. Nun ist aber die höchste und erhabenste Aufgabe aller Kunst immer noch, dem vollen, lebendigen Leben abgelauschte Werte einer möglichst breiten Masse zu vermitteln, davon kann aber hier schon gar keine Rede sein, sodaß man, wenn man die Dinge Recht betrachtet, schließlich zu der Frage kommt: Wozu das alles? / […] Im Marmorhaus prallen jetzt allabendlich die Gemüter ziemlich heftig aufeinander, die einen pfeifen, andere klatschen auch wohl und all das im Streit um den Wert oder Unwert eines Werkes, das in meinen Augen nichts weiter ist als – eine interessante Giftpflanze. ».

artistiques et les œuvres commerciales. Par conséquent, cette voie ne peut espérer devenir pérenne. L'article de Fritz Olimsky sonne comme une réponse directe à une critique de *Genuine* parue la veille dans la *Lichtbild-Bühne*, dans laquelle l'auteur anonyme fait vœu que le cinéma éduque le spectateur au film d'art. La *Lichtbild-Bühne* salue ainsi le courage de la *Decla* de ne pas se soumettre au *Diktat* du goût du public et voit en *Genuine* non pas une extension malsaine des préceptes de *Caligari*, mais le premier vrai film expressionniste :

> Le cinéma allemand est animé d'un esprit positif : ses entreprises courageuses en sont la preuve. Ne pas produire les marchandises exigées en appliquant la recette éprouvée […], voilà qui est la meilleure des solutions. La maîtrise souveraine de la technique est l'affaire des artistes-acrobates et non des artistes. La stagnation en revanche est une régression. La mission de l'artiste n'est pas d'obéir au public, mais de le guider, de l'éduquer, de lutter contre lui. L'expérimentation audacieuse a plus de valeur que la perfection qui se contente de peu. […]
>
> Le souvenir du "Cabinet du docteur Caligari" est conservé et ce film restera encore longtemps une expérience inoubliable. Le premier film "expressionniste" ? Non ! Qu'est-ce que l'expressionnisme ? L'artiste expressionniste ne devient pas le miroir du monde (la vie vue par un tempérament[510]) – il projette son moi sur le monde. Dans "Caligari", l'artiste laisse cependant un personnage de l'œuvre projeter son moi sur la vie ; il montre le monde non pas comme il le voit lui-même, mais comme il est vu par un fou : tordu, déformé, outré. Robert Wiene vient donc seulement de créer le premier film expressionniste, en collaboration avec l'auteur Carl Mayer et un rassemblement d'artistes comptant Fern Andra, Gronau, Paulsen, Bennefeld, Gottowt, Twardowski. Qu'on se garde de parler avec trop d'empressement d'une mode caligaresque ! En comparaison de cette œuvre, "Genuine" représente un passage de la sphère d'E.T. A. Hoffmann à celle de Hanns Heinz Ewers. […] Des rires se firent entendre en provenance du parquet ? Aucune importance – cette partie du public n'a pas été à la hauteur. Ne relâchez pas vos efforts ! Vous réussirez bien un jour à réveiller ceux qui sommeillent encore profondément dans les bras de celle qui leur tient lieu de nourrice : l'habitude[511]!

De cette critique ressort une vision du spectateur en tant qu'« enfant » dont il faudrait éduquer le regard afin qu'il acquière la maturité artistique nécessaire pour comprendre les films expressionnistes. Un article de Kurt Richter[512] sur l'architecture cinématographique résume le problème de la/l'(in)compatibilité des décors stylisés avec la compréhension du public. Il note deux

---

510 En français dans le texte.

511 « Genuine », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39 : « Es ist ein Zeichen für den guten Geist, der die deutsche Kinematographie belebt, daß sie den Mut zum Wagnis hat. Nicht nach bewährtem Rezept gängige Marktware herstellen […] ist der Weisheit letzter Schluß. Souveräne Beherrschung der Technik ist Artistentum, nicht Künstlertum. Stillstand aber ist Rückschritt. Nicht dem Publikum gehorsam, das Publikum lenken, erziehen, mit ihm ringen ist Künstlers Mission. Kühnes Experiment ist wertvoller als Vollendung in Genügsamkeit. […] / "Das Kabinett des Dr. Caligari" ist unvergessen und wird noch lange unvergeßliches Erlebnis bleiben. Der erste "expressionistische" Film? Nein! Was ist denn Expressionismus? Der expressionistische Künstler macht sich nicht zum Spiegel der Welt (la vie vue par un tempérament) – er projiziert sein Ich auf die Welt. Im Caligari-Film aber läßt der Künstler eine Person seines Werkes deren Ich auf das Leben projizieren; er zeigt die Welt, nicht wie er selbst, sondern wie ein Irrsinniger sie sieht: verzerrt, verbogen, outriert. Den ersten expressionistischen Film hat Wiene nun erst geschaffen im Verein mit dem Autor Carl Mayer und der Künstlerschar Fern Andra, Gronau, Paulsen, Bennefeld, Gottowt, Twardowski. Man spreche nicht eilfertig von einer Caligari-Mode! Im Vergleich zu diesem Werk stellt "Genuine" eine Wendung aus der Sphäre E. T. A. Hoffmanns zu der Hanns Heinz Ewers dar. […] Lachte wer im Parkett? Sei's – dieser Teil des Publikums ist durchgefallen. Nicht nachlassen! Ihre werdet die, die süß in der Amme Gewohnheit Armen schlummern, schon noch wecken! ».

512 Kurt Richter est une personnalité hors pair du cinéma allemand de Weimar, connu pour avoir été le directeur artistique de films célèbres tels que *Carmen* (1918), *La Poupée*, *Sumurun* et *Anne de Boleyn* de Lubitsch ou *Le Golem* de 1920, réalisé par Carl Boese et Paul Wegener.

évolutions dans le rôle des décors au cinéma : premièrement, qu'ils ont gagné en importance, passant d'éléments d'arrière-plan plus que secondaires à des parties intégrantes de l'esthétique, ce qui a fait naître le besoin de *Filmarchitekten* pour concevoir des constructions plus abouties que les décors de théâtre (*Bühnenbauten*). Ensuite, il indique que le naturalisme a définitivement expiré. Le plus important pour lui est l'entente entre l'architecte et le chef opérateur, qui est la condition pour que l'architecture mette en œuvre tout son potentiel d'efficacité :

> Le *Filmarchitekt* d'aujourd'hui renonce à toutes ces choses encore considérées comme le sommet de l'art du cinéma il y a deux ans seulement ; il renonce à toutes les broutilles de la miniature peinte par le naturalisme, pour ne conserver que la grande ligne homogène. La "stylisation" si controversée est une autre affaire. Elle ne se prête pas à tout sujet et sous sa forme la plus extrême, elle n'a pas l'approbation du public. Seul un public hautement intellectuel est capable de saisir le jeu expressionniste des lignes, le rythme cubique de l'architecture. Si Caligari a remporté un aussi grand succès aux États-Unis, c'est parce qu'on l'y a pris pour une comédie. Chez nous aussi ses imitations ont été minables.
>
> Toute architecture originale est une expérimentation qui suscite au premier abord la méfiance du public. Le spectateur d'aujourd'hui s'est à tel point habitué à l'expressionnisme que pour lui il n'a plus aucune signification insolite. Mais l'expressionnisme n'est qu'un cas particulier de l'architecture ; il n'est absolument pas la solution ultime des théories modernes de l'art, que l'on peut approuver avec enthousiasme ou rejeter, selon nos besoins. L'état actuel du cinéma ne lui permet pas de développer par lui-même un principe architectural. Il va toujours devoir vivre des influences des autres arts, puisqu'en réalité l'architecture est tridimensionnelle et que dans le film elle ne peut qu'être bidimensionnelle. C'est pourquoi toute innovation reste une expérimentation[513].

Cet article exprime parfaitement l'idée que le « caligarisme » serait un style cinématographique élitiste. Il paraît au moment de la sortie de *Raskolnikoff*, troisième film expressionniste de Wiene. Certaines voix se font entendre qui affirment que ce film ressemble à son prédécesseur en ce qu'il ne s'adresserait qu'à des spectateurs ayant un profil intellectuel. Dans le bref descriptif du film paru dans *Paimann's Filmlisten*[514] (qui mobilise le topos de la célèbre « âme slave ») on peut lire ainsi :

---

513 Kurt Richter. « Zeitgemäße Filmarchitektur », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, p. 8 : « Der heutige Architekt verzichtet auf alle jene Dinge, die noch vor zwei Jahren als der Gipfel der Filmkunst galten, verzichtet auf jenen Kleinkram eines miniaturhaft malenden Naturalismus, um dafür die große einheitliche Linie zu wahren. Die vielumstrittene "Stilisierung" steht auf einem anderen Blatt. Sie ist nicht für jeden Stoff geeignet und hat, in ihrer extremsten Form, nicht den Beifall des Publikums. Nur ein sehr intellektuelles Publikum ist im Stande, das expressionistische Linienspiel, den kubistischen Rhythmus der Architektur zu erfassen. Caligari hatte in Amerika deshalb großen Erfolg, weil man ihn für ein Lustspiel hielt; seine Nachahmungen waren auch bei uns Nieten. / Jede eigenwillige Architektur ist ein Experiment, das zuerst ein gewisses Mißtrauen beim Publikum hervorruft. An den Expressionismus hat sich der heutige Zuschauer so gewöhnt, daß er ihm nichts Ungewöhnliches mehr bedeutet. Aber der Expressionismus ist ja nur ein Fall in der Architektur, keineswegs die letzte Lösung der modernen Kunsttheorien, die man je nach Bedarf ablehnen oder denen man begeistert zustimmen kann. Wie die Verhältnisse beim Film liegen, wird er architektonisch aus sich selbst kein Prinzip bilden können. Er wird immer von den Beeinflussungen der anderen Künste leben müssen, weil die Architektur in Wirklichkeit dreidimensional ist, im Film aber nur zweidimensional sein kann. Deshalb bleibt jede Neuerung Experiment. ».

514 Un résumé de l'intrigue paraît un peu plus tôt dans « Raskolnikow », in *Paimann's Filmlisten*, n°371, 18. 05. 1923, s. p.

> En raison de sa conception réaliste du milieu et des conflits ressentis de façon spécifiquement russe, le *sujet* est essentiellement adapté à un public plus mûr et ayant le sens de l'art ; la *mise en scène*, tout à fait particulière, est plutôt impressionnante, tout comme les *décors*, maintenus dans un style expressionniste, qui s'adaptent parfaitement au cadre qui leur est donné[515].

Eisner est d'avis que dans son troisième film expressionniste, Wiene a réussi à pallier certains défauts de *Genuine* et notamment l'expressionnisme purement décoratif qui le caractérisait selon elle :

> Wiene cependant avait compris ce qui faisait défaut à GENUINE : l'absence de qualités plastiques, et pour tourner son RASKOLNIKOFF il s'attacha un architecte de qualité, Andrei Andreiv [sic]. Grâce à Andreiv, ce film comporte quelques plans où décors et personnages semblent vraiment surgir de l'univers de Dostoïevsky [sic] et agir les uns sur les autres par une sorte d'hallucination réciproque. La cage d'escalier aux lattes déchiquetées, aux barres ébréchées, dont les marches peuvent se peupler de fantômes, nous fait déjà pressentir l'escalier envahi d'ombres dentelées que gravira Loulou dans le film de Pabst, entraînant avec elle Jack l'Éventreur vers leur destin[516].

## I. 3. B. *Raskolnikoff* de Robert Wiene
## (date de la première : 27 octobre 1923 au *Mozartsaal*)

Un premier article très bref paru dans le *Film-Kurier* du 30 septembre 1922[517] annonce l'adaptation en cours du roman *Crime et châtiment* de Dostoïevski par Wiene pour la *Lionardo-Film-Gesellschaft*. Le film est en fait réalisé pour la société de production *Neumann-Produktion*, à laquelle la *Lionardi-Film* est rattachée. Le caractère intellectuel du film est souligné par la double référence littéraire, d'une part à Dostoïevski, d'autre part aux acteurs, tous issus du Théâtre d'art académique de Moscou (MkhAT)[518]. Les noms des *Filmarchitekten* Andrejew et Knauer[519] sont également précisés dans le but de souligner d'emblée l'ambition artistique du film, laquelle s'exprime dans les décors. La volonté d'inscrire ce troisième film expressionniste de Wiene dans la lignée du film littéraire intellectuel héritier du *Autorenfilm*, plutôt que dans la lignée fantastique initiée de *Caligari* et de *Genuine*, s'exprime dans les annonces publicitaires parues dans la presse spécialisée. Nous n'en avons trouvé que deux, mais toutes deux respectent un style sobre et axent la

---

515 « Raskolnikow », in *Paimann's Filmlisten*, n°402/3, 24. 12. 1923, s. p. : « Das *Sujet* ist trotz oder vielleicht gerade infolge seiner realistischen Auffassung des Milieus und der spezifisch russisch gefühlten Konflikts vornehmlich für reiferes, kunstsinnigeres Publikum geeignet, die *Darstellung* in ihrer Eigenart recht wirkungsvoll, wie sich auch die, expressionistisch gehaltene, *Aufmachung* dem gegebenen Rahmen bestens anpaßt. ». Les italiques sont de l'auteur.

516 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 31.

517 « Aus dem Glashaus. "Raskolnikow" », in *Film-Kurier*, n°215, 30. 09. 1922, s. p.

518 Dans les articles en langue allemande consultés, ce théâtre est appelé *Moskauer Künstlertheater* ou *Moskauer Kunsttheater*, noms sous lesquels il était connu dans l'espace germanophone.

519 Dans tous les documents suivants que nous avons consultés, seul le nom d'Andrei Andrejew est mentionné. Celui de Knauer n'apparaît jamais. Peut-être n'a-t-il finalement pas participé au film.

stratégie promotionnelle autour des qualités littéraires du film. Dans la *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*[520] numéro 6 du 10 février 1923, les annonces publicitaires qui font la promotion de *Raskolnikoff* s'étalent sur quatre pages entières[521]. La première semble uniquement soucieuse de faire la promotion de la nouvelle société de promotion *Neumann-Produktion* et la dernière se contente de fournir le titre du film et son distributeur en promettant « le meilleur film de l'année 1923[522] ». Toutes deux sont cependant illustrées de coupoles bulbeuses, éléments architecturaux qui symbolisent l'univers russe du roman de Dostoïevski. Les deux pages centrales forment une double-page dédiée aux acteurs de la compagnie théâtrale de Moscou. Elle propose leur douze portraits photographiques, avec pour toute légende le rôle qu'ils interprètent dans *Raskolnikoff*. Cette publicité ne met pas tant l'accent sur la renommée des acteurs, sont doute inconnus de la majorité du public allemand, que sur l'univers de Dostoïevski auquel ils donnent vie. Les portraits sont ainsi surtitrés : « 7 actes d'après le roman de F. M. Dostoïevski. Réalisation : Robert Wiene[523] ». La veille de sa sortie, le *Film-Kurier* annonce quant à lui la première du film dans une annonce publicitaire qui s'apparente à une fiche artistique de l'œuvre, puisqu'elle fournit essentiellement le nom des membres de l'équipe du film (Annexes p. 543, fig. XXIII)[524]. Elle met l'accent sur la troupe de théâtre ainsi que sur l'origine littéraire du film, en précisant que les acteurs sont issus du Théâtre d'art académique de Moscou et qu'il s'agit d'une adaptation du roman de Dostoïevski.

Néanmoins, les critiques du film qui accompagnent sa sortie ne manquent pas de dégager la parenté avec les précédentes œuvres de Wiene : celle-ci s'exprime dans l'expressionnisme des décors conçus par Andrejew et par Knauer. Rudolf Kurtz a dégagé en quoi le roman de Dostoïevski se prête particulièrement à la stylisation expressionniste :

> La note expressionniste du film "Raskolnikoff" lui a presque uniquement été conférée par le recours de Robert Wiene au décoratif. Il a conservé le caractère national du sujet, qui alimente suffisamment le mystère par son mysticisme et son vague. Ses acteurs sont issus de la troupe de Stanislawski ; l'architecte Andrejew incarne le mélange moscovite typique de raffinement et d"un art paysan coloré.
>
> Le roman de Dostoïevski se prête très bien à une mise en forme poussée à l'extrême. Des hommes qui vivent en marge du secret, des hommes dont la vie consciente est dirigée par le rêve et la nostalgie, des fous, des épileptiques, des fanatiques – voici les formes mentales qui trouvent facilement leur accomplissement et leur illustration dans la figuration expressionniste, dans l'irréel qui est le fruit de la pensée constructiviste. Le style économe des acteurs, qui accuse l'intensité de l'expression, s'y intègre harmonieusement[525].

---

520 Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 494).

521 *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°6, 10. 02. 1923, pp. 9-12.

522 *Ibid.*, p. 12 : « der beste Film des Jahres 1923 ».

523 *Ibid.*, pp. 10-11.

524 *Film-Kurier*, n°241, 26. 10. 1923, s. p.

525 Kurtz. *Expressionismus und Film. Op. cit.*, p. 75 : « Die expressionistische Note des Films "Raskolnikoff" leitet Wiene fast ausschließlich aus dem Dekorativen her. Er erhielt dem Stoff seinen nationalen Charakter, der in seiner

Pour Kurtz, la stylisation expressionniste des décors et le jeu des acteurs sont harmonieusement unifiés par la mise en scène, en particulier dans la séquence où Raskolnikoff affronte le juge d'instruction. Telle une toile d'araignée, la menace du châtiment se tisse autour du protagoniste ; une impression renforcée par les décors :

> Les aventures sombres des âmes, le martèlement de la conscience se concrétisent dans des visions rendues visibles. Le caractère spirituel du film découle toujours de l'architecture. Andrejew maîtrise parfaitement les charmes pittoresques d'un expressionnisme de la déformation et des angles abrupts, toujours chargé d'énergie. L'architecture se construit délicatement, à l'aide d'effets de lumière modérateurs, dans tout ce qu'elle a d'irréel, dans son expression d'états mentaux condensés dans une constructivité picturale attrayante et qui sont ceux de la pauvreté et de la solitude, de l'étrangeté au monde et de la grande variété de couleurs de la vie.
>
> Et dans la séquence grandiose qui confronte Raskolnikoff au juge d'instruction, magistralement interprété par Pawlow, l'architecture, la mise en scène et l'art du jeu se recoupent pour former un tout harmonieux[526].

Les critiques des principales revues de cinéma ne partagent pas cette perception. À leurs yeux, le jeu des acteurs est trop naturaliste pour s'accorder aux décors stylisés selon les préceptes expressionnistes. Bien que les critiques reconnaissent qu'il s'agit d'« une œuvre hautement artistique[527] », les revues spécialisées majeures s'accordent à regretter l'association de décors expressionnistes à une interprétation naturaliste de la part des acteurs, car « la mise en œuvre d'un milieu expressionniste [...] paraît trop accentuée par endroits pour préserver le juste milieu entre réalisme et imagination[528] ». Le *Film-Kurier* déplore en ces termes l'abandon d'une unité stylistique conséquente :

> Afin d'anticiper toute objection, qualifions de risquée l'idée de doter le film d'un cadre extérieur expressionniste à la Caligari et de régler le jeu sur le réalisme le plus sobre. Ce qui dans "Caligari" était requis par le style de l'œuvre conduit ici à une divergence entre les êtres humains du film et leur environnement.

---

Mystik und Dumpfheit das Geheimnisvolle hinreichend wach erhält. Seine Schauspieler entstammen dem Ensemble Stanislawskis; der Architekt Andrejew ist die charakteristische Moskauer Mischung von Raffinement und buntfarbiger Bauernkunst. / Dostojewskis Roman kommt extremer Formgebung sehr entgegen. Menschen, die am Rande des Geheimnisses leben, Menschen, deren Wachsein von Traum und Sehnsucht dirigiert wird, Wahnsinnige, Epileptiker, Fanatiker – das sind die geistigen Formen, die leicht in der expressionistischen Gestaltung, in der dem konstruktiven Denken entsprungenen Unwirklichkeit ihre anschauliche Erfüllung finden. Der Stil der Darsteller, sparsam, die Intensität des Ausdrucks betonend, fügt sich harmonisch ein. ».

526 *Ibid.*, p. 78 : « Die dunklen Abenteuer der Seelen, das Hämmern des Gewissens verwirklichen sich in sichtbar gemachten Visionen. Immer wieder fließt der geistige Charakter des Films aus der Architektur her. Andrejew hat die malerischen Reize des schroff gewinkelten, verkrümmten, immer energiegeladenen Expressionismus in der Hand. Härtenlos, unter vorsichtigster Inanspruchnahme ausgleichender Lichteffekte, baut sich die Architektur auf: in all ihrer Unwirklichkeit, ihrer reizvollen malerischen Konstruktivität gesammelter Ausdruck geistiger Zustände – von Armut und Einsamkeit, Weltferne und großer Buntheit des Lebens. / Und in der großen Szene zwischen Raskolnikow und dem Untersuchungsrichter, von Pawlow meisterhaft gespielt, greifen Architektur, Regie und Schauspielkunst zu einem harmonischen Ganzen ineinander. ».

527 Th. « Raskolnikow », in *Der Film*, n°43-44, 04. 11. 1924, p. 24 : « ein hochkünstlerisches Werk ».

528 *Ibid.* : « in der Aufbietung eines expressionistischen Milieus, das stellenweise zu sehr betont erscheint, um die Mittellinie zwischen Realistik und Phantasie aufrecht zu erhalten ».

> Comme on l'a dit, il aurait été envisageable de placer tout le film sous le signe de l'irréel et de faire en quelque sorte de l'intrigue la représentation symbolique des visions cérébrales du personnage principal.
>
> Peu importe la décision prise, il aurait fallu poursuivre résolument et jusqu'au bout dans la direction empruntée : soit du fantastique sur toute la ligne, soit un milieu et une interprétation réalistes ; jamais on ne devrait proposer une synthèse de genres stylistiques dont l'un exclut l'autre.
>
> Et pourtant : ce film exerce une force de fascination, car l'âme dont sont pénétrés les acteurs crée l'atmosphère, le monde particulier de Dostoïevski, à l'emprise desquels plus personne n'échappe après avoir ressenti pour la première fois leur souffle[529].

Établissant un constat similaire, le critique de la *Lichtbild-Bühne* conclut que les scènes les plus réussies sont par conséquent celles où la stylisation des décors est en adéquation avec l'intention de la mise en scène :

> Dans ce film, Wiene a beaucoup eu recours à la stylisation, mais il n'a pas osé tirer les conséquences de sa volonté clairement visible de réaliser un film stylisé et osé adapter tout du long les décors stylisés à un style de mise en scène équivalent ; plus d'une incongruité artistique en résulte. Par conséquent, les effets les plus puissants émanent des scènes dans lesquelles ce n'est pas le cas, notamment de la scène du rêve de l'acte 4, une vision magnifique et techniquement aboutie, réalisée d'une main de maître[530].

Les trois critiques précitées déplorent toutes l'hétérogénéité stylistique de *Raskolnikoff*, mais consacrent aussi beaucoup de place au jeu des acteurs, jugé excellent. Ce dernier aspect du film correspond à celui que la presse quotidienne généraliste souligne le plus. Celle-ci ne tarit pas d'éloges au sujet de *Raskolnikoff*[531]. *Der Kinematograph* par exemple publie une critique enthousiaste du film, d'autant plus intéressante qu'elle présente aussi une nouveauté dans la présentation des critiques de cinéma : elle est illustrée de quatre photos, une nouveauté face aux critiques non-illustrées qui prévalent de loin à cette époque. Cette critique approfondit notamment l'analyse des décors et de la *Stimmung* qu'ils expriment, et estime que parfois le jeu naturaliste des acteurs n'a pas fait justice à la volonté de stylisation du réalisateur :

---

529 M–s (= Heinz Michaelis). « Film-Kritik. Raskolnikow. Mozartsaal », in *Film-Kurier*, n°243, 29. 10. 1923, s. p. : « Nicht unbedenklich, um alle Einwände vorwegzunehmen, erscheint der Gedanke, dem Film einen expressionistischen äußeren Rahmen à la Caligari zu geben und das Spiel auf schlichtesten Realismus zu stellen. Was in "Caligari" durch den Stil des Werkes geboten war, führt hier zu einer Diskrepanz zwischen den Menschen des Films und ihrer Umwelt. / Es wäre wie gesagt denkbar gewesen, den ganzen Film auf Irrealität zu stellen, die Handlung gewissermaßen zur Verbildlichung der Hirnvisionen der Hauptfigur zu machen. / Wie man sich entscheiden mochte, man hätte den einmal beschrittenen Weg konsequent zu Ende gehen müssen: entweder Phantastik auf der ganzen Linie oder realistisches Milieu und realistische Darstellung, niemals dürfte man eine Synthese zweier Stilarten geben, von denen eine die andere ausschließt. / Und trotz alledem: Von diesem Film geht eine bannende Kraft aus, denn die Beseeltheit dieser Darsteller schafft die Atmosphäre, die besondere Dostojewski-Welt, der jeder für immer verfallen ist, der einmal ihren Hauch verspürt. ».

530 H. Fr. (= Heinrich Fraenkel). « Der Russenfilm. Zur Uraufführung von "Raskolnikow" », in *Lichtbild-Bühne*, n°44, 03. 11. 1923, p. 13 : « Wiene hat in diesem Film viel stilisiert, hat es jedoch nicht gewagt, aus dem deutlich ersichtlichen Willen zum Stilfilm die letzten Konsequenzen zu ziehen und stilisierte Dekorationen durchweg dem entsprechenden Darstellungsstil anzupassen, wodurch manche künstlerische Inkongruenz entstanden ist. So gehen denn auch von den Szenen, in denen das nicht der Fall ist, die allerstärksten Wirkungen aus, vor allem von der wundervoll gesehenen und mit vollendeter technischer Meisterschaft gestalteten Traumszene des vierten Aktes. ».

531 Voir « Raskolnikow im Urteil der Presse », in *Film-Kurier*, n°249, 05. 11. 1923, s. p., « Raskolnikow im Urteil der Presse », in *Lichtbild-Bühne*, n°44, 03. 11. 1923, pp. 2-3 et « Raskolnikow im Urteil der Presse », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, s. p.

Le film, plus heureux que le théâtre lorsqu'il s'agit de dérouler une nouvelle fois les atmosphères psychiques disparues [*Seelenstimmungen*], se trouva également confronté à la tâche difficile de transposer les scènes qui reposent entièrement sur le sentiment dans le langage de l'image du cinéma, qui doit nécessairement faire ressortir plus fortement les effets. Robert Wiene a travaillé seul un scénario qui a largement réussi à trouver l'expression extérieure pour les atmosphères psychiques, sans faire violence à l'intention du poète ni lui substituer des éléments étrangers.

À partir de ce sujet, si éloigné des éléments qui prouvent chaque semaine leur efficacité cinématographique, Robert Wiene a créé une œuvre d'art d'une maîtrise parfaite. Ce fut Wiene qui il y a quelques années déjà créa "Caligari", cet apogée unique dans la conception de l'inquiétante étrangeté [*das Unheimliche*]. Cependant, "Raskolnikow" n'est nullement sombre dans chaque scène ; les situations impliquant Sonja sont mêmes baignées de soleil, alors que dans le roman elle exerce un effet plus profond que dans le film. Mais le film doit réduire les ramifications du roman à une ligne directrice claire, afin de pouvoir accentuer plus nettement l'unité de l'action. Et effectivement, chez Wiene l'action est faite d'un seul bloc ; elle est symboliquement amalgamée avec le milieu et l'époque, de sorte que le caractère relatif de chaque événement est supprimé et que chaque épisode favorise le déroulement de l'action. Wiene n'y parvient pas uniquement par la spiritualisation des décors. Tout n'est pas aussi réussi que dans "Caligari" ; certains décors expressionnistes sont collés tels une simple coulisse derrière l'acteur, dont le geste tranche le tracé de ligne. Certaines images d'Andrejew étaient d'un effet extrêmement puissant ; le plus prenant se dégageait de l'escalier de la maison où est commis le meurtre, dont les marches s'élèvent à l'infini ; le crime semble se manifester dans les recoins de celle-ci. […] Il s'agit donc d'un film qu'il faut qualifier d'avancée très importante pour l'évolution du cinéma[532].

# I. 3. C. *Algol* de Hans Werckmeister[533] (Date de la première : 3 septembre 1920 au U. T. Kurfürstendamm)

Tout comme son film dont la visibilité reste aujourd'hui encore très faible, le réalisateur Hans Werckmeister est un inconnu dans l'histoire du cinéma allemand, « dont aucune des treize

[532] eu. (= Ernst Ulitzsch). « Raskolnikoff », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, p. 7 : « Auch der Film, der ja glücklicher in der Wiederaufrollung verschwundener Seelenstimmungen ist als die Bühne, stand vor der schweren Aufgabe, die völlig auf das Gefühl gestellten Szenen in die Bildsprache des Kinos umzusetzen, die notwendig die Effekte stärker hervortreten lassen muß. In der Bearbeitung des Drehbuches, die Robert Wiene allein besorgte, ist es in weitestem Maße geglückt, den äußeren Ausdruck für seelische Stimmungen zu finden, ohne daß der Absicht des Dichters Gewalt angetan und ihm fremde Elemente untergeschoben wurden. / Dieser Stoff, der so ganz abseits von jenen Elementen steht, die ihre Filmwirksamkeit in jeder Woche neu erweisen, ist von Robert Wiene mit vollendeter Meisterschaft zu einem Kunstwerk gestaltet worden. Wiene schuf ja bereits vor Jahren den "Caligari", jenen nie wieder erreichten Gipfel in der Gestaltung des Unheimlichen. Düster ist "Raskolnikow" nun durchaus nicht in jeder Szene; die Situationen der Sonja sind sogar voller Sonne, obgleich von ihr im Roman eine tiefere Wirkung als im Film ausgeht. Aber der Film muß die Verästelungen [sic] des Romans auf eine klare Linie bringen, um die Einheit der Handlung schärfer betonen zu können. Bei Wiene ist nun wirklich die Handlung aus einem Guß; sie ist symbolisch mit dem Milieu und der Zeit verquickt, daß die Relativität jedes Geschehens aufgehoben und jede Episode handlungsfördernd angesetzt ist. Wiene erreicht dies nicht allein durch Spiritualisierung der Bauten. Alles ist hierbei nicht ganz so geglückt wie bei "Caligari"; manche expressionistische Dekoration klebt als Kulisse hinter dem Schauspieler, dessen Geste die Linienführung durchschneidet. Einiges unter den Szenenbildern von Andrejew war außerordentlich stark in der Wirkung; am packendsten, die ins endlose getriebene Stufung der Treppe im Mordhause, in dessen Ecken sich das Verbrechen zu manifestieren schien. [...] Ein Film also, der ein bedeutungsvoller Schritt in der Fortentwicklung der Kinematographie genannt werden muß. ».

[533] Les pages consacrées à *Algol* reprennent en partie des développements présentés dans notre article Eble, Tamara. « Allemagne année 1920 : de l'expressionnisme au réalisme – *Algol* de Hans Werckmeister et *De l'aube à minuit* de Karlheinz Martin, deux films-charnières retrouvés », in Cerisuelo, Marc (dir.) *Historicités du cinéma*. Publication *Arts et Savoirs* (À paraître : accepté le 28. 01. 2015).

autres réalisations entre 1918 et 1927 n'a été retenue par les historiens du cinéma[534] ». Il a pourtant réalisé tous ses films pour la *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft,* et certains avec des acteurs très connus de l'époque, comme Krauß, la vedette de *Caligari*, auquel il confie le rôle principal de *Der Friedensreiter* [*Le Cavalier de la paix*] en 1917. Une autre star est à l'affiche d'*Algol* : l'acteur Emil Jannings, qui incarne le mineur Robert Herne, l'un des deux personnages principaux.

Lors de sa sortie le 3 septembre 1920, soit six mois après *Caligari*, *Algol* connaît un accueil mitigé auprès du public et de la presse. La critique de cinéma allemande loue d'une part les décors expressionnistes[535], la photographie[536] et le jeu des acteurs[537], notamment celui de Jannings dans le rôle principal. Mais certains journaux généralistes lui reprochent également un trop grand mélange des styles et une intrigue confuse[538]. Nous avons effectivement affaire à un film très curieux de par son hétérogénéité stylistique extrême, que Francis Courtade considère comme « […] l'essai le plus poussé dans le mélange des genres et des styles[539] », puisqu'il mélange fantastique expressionniste, science-fiction et naturalisme social, décors en carton-pâte et de studio et prises de vues dans des décors réels ou en extérieur. Aux yeux de la revue *Film und Presse,* il s'agit d'« un film fantastique en tenue expressionniste[540] », tout comme pour Hans Wollenberg de la *Lichtbild-Bühne*, qui salue une expérimentation qui ne mêle pas seulement le réel et l'imaginaire dans son intrigue, mais qui l'étend à la composition de l'image[541]. Le caractère fantastique du film est également le premier élément énoncé par le critique de *Der Kinematograph*, selon lequel *Algol* est la preuve que le film fantastique a fait école et qu'il produit sans cesse de nouvelles œuvres dignes d'intérêt. Néanmoins, son analyse des décors expressionnistes ne manque pas de rappeler les reproches faits par certains critiques et par Lotte Eisner à *Genuine* : trop décoratifs ou ornementaux, ils auraient tendance à être écrasants et à effacer les acteurs qui jouent devant cet arrière-plan[542]. Lothar Knud Fredrik, le critique du *Film-Kritik*, lui consacre une longue analyse qui dégage en quoi *Algol* est avant tout un grand film symbolique sur le mauvais usage du pouvoir[543]. Pour Herbert Ihering, le célèbre critique de théâtre de *Die Schaubühne* et *Der Tag* (quotidien auprès duquel il succède au critique de théâtre

534 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 119.
535 « Algol », in *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 212.
536 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p.
537 Flüggen, Christian. « Algol », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°39, 25. 09. 1920, p. 2.
538 Voir par exemple « Algol », in *Berliner Tageblatt*, 05. 09. 1920, reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 214.
539 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 119.
540 « Algol », in *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 212 : « einen phantastischen Film in expressionistischer Aufmachung ».
541 H. W. (= Hans Wollenberg). « Algol », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39.
542 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p.
543 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p.

Alfred Kerr en 1919) et critique de cinéma du *Berliner Börsen-Courier*, ce « film fantastique est typique de son genre » et mélange « des extraits fortuits de la réalité avec un fantastique d'épouvante tout aussi fortuit[544] ». Pour lui, l'expressionnisme dans ce film reste creux et sonne faux : utilisé comme un décor plat devant lequel évoluent les personnages, il n'exploite pas les symboles auxquels se prêterait l'intrigue, tels que le potentiel symbolique de la maladie de Herne.

Parmi les différentes facettes du film, c'est le caractère démoniaque qui s'exprime dans des décors conçus par nul autre que Walter Reimann, l'un des décorateurs de *Caligari* : ce sont eux que la critique perçoit unanimement comme expressionnistes dans ses analyses du film. Nous avons vu que, fortes du succès de *Caligari*, les mêmes revues cinématographiques[545] préparent la première du film par une campagne promotionnelle qui se place ostensiblement dans la lignée de son illustre prédécesseur. Les visuels publicitaires misent sur le caractère mystérieux de l'intrigue, en se limitant à quelques éléments évocateurs et intrigants, tels que le visage inquiétant d'Algol, à l'œil mauvais et aux doigts noueux refermés telle une serre sur un cœur frémissant, le tout baigné dans une pénombre cosmique déchirée ça et là par le scintillement de quelques rares étoiles. Le pouvoir maléfique d'Algol s'exprime dans les décors expressionnistes. Alors que l'unique État resté indépendant est exclusivement mis en scène dans des décors naturalistes et des séquences tournées en extérieur, la demeure du capitaliste et la machine démoniaque sur laquelle il règne grâce à l'aide d'Algol sont uniquement représentées grâce à des décors de studio caligaresques, conçus par Walter Reimann. Le choix de deux esthétiques à l'opposé l'une de l'autre exprime les deux visions de la société qui s'affrontent dans le film de Werckmeister.

Cette alliance de deux esthétiques explique pourquoi Fritz Olimsky, le critique de la *Berliner Börsen-Zeitung*, ne partage pas l'avis de Herbert Ihering et commence sa critique en expliquant qu'il « apprécie particulièrement la grande ligne directrice bienfaisante qui maîtrise l'ensemble, du sujet à la mise en scène, à l'interprétation et jusqu'à l'architecture[546] ». Alors qu'il avait trouvé l'expressionnisme de *Genuine* trop abstrait et étranger aux préoccupations du public, il salue une association réussie de l'expressionnisme à la représentation de la vraie vie dans *Algol.* L'extrait suivant montre bien en quoi sa perception d'Algol représente la solution au problème que

544 Ihering, Herbert. « Algol », in *Berliner Börsen-Courier*, 05. 09. 1920, reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, pp. 212-213 : « zufällige Wirklichkeitsausschnitte und ebenso zufällige Gruselphantastik ».

545 Voir par exemple *Lichtbild-Bühne*, n°33, 14. 08. 1920, s. p. ; *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, s. p. et *Der Kinematograph*, n°710, 22. 08. 1920, s. p.

546 Olimsky, Fritz. « Algol », in *Berliner Börsen-Zeitung*, 05. 09. 1920, reproduit dans *Film und* Presse, n°9, 11. 09. 1920, p. 213 : « an dem ich eines besonders schätze: die große Linie, die alles wohltuend beherrscht, angefangen vom Sujet, über Regie und Darstellung bis zur Architektur ».

posait selon lui *Genuine* :

> Vraiment, ce film montre comment l'expressionnisme et la réalité vivante peuvent s'unir de façon saine et modérée ; la stylisation n'a pas atteint un degré qui aurait rendu les prises de vues ordinaires de la nature impossibles dans ce cadre, elle est telle qu'il ne fut pas nécessaire de remplacer ces dernières par des décors stylisés ; le cadre conservé permettait à des gens ordinaires comme nous d'y trouver leur place et ainsi on est aussi parvenu à ce que puisse nous être montrée la vie authentique, celle qui nous est familière ; on n'eut pas besoin de recourir à un sujet particulièrement expressionniste, qui nécessairement nous paraîtrait étranger et qui au final ne nous apprend pas grand chose : ici nous avons à faire à nos semblables, en chair et en os. Le fameux expressionnisme potentialisé, qui n'a plus rien à voir avec la vraie vie, ne pourra jamais être significatif pour la grande majorité et c'est pour cela que nous saluons avec une joie toute particulière cette résolution heureuse du problème de l'expressionnisme et de la vie[547].

Dans les grandes lignes, le critique de la *Erste Internationale Filmzeitung* rejoint la réception faite par Fritz Olimsky. Il relève le caractère artistique et un certain raffinement cinématographique d'*Algol*, qui ne l'empêchent cependant pas d'être « un très bon film populaire ». Comme Olimsky, il cherche à dégager ce qui différencie les décors d'*Algol* de ceux de *Genuine* et parvient à la conclusion que dans leur stylisation sobre, toute de noir et de blanc, ils sont plus cubistes qu'expressionnistes :

> En plus du mérite d'avoir créé un film de fiction de grande valeur, portant également au crédit de la D. L. G. d'avoir en la personne de Walter Reimann engagé aux côtés de Hans Werckmeister un architecte saisi par des formes d'art progressistes. Tandis que dans G*enuine* le néo-impressionnisme ou l'expressionnisme se livrait à des orgies lascives, dans *Algol* c'est l'aspiration à trouver des formes cubistes, pures, d'une stylisation sobre, avec pour seules nuances deux couleurs – le noir et le blanc – qui s'exprime. Face aux changements de décors animés, cette sobriété a un effet rafraîchissant sur les nerfs optiques et cérébraux des spectateurs[548].

Pour conclure sur la réception d'*Algol*, retenons que dans l'ensemble, la presse spécialisée se félicite de l'alliance du fantastique et du réel. Le critique de la *Lichtbild-Bühne* considère même que c'est une voie d'avenir pour le film d'art et encourage les professionnels à poursuivre ce type d'expérimentations : « Le fait que l'on aspire à chercher les possibilités artistiques du film là où on

547 *Ibid.*, p. 213 : « Überhaupt ist hier gezeigt, wie sich in gesunder Weise Expressionismus und lebendige Wirklichkeit unaufdringlich vereinigen läßt, man hat nicht so stark stilisiert, daß in diesem Rahmen gewöhnliche Naturaufnahmen unmöglich wurden und ebenfalls durch stilisierte Szenerien ersetzt werden mußten, man hat den Rahmen so gehalten, daß gewöhnliche Menschen unseresgleichen darin Platz fanden und dadurch wurde erreicht, daß man auch das uns vertraute unverfälschte Leben zeigen konnte, man brauchte mithin auch keinen ausgesprochenen expressionistischen Stoff, der uns fremd anmuten muß und uns letzthin kaum etwas zu sagen hat, hier sind es Menschen unseresgleichen von Fleisch und Blut. Jener potenzierte Expressionismus, der mit dem wirklichen Leben gar nichts mehr zu tun hat, kann den allermeisten schließlich nichts sein und darum begrüßen wir diese glückliche Lösung des Problems Expressionismus und Leben ganz besonders freudig. ».

548 R. « Algol », in *Erste Internationale Filmzeitung*, n°33-34, 28. 08. 1920, p. 9 : « Auch sei der D. L. G. neben dem Verdienste, einen wertvollen Spielfilm geschaffen zu haben, zugute gehalten, daß sie dem geschickten Regisseur Hans Werckmeister einen von fortschrittlichen Kunstformen erfaßten Architekten in der Person Walter Reimanns zur Seite stellte. Während in Genuine der Neu-Impressionismus oder Expressionismus wollüstige Orgien feiert, macht sich in Algol das Bestreben geltend, rein und einfach stilisierte kubistische Formen zu finden, die nur in zwei Farben – schwarz-weiß – abgetönt sind. Diese Schlichtheit wirkt neben den wechselnden und belebten Szenerien erfrischend auf die Seh- und Gerhirnnerven der Zuschauer. ».

les trouvera effectivement, dans le territoire frontalier qui oscille entre la réalité et l'imagination, justifie à lui seul une approbation joyeuse. Continuez à trimer dans ce sens[549] ! ».

Parlant des décors expressionnistes d'*Algol*, plusieurs critiques ont dégagé le travail de Walter Reimann sur le noir et blanc le plus sobre et pourtant le plus expressif. *De l'aube à minuit* pousse ces expérimentations encore plus loin et abandonne la technique du virage à laquelle les autres films expressionnistes, y compris *Algol*, ont recours. « C'est avec la prétention à la radicalité que Karlheinz Martin s'attaqua à son premier film[550] », résume Kurtz. Lorsque Martin réalise *De l'aube à minuit* en 1920, cet élève d'Erich Ziegel est considéré comme l'un des meilleurs metteurs en scène de théâtre expressionniste. La mise en scène de *La Transformation* (*Die Wandlung*, 1919) d'Ernst Toller, dont la première eut lieu le 30. 09. 1919, fut son plus grand succès et permit la percée de son théâtre berlinois *Tribüne.* La réalisation des décors de cette mise en scène avait été confiée à Robert Neppach, auquel Martin fait de nouveau appel pour sa première incursion dans le médium du cinéma.

## I. 3. D. *De l'aube à minuit* de Karlheinz Martin (1920 : n'est pas distribué en Allemagne à l'époque de sa production ; date de la première allemande : 21 janvier 1963[551], émission de télévision *Camera*, Berlin-Est)

Le parcours du film de Martin dans les pages des revues spécialisées commence le 9 mai 1920, avec une première mention du projet dans *Der Kinematograph* :

> Le premier film produit par la "Ilag-Film-Gesellschaft" dans la série de films réalisés par Karlheinz Martin est le drame de Georg Kaiser "De l'aube à minuit", monté de nombreuses fois au théâtre. Il est intéressant de noter que ce drame fut la première pièce allemande à être jouée après la guerre, à Londres. La direction artistique est assurée par le metteur en scène principal des théâtres de Max Reinhardt, Karlheinz Martin. Les décors ont été confiés à Robert Neppach. Karl Hoffmann est en charge de la photographie[552].

549 H. W. (= Hans Wollenberg). « Algol », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39 : « Daß man strebt, künstlerische Möglichkeiten des Films da zu suchen, wo man solche finden wird, in der schwankenden Grenzmark zwischen Realität und Phantasie, genügt allein zu freudiger Anerkennung. Dort schüftet weiter! ».

550 Kurtz. *Expressionismus und Film. Op. cit.*, p. 66 : « Mit dem Anspruch auf Radikalismus ging Karl Heinz Martin an seinen ersten Film heran. ».

551 Les informations sur la date de la première allemande sont contradictoires : une remarque de l'éditeur de *Von Caligari zu Hitler* indique qu'elle eut lieu en 1965 à Berlin-Ouest. La *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 03. 07. 1968 et la *Welt* du 28. 06. 1968 indiquent qu'elle eut lieu le 27. 06. 1968 dans un cinéma de Francfort.

552 « Die "Ilag-Film-Gesellschaft" », in *Der Kinematograph*, n°695, 09. 05. 1920 : « Die "Ilag-Film-Gesellschaft" bringt als ersten Film der Karlheinz Martin-Folge Georg Kaisers viel aufgeführtes Drama "Von Morgens bis Mitternachts". Es ist interessant, daß dieses Werk als erstes deutsches Drama nach dem Kriege in London

Dès cette première évocation du projet, la référence au théâtre apparaît comme l'élément porteur des espoirs de réussite. Le succès de la pièce en Allemagne, sa percée à l'étranger et la réputation de Martin au théâtre, amplifiée par le rayonnement du nom de Reinhardt, sont autant d'arguments justifiant des attentes élevées vis-à-vis du premier film d'un metteur en scène parmi les plus réputés d'Allemagne. Les références appuyées aux origines théâtrales du film sont une preuve de plus qu'en 1920, le film d'art doit encore faire ses preuves et que la porosité des frontières entre le théâtre et le cinéma est perçue comme un argument en faveur de la qualité du second. L'héritage de la pensée du *Autorenfilm* se fait sentir très nettement dans cette approche, puisque la source littéraire est mise en avant et interprétée comme une garantie de la qualité du film, d'autant plus qu'elle a déjà fait ses preuves à l'étranger. Cette tendance est confirmée le 21 mai par la *Lichtbild-Bühne*. Un bref paragraphe consacré à l'actualité de la société de production *Ilag-Film* annonce le projet en cours et surtout les noms des acteurs engagés, à la fois gages de qualité et arguments publicitaires. Le lecteur averti ne manquera pas de reconnaître les noms d'Ernst Deutsch, l'un des grands noms du théâtre expressionniste, d'Erna Morena, actrice renommée de la troupe du *Deutsches Theater* de Reinhardt qui joue aussi dans *Algol*, de H. H. von Twardowski, qui a déjà fait ses preuves au cinéma dans *Caligari*, et de Roma Bahn, l'épouse de Martin, qui au théâtre a joué dans la mise en scène du drame expressionniste de Kaiser par Martin[553] :

> Dans le drame célèbre "De l'aube à minuit", adapté par Herbert Juttke et Karl Heinz Martin et en train d'être réalisé par ce dernier pour la "Ilag-Film", les rôles principaux sont incarnés par : Ernst Deutsch, Erna Morena, Roma Bahn, E. A. Licho, Hans Heinrich von Twardowski, Frieda Richard, Lo Heym, Eberhard Wrede, Hugo Döblin[554].

Quelques mois plus tard, le 5 août 1920, le *Film-Kurier* mentionne pour la première fois le film pour annoncer sa sortie prochaine dans un bref article consacré à la fusion des sociétés *Henri Adolph Müller*, *Imperator Film Co.*, *Henri Müller Monopolfilms G. m. b. H.* et *Ilag-Film*. Les différentes sociétés de production ainsi réunies continuent cependant de travailler sous leurs noms habituels et endossent chacune un rôle différent : « La Ilag se consacrera uniquement à la réalisation de superproductions. La première œuvre ainsi produite, qui sortira bientôt, est "De l'aube à minuit"

aufgeführt wurde. Die künstlerische Oberleitung führt der Oberregisseur der Reinhardtbühnen, Karlheinz Martin. Die Ausstattung liegt in den Händen von Robert Neppach. Für die Photographie zeichnet Karl Hoffmann verantwortlich. ».

553 Sur les liens entre les mises en scène de la pièce de Kaiser au théâtre et son adaptation cinématographique par Martin, voir notre mémoire de Master 2 de recherche en Études germaniques : Eble, Tamara. « *Von morgens bis mitternachts* de Karl Heinz Martin (1920) – Entre traditions théâtrales et innovations cinématographiques », Mémoire de recherche en Études germaniques, co-dirigé par Anne Lagny et Elise Domenach, ENS de Lyon : soutenu le 6 septembre 2011.

554 « Geschäftliches. Ilag-Film », in *Lichtbild-Bühne*, n°20, 21. 05. 1920, p. 29 : « Ilag-Film. In Georg Kaisers bekanntem Drama "Von Morgens bis Mitternacht", das in der Bearbeitung von Herbert Juttke und Karl Heinz Martin unter der Regie des letzteren vom "Ilag-Film" aufgenommen wird, verkörpern die Hauptrollen: Ernst Deutsch, Erna Morena, Roma Bahn, E. A. Licho, Hans Heinrich von Twardowski, Frieda Richard, Lo Heym, Eberhard Wrede, Hugo Döblin. ».

de Kaiser. Elle sera suivie des "Soldats" de F. W. K. Lenz, actuellement en préparation[555]. ». Il est tout à fait révélateur que pour les deux films mentionnés, les noms des auteurs des œuvres littéraires dont ils sont adaptés soient privilégiés face aux noms des réalisateurs : la valeur artistique de ces œuvres littéraires a déjà été reconnue et doit mettre les acquéreurs potentiels en confiance, afin de vendre les films en question.

Grâce à la fréquence des informations publiées, la rubrique *Geschäftliches* (« affaires commerciales ») de la *Lichtbild-Bühne* permet également de se faire une idée de la durée du tournage. L'article du 21 mai cité ci-dessus montre qu'une dizaine de semaines après la première de *Caligari*, le tournage de *De l'aube à minuit* est déjà en cours. Sa fin est ensuite brièvement mentionnée le 17 juillet, dans la dernière phrase du paragraphe sur l'actualité de la *Ilag-Film* : « Le travail de réalisation de l'œuvre filmique "De l'aube à minuit", mise en scène par Karlheinz Martin, est à présent achevé[556]. ». Il semblerait donc que le tournage ait débuté entre le 9 et le 21 mai et qu'il ait duré environ deux mois.

Une fois le film terminé, certains critiques ont vraisemblablement pu s'en faire une idée grâce à des projections réservées à la presse, par exemple aux *Regina-Lichtspiele* de Munich en juin 1922[557]. Un critique du *Film-Kurier* rend alors compte du jugement du correspondant du périodique à Munich, lequel a assisté à cette projection et souligne l'unité stylistique du film, qui réserve le même traitement plastique aux objets et aux acteurs. Pour lui, le film de Martin indique une voie possible pour faire du cinéma bien plus qu'une technique de reproduction photographique naturaliste : une forme artistique. Dès 1920, *De l'aube à minuit* est déjà venu nourrir la réflexion d'un rédacteur anonyme du *Film-Kurier* sur le thème des films colorisés. Comme le précise d'entrée de jeu l'auteur, qui a dû assister à une projection-test de 1920, il ne s'agit pas du film en couleur, mais du traitement de la couleur dans le film (nuances de gris, ombre et lumière, colorants, virage, etc.). L'auteur réagit face aux reproches faits par les opposants au « film sans couleur » (*der farblose Film*) comme quoi cette utilisation donnerait une vision du monde non réaliste et monochrome, faite de nuances de gris. S'il est d'accord pour dire que cela ne convient pas pour les films scientifiques et instructifs par exemple, il en appelle à l'imagination et à la faculté

555 « Für die Filmindustrie. Ein neuer Filmkonzern », in *Film-Kurier*, n°171, 05. 08. 1920, s. p. : « Die Ilag wird sich nur mit der Herstellung großer Filme befassen. Als erstes erscheint demnächst Kaisers "Von morgens bis mitternachts". Sodann befinden sich "Die Soldaten" von F. W. K. Lenz in Vorbereitung. ».

556 « Geschäftliches. Ilag-Film », in *Lichtbild-Bühne*, n°29, 17. 07. 1920, p. 35 : « Die Arbeiten zu dem von Karlheinz Martin inszenierten Filmwerk "Von Morgens bis Mitternachts" sind jetzt beendet. ».

557 Voir « Vereinigung Münchener Filmkritiker », in *Film-Kurier*, n°31, 04. 02. 1922, s. p.

d'abstraction des spectateurs pour le film de fiction : ils sont capables de faire le lien entre la représentation et la réalité. Il établit un parallèle avec les gravures de Callot, Dürer et Chodowiecki et même avec les dessins préhistoriques, pour lesquels personne ne considère que le « problème de la couleur » (*Farbenproblem*) reproché au cinéma se pose. Revenant au cinéma, il rappelle que jusqu'à présent, les seuls films à avoir véritablement été « sans couleur » sont les dessins animés aux images composées de traits noirs. Il est en revanche très fréquent de coloriser les films de fiction (usage très répandu du sépia). La question d'un film de fiction purement noir et blanc est l'occasion d'évoquer *De l'aube à minuit*, considéré comme le premier vrai film de fiction en noir et blanc. L'auteur conclut son article en dégageant les possibilités innovantes que ce film ouvre selon lui :

> Même le film entièrement non colorisé, qui ne vise que le seul effet du noir et blanc, ne transforme pas la vie reflétée sur l'écran de cinéma en un "événement fantomatique" (Schleich) ; au contraire, il renferme de riches possibilités. Le public pourra bientôt s'en convaincre, lorsque sortira le film expressionniste "De l'aube à minuit" – adapté de la pièce de théâtre de Georg Kaiser.
>
> La société Ilag a osé tourner ce premier film en noir et blanc. L'on peut penser ce que l'on veut du cinéma expressionniste ou de Georg Kaiser et juger comme bon nous semble du cinéma en général – il faut reconnaître l'effet d'image. Les images parfaitement réussies où le caissier en fuite parcourt des paysages enneigés, où les cyclistes traversent l'image à toute allure pendant la course cycliste de 6 jours, sont d'un effet spatial étonnant.
>
> Il s'agit là d'une nouvelle forme de mise en scène qui se distancie à dessein de la réalité, et pourtant tous ceux qui la contempleront la reconnaîtront sans se tromper et sauront l'interpréter et la traduire. Et ce qui vaut ici vaut sans doute pour toute représentation picturale : peu importe combien l'on perd sur le long chemin qui part de l'œil et passe par le bras pour arriver au pinceau ; beaucoup s'y ajoute en passant de l'image à l'œil puis à la tête de celui qui contemple, et au final l'image extérieure n'agit que comme déclencheur d'une expérience intérieure[558].

Pour ce film comme pour *Caligari*, c'est bien l'effet d'image qui a avant tout frappé le critique et qu'il expose comme l'aspect le plus innovant de cette nouvelle œuvre expressionniste, laquelle refuse délibérément la représentation naturaliste de la réalité. L'auteur considère que *De l'aube à minuit* est une réussite et croit en son succès auprès du public : le lancement du film semble donc pouvoir se faire sous les meilleurs auspices possibles.

---

[558] « Die kolorierten Filme. Vom Farbenproblem im Film », in *Film-Kurier*, n°219, 30. 09. 1920, s. p. : « Auch der völlig ungefärbte, allein auf Schwarz-Weißwirkung gestellte Film macht das auf der Kinobühne gespiegelte Leben nicht zu einem "Gespenstervorgang" (Schleich), sondern trägt viel mehr reiche Möglichkeiten in sich. Davon wird sich die Öffentlichkeit bald überzeugen können, wenn der expressionistische Film "Von Morgens bis Mitternachts" – nach Kaisers Bühnenwerk – laufen wird. / Der Ilag-Konzern hat es gewagt, diesen ersten Schwarz-Weißfilm zu kurbeln. Man mag zum Expressionismus oder zu Kaiser stehen und den Film als ganzes beurteilen wie man will – die Bildwirkung muß man erkennen. Die einwandfrei gelungenen Bilder, wo der flüchtige Kassierer durch die Schneelandschaft schreitet, wo die Rennfahrer beim Sechstagerennen über die Fläche sausen, sind von einer erstaunlichen Raumwirkung. / Hier handelt es sich um eine neue Darstellungsform, die sich gewollt von der Wirklichkeit entfernt, und doch wird jeder Betrachter sie fehlerlos erkennen, deuten, übersetzen. Und was hier gilt, gilt wohl von jeder bildlichen Darstellung überhaupt: auf dem langen Wege aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel mag noch so viel verloren gegangen sein, auf dem vom Bilde durch das Auge in den Kopf eines Beschauers kommt viel hinzu, und letzten Endes wirkt das äußere Bild nur als Auslösung einer inneren Anschauung. ».

De début à mi-octobre 1920, les revues spécialisées publient une série d'annonces promouvant le film auprès de distributeurs potentiels. La *Lichtbild-Bühne* et *Der Film* ouvrent le bal le 2 octobre 1920, avec les annonces en pages entières et sur une double-page qui caractérisent ces deux revues (Annexes p. 544, fig. XXIV-1 et fig. XXIV-2). Outre le logo de la *Ilag*, la première des deux pages de la *Lichtbild-Bühne* n°40 du 2 octobre comporte les informations suivantes : « La superproduction Ilag-Film / De l'aube à minuit/drame en 5 actes de Georg Kaiser / est prête pour la représentation ! / direction artistique : Karlheinz Martin/dessins et figurines : Robert Neppach / chef opérateur : Karl Hoffmann / Acteurs principaux : Erna Morena, Ernst Deutsch, H. H. von Twardowski, Roma Bahn, Frieda Richard, Lotte Stein, Edgar Licho / ballet : Mary Zimmermann / Ilag-Film, Berlin SW48, Friedrichstr. 236[559] ». En gras et souligné deux fois, le titre est l'élément qui saute immédiatement aux yeux, de même que l'information sur la disponibilité du film, en gras également et dont la taille de police est très grande, ponctuée par un point d'exclamation qui incite les distributeurs à ne pas laisser passer cette opportunité. La deuxième page reprend le logo, la mise en page et la typographie de la première. Signée par la *Henri Müller Monopolfilms* qui a fusionné avec la *Ilag* et qui distribue *De l'aube à minuit*, cette annonce est une invitation aux exploitants de salles à s'emparer de ce succès assuré. Elle a recours aux points d'exclamations pour les y inciter : « Nous distribuons la superproduction Ilag-Film / De l'aube à minuit / pour Berlin, l'Est et le Centre de l'Allemagne / Propriétaires de salles de cinéma ! / Assurez-vous à temps ce grand succès ! / Henri Müller Monopolfilms, Berlin SW 48, Friedrichstr. 236[560] ». Cette double page promotionnelle paraît à l'identique et le même jour dans le n°40 de *Der Film*[561].

Le numéro suivant de la *Lichtbild-Bühne* comme celui de *Der Film*[562] reprennent cette présentation de deux annonces en page entière sur une double-page. Pour la page de gauche, la seule variation, très intéressante, est la précision qui présente le film comme « le premier film en noir et blanc[563] » (Annexes p. 545, fig. XXV), un argument publicitaire peut-être repris de la discussion autour des films colorisés. Sur la page de droite, l'unique variation vient de l'ajout d'un

559 *Lichtbild-Bühne*, n°40, 02. 10. 1920, p. 122 : « Der große Ilag-Film / Von Morgens bis Mitternachts / Drama in 5 Akten von Georg Kaiser / ist vorführungsbereit! / Künstlerische Leitung: Karlheinz Martin / Entwürfe und Figurinen: Robert Neppach / Bildaufnahme: Karl Hoffmann / Hauptdarsteller: Erna Morena, Ernst Deutsch, H. H. von Twardowski, Rohma [sic] Bahn, Frieda Richard, Lotte Stein, Edgar Licho / Ballett: Mary Zimmermann / Ilag-Film, Berlin SW 48, Friedrichstr. 236 ».

560 *Ibid.*, p. 123 : « Wir verleihen den großen Ilag-Film / Von Morgens bis Mitternachts / für Berlin, Osten und Mitteldeutschland / Theaterbesitzer! / sichert Euch rechtzeitig den großen Erfolg! / Henri Müller Monopolfilms, Berlin SW 48, Friedrichstr. 236 ».

561 *Der Film*, n°40, 02. 10 1920, pp. 6-7.

562 *Der Film*, n°41, 09. 10. 1920, pp. 10-11.

563 *Lichtbild-Bühne*, n°41, 09. 10. 1920, p. 64 : « der erste Schwarz-Weiß-Film ».

petit paragraphe tout à fait révélateur : « La célèbre pièce de théâtre de Georg Kaiser, d'après laquelle a été réalisé le film, a été la première pièce allemande à être mise en scène en terre étrangère, sur un territoire jusqu'alors ennemi depuis la guerre[564]. ». L'ancien ennemi, c'est sans doute la France. Cet événement, qui relance la réception de pièces de théâtre allemandes en France, anticipe la réception de *Caligari*, premier film allemand à être montré en France après la guerre. C'est avec l'expressionnisme, une production à caractère national, que l'Allemagne tente de relancer l'exportation de ses productions culturelles vers les anciens territoires ennemis[565].

La première annonce à paraître dans le *Film-Kurier* date également du 9 octobre[566], mais elle est plus discrète : elle figure dans le coin en bas à gauche d'une page d'annonces (Annexes p. 545, fig. XXVI). Outre le logo de la *Ilag*, le titre du film en gras et souligné, et le nom de Georg Kaiser en gras également, cette annonce précise qu'il s'agit d'une superproduction (*der große Ilag-Film*) prête pour la représentation (*vorführungsbereit*). La deuxième annonce, parue le 16 octobre, est quasiment identique à la première, mis à part qu'elle se situe dans le coin droit du bas de la page, qu'elle précise le nom des acteurs principaux et que cette fois-ci le stade indiqué est celui d'un film « terminé » (*fertiggestellt*)[567]. Le 16 octobre paraît également la troisième et dernière double-page promotionnelle dans *Der Film.* Outre les noms des acteurs principaux et de Martin, Neppach et Karl Hoffmann, la première page présente une nouvelle fois le film comme « le premier film en noir et blanc » et ajoute qu'il « est attendu partout avec une grande impatience[568] ! ». La deuxième page invite de nouveau les propriétaires de salles de cinéma à s'assurer ce « grand succès » et précise que le *Ilag-Konzern* distribue le film à Berlin et dans les régions Est et Centre de l'Allemagne. Enfin, elle cite un extrait de l'article « Die kolorierten Filme. Vom Farbenproblem im Film » paru dans le *Film-Kurier* n°219 et que nous avons déjà cité. L'extrait choisi porte sur la nouvelle forme de mise en scène que propose ce film, notamment dans les images de la fuite du caissier à travers la neige et dans celles de la course cycliste. Dans l'annonce publicitaire en question, cette critique est cependant attribuée à un journal régional, la *Rheinisch-Westfälische Zeitung*[569].

---

564 *Ibid.*, p. 65 : « Das berühmte Bühnenwerk von Georg Kaiser, nach dem der Film verfaßt wurde, ist als erstes deutsches Stück nach dem Kriege in dem bisher feindlichen Ausland aufgeführt worden. ».

565 Sur cette stratégie d'exportation des films allemands et sur la réception française de ce qui est compris comme leur caractère national en France, voir Lavastrou, Marc. « La Réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933 ». Thèse de doctorat. Toulouse : Université Toulouse 2 Le Mirail, décembre 2012.

566 *Film-Kurier*, n°227, 09. 10. 1920, s. p. Il est intéressant de noter la précision en bas de page : Willy Haas, célèbre critique de cette époque, y est mentionné comme responsable du contenu rédactionnel du *Film-Kurier.*

567 *Film-Kurier*, n°233, 16. 10. 1920, s. p.

568 *Der Film*, n°42, 16. 10. 1920, p. 88 : « wird überall mit großer Spannung erwartet! ».

569 *Ibid.*, p. 89.

Après ces annonces, il faut attendre juin 1921 pour retrouver la trace du film dans un bref article anonyme du *Film-Kurier* où *De l'aube à minuit* est évoqué en tant que première réussite du cinéma expressionniste[570]. Puis en décembre 1923, dans un article intitulé « Le Japon et le cinéma allemand », la *Lichtbild-Bühne* reproduit un article du président de la société germano-japonaise de l'art du cinéma, écrit à Tokyo le 26 novembre 1923. On y apprend qu'en ce qui concerne les productions étrangères, le marché japonais est dominé par les productions américaines. Pour ce qui est des films allemands, *Le Golem* de Wegener est sorti récemment et a remporté un franc succès, à l'instar de la plupart des films allemands qui ont lentement trouvé le chemin du Japon après la Première Guerre mondiale. Celle-ci a favorisé les productions américaines :

> Malgré tout, les productions allemandes ont connu un accueil favorable, dès lors qu'il leur fut de nouveau possible de trouver le chemin du marché local. – L'un des premiers films allemands à sortir ici fut "L'Étudiant de Prague" de Wegener. – Un succès particulièrement important fut ensuite remporté par "Dr. Caligari", pour lequel notre public fit preuve de tant de compréhension que les films "Genuine" et "De l'aube à minuit", au style plus ou moins identique, ont également été étiquetés comme de grands succès. Sans aucun doute, ce genre de films, qui témoignent d'une certaine qualité artistique, se fait de nombreux amis ici ; outre que dans l'absolu, ce style de films s'accorde particulièrement à notre public, la raison de son succès est aussi due à ce qu'il représente une alternative bienvenue aux films américains : ceux-ci sont assez monotones et satisfont assez peu des attentes artistiques plus élevées. – Ne serait-ce que pour cette raison, la production cinématographique allemande est bien notée chez nous et on a quelque raison d'espérer qu'elle progresse encore dans la conquête de notre marché[571].

Il est tout à fait possible que cet article soit à l'origine de la mention faite par Rudolph Kurtz du succès remporté par *De l'aube à minuit* au Japon, qui incita Lotte Eisner à se renseigner sur l'éventualité d'une copie du film conservée au Japon, où le film fut montré pour la première fois le 03 décembre 1922 dans le cadre d'une projection publique au cinéma *Hong-za* à Tokyo. De son analyse de l'esthétique du film, Kurtz déduit que le parti pris de Martin est trop radical pour obtenir l'adhésion du public et la confiance des distributeurs. Il conclut par la rumeur du succès que le film aurait eu au Japon :

---

570 « Futuristische Filme für Frankreich », in *Film-Kurier*, n°129, 04. 06. 1921.

571 K. Ok. « Japan und der deutsche Film », in *Lichtbild-Bühne*, n°52, 29. 12. 1923, p. 18 : « Trotz alledem haben die deutschen Produktionen, als es ihnen erst einmal möglich war, auf dem hiesigen Markte Eingang zu finden, von Anfang an sehr viel Anklang gefunden. – Einer der ersten deutschen Filme, der hier herauskam, war Wegeners "Student von Prag". – Einen ganz besonderen Erfolg holte sich später "Dr. Caligari", der bei unserem Publikum auf so viel Verständnis stieß, daß auch die in ungefähr demselben Stil gehaltenen Filme "Genuine" und "Von Morgens bis Mitternacht" hier zu großen Erfolgen gestempelt wurden. Zweifellos finden gerade derartige Filme, die eine gewisse besondere künstlerische Note aufweisen, hier viele Freunde; der Grund hierfür dürfte wohl – abgesehen davon, daß diese Geschmacksrichtung überhaupt unserem Publikum liegt – darin zu suchen sein, daß damit eine willkommene Abwechslung gegen den etwas eintönigen und höheren künstlerischen Ansprüchen wenig genügenden amerikanischen Film geschaffen ist. – Schon aus diesem Grunde hat also die deutsche Filmproduktion bei uns einen guten Stein im Brett, und die Hoffnung ist also durchaus nicht unbegründet, daß die deutsche Filmproduktion in der Gewinnung unseres Marktes weitere Fortschritte machen wird. ».

> Martin a fait ressortir avec force l'intensité des événements. Les individus sont représentés à l'aide de quelques traits de caractère seulement, lesquels sont fortement accusés. Le rythme de leur existence est transféré à leurs gestes. La mise en scène est conçue de façon constructiviste à partir de la dynamique de l'action. Cela a pour effet qu'il manque une âme à la séquence tout entière. L'architecte Neppach a travaillé en noir et blanc ; les personnages, les paysages, les intérieurs – tout tend à un effet graphique linéaire, à l'effet de mouvement des surfaces et des lignes, du clair-obscur. […] Les personnages se sont débarrassés de leur forme organique, ils sont les parties, les éléments formels de la pensée décorative ; ils contribuent à modeler l'espace, sont déchirés par les taches de lumière et les marques qui leur ont été appliquées par le maquillage. Ce mouvement d'êtres humains qui ont pour seul effet celui d'éléments formels bloque tout accès du spectateur au film. Il ne voit que grimaces et distorsions. Le froid, la rigidité et le sentiment d'étrangeté l'envahissent. Le film n'a pas été distribué. On dit qu'il a eu du succès au Japon[572].

Après avoir lu cette dernière phrase chez Rudolph Kurtz, Lotte Eisner, alors conservatrice de la Cinémathèque française, contacte l'Institut du cinéma japonais qui confirme la présence du film dans ses archives et fait faire en 1959 un contretype à partir de la seule copie sur celluloïd conservée. C'est ainsi que le film regagne enfin l'Europe. La première en Allemagne a finalement lieu le 21 janvier 1963, lorsque les archives nationales de la RDA présentent la copie retrouvée dans l'émission *Camera* de Berlin-Est. Le film est ensuite diffusé par la télévision de la RDA entre 1978 et 1984 parmi une série de films allemands muets et il est ainsi pour la première fois visionné par un plus large public.

Alors que longtemps les spécialistes ont cru que par souci de radicalité, le film aurait renoncé à toute utilisation d'intertitres, un visa de censure contenant le texte de plus de 100 intertitres est retrouvé en 1987. Il a permis au *Filmmuseum München* de réinsérer dans le film les cartons allemands originaux, en adoptant un graphisme inspiré de celui des passages écrits du film. La première de la version restaurée par le *Filmmuseum München* à partir du matériel conservé par le *National Film Center/National Museum of Modern Art* de Tokyo et le visa de censure a lieu le 10 mars 1993 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dans le cadre de l'exposition « Figures du moderne. L'Expressionnisme en Allemagne ». La première allemande de la version restaurée a lieu le 25 juin 1993 au *Filmmuseum München*[573].

---

572 Kurtz. *Expressionismus und Film. Op. cit.*, pp. 69-70 : « Martin hat die Intensität des Vorgangs stark herausgearbeitet. Die Gestalten sind auf wenige, stark betonte Züge inszeniert. Der Rhythmus ihrer Existenz in die Gebärde verlegt. Die Darstellung ist aus der Dynamik der Handlung heraus konstruktiv gestaltet. Dadurch wird die ganze Szene seelenlos. Der Architekt Neppach hat schwarz-weiß gearbeitet, Figurinen, Landschaften, Inneneinrichtung – alles ist auf lineare Graphikwirkung gestellt, auf die Bewegungswirkung von Flächen und Linien, Hell und Dunkel. [...] Die Figuren haben ihre organische Form abgestreift, sind Teile, Formelemente des dekorativen Gedankens, gestalten den Bildraum mit, werden durch Lichtflecke und Streifen zerrissen, die ihnen aufgemalt sind. Dieses Bewegen von Menschen, die als Formelemente lediglich wirken, versperrt dem Zuschauer jeden Zugang zu dem Film. Was er sieht, sind Grimassen und Verzerrungen. Kälte, Starrheit, Fremdsein erfüllt ihn. Der Film ist nicht zur Aufführung gekommen. In Japan soll er Erfolg gehabt haben. ».

573 La version restaurée est sortie en DVD le 1er juillet 2010 chez *Edition Filmmuseum*.

# I. 3. E. *La Maison à l'enseigne de la lune* de Karlheinz Martin (date de la première : 28 janvier 1921 aux *Richard-Oswald-Lichtspiele*)

Comparée au rapport du spectateur d'aujourd'hui à *De l'aube à minuit*, la situation est exactement inversée dans le cas de *La Maison à l'enseigne de la lune* : contrairement à son prédécesseur, le film est sorti durant les années 20, mais il est aujourd'hui considéré comme perdu et il est donc inaccessible au spectateur d'aujourd'hui. Par conséquent, les revues historiques sont d'une valeur inestimable pour qui veut se faire une idée du film. Tel un archéologue, l'historien de cinéma qui exhume les documents d'époque parvient à en reconstituer la trame et les grandes lignes de la mise en scène : l'image qu'en donnent les résumés de l'intrigue et analyses esthétiques fournis par les critiques peut ainsi être complétée par les illustrations des revues grand public[574], seuls photogrammes du film à avoir résisté à l'épreuve du temps. Réunis, les illustrations et éléments de l'intrigue permettent de saisir la double motivation thématique et architecturale du titre. Un relief en forme de lune orne la porte d'entrée de cette maison. En conséquence, la lune est le motif pictural principal des annonces publicitaires illustrées du film, reproduites dans les illustrations des revues spécialisées[575]. La façade de la maison, dont la photographie figure dans les pages du « *Programmheft* » *Illustrierter Film-Kurier*[576], permet de se rendre compte du sourire narquois avec lequel la lune semble se moquer des destins de ses habitants[577]. L'astre lunaire qui surplombe ainsi la maison oriente vers les particularités de ses habitants, dont les existences sont entièrement placées sous son signe. Nathanaël, qui porte le nom d'un des plus célèbres héros de Hoffmann, est astronome, et sa fille est somnambule. Dans les résumés de l'intrigue lus dans les revues, on apprend qu'elle est née sous le signe de la lune, qui lui a valu son nom, « Luna ». Les termes « *der Somnambulismus* » et « *der Somnambule* » existent en allemand et sont employés dans *Caligari* pour parler de Cesare. Mais pour désigner le somnambulisme de Luna, plusieurs critiques leur préfèrent le mot-composé « *die Mondsüchtige* » et l'adjectif « *mondsüchtig*[578] » qui, tout en étant des synonymes de « somnambule », comportent la référence explicite à la lune et indiquent que le jeune fille souffre littéralement d'une « addiction à la lune », puisque le terme de *Sucht* dénote l'addiction entendue comme pathologie. Dans *Caligari*, l'aspect mystique de la manipulation de Cesare par

574 Voir « Das Haus zum Mond », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°31, Jahrgang 1920, s. p., et Weißbach, Hans. « Das Haus zum Mond », in *Illustrierte Filmwoche*, n°37, Jahrgang 8, 1920, s. p.

575 Voir *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 79 et p. 80 ; *Lichtbild-Bühne*, n°37, 11. 09. 1920, p. 87 et p. 88 ; *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p.

576 Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 500).

577 « Das Haus zum Mond », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°31, Jahrgang 1920, s. p. (numéro de huit pages consacré au film).

578 Voir par exemple ha. « Das Haus zum Monde », in *Lichtbild-Bühne*, n°6, 05. 02. 1921, p. 33.

Caligari va de pair avec la nature scientifique ou médicale du somnambulisme, inscrite dans le film par le choix du lieu (la clinique psychiatrique) et la qualité du personnage principale (le docteur). Dans le cas de *La Maison à l'enseigne de la lune*, le choix lexical des critiques fait ressortir la nature fantastique et mystique de la relation qui unit Luna à l'astre lunaire, dont elle subit la puissante influence *Die Mondsüchtige* est également le titre d'une nouvelle de Gutti Alsen qui en 1919 paraît en deux épisodes dans la rubrique *Feuilleton* du *Film-Kurier.* Cette publication témoigne à la fois de la popularité du thème et de la volonté du *Film-Kurier* de toucher un lectorat large, pas uniquement composé de professionnels, mais aussi des spectateurs[579].

Après une présentation du film à la presse en amont de sa sortie, la *Lichtbild-Bühne* rapporte que l'on peut s'attendre à un film d'art fantastique : « C'est avec le plus grand intérêt que l'on attend le film achevé, lequel cherche à exploiter les possibilités artistiques expressives du cinéma au royaume du fantastique, et qui emprunte ainsi une voie juste[580]. ». Un critique de *Der Kinematograph* semble avoir assisté à la même présentation, puisqu'il publie dès le lendemain un article où il se montre tout aussi impressionné que le critique de la *Lichtbild-Bühne* par la mise en scène de l'incendie de la maison. Lui aussi exprime ses espoirs pour cette nouvelle production, dont la conception de l'image lui paraît être l'élément central :

> Au centre de l'attention se situe l'étrange "maison à l'enseigne de la lune", *réalisée picturalement*. […] Elle abrite toutes sortes de gens étranges […] et un certain nombre d'autres locataires, qui jouent un rôle plus ou moins important dans une intrigue qui vise *l'effet pictural*. [...] La tentative y est entreprise d'emprunter des voies parfaitement nouvelles, que personne n'a encore suivies. Les décors, costumes et maquillages rappellent Gustav Meyrink, E. A. Poe, E. T. A. Hoffmann. Le sens de la création artistique dont jouit Robert Neppach a saisi le style et le caractère des événements fantastiques avec une compréhension étonnante pour l'étrangeté originale du sujet[581].

L'effet pictural, au centre de la conception artistique de Martin, est aussi dégagé par le critique de *Der Film.* Il formule néanmoins des inquiétudes vis-à-vis de la réception future par le

---

579 Voir Alsen, Gutti. « Die Mondsüchtige », in *Film-Kurier*, n°37, 18. 07. 1919, s. p. et Alsen, Gutti. « Die Mondsüchtige », in *Film-Kurier*, n°38, 19. 07. 1919, s. p.

580 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « Man wird mit höchstem Interesse dem fertigen Lichtspiel entgegen sehen, das die künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten des Films im Reiche des Phantastischen auszuschöpfen sucht und damit richtige Wege wandelt. ».

581 L. B. (= Ludwig Brauner). « Das Haus zum Mond », in *Der Kinematograph*, n°707, 01. 08. 1920, s. p. : « Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht das bizarre, *plastisch ausgeführte* "Haus zum Mond" [...]. Allerlei seltsame Menschen beherbergt es [...] und eine Anzahl anderer Mieter, die in der a*uf das Bildhafte gestellten* Handlung eine mehr oder weniger bedeutende Rolle spielen. [...] Es wird der Versuch unternommen, völlig neue, bisher noch nicht betretene Wege zu beschreiten. An Gustav Meyrink, E. A. Poe, E. T. A. Hoffmann erinnern Aufbauten, Kostümierungen und Masken. Robert Neppachs künstlerischer Schöpfungssinn traf Stil und Charakter des phantastischen Geschehens mit überraschendem Verständnis für die originelle Seltsamkeit des Sujets. ». Nous soulignons.

public de ce film à l'« effet mystique-surnaturel[582] ». Pour sa compréhension par le grand public, son esthétique nécessiterait que celui-ci y soit déjà habitué :

> Nous n'en dirons pas plus, si ce n'est qu'il s'agit d'une réelle nouveauté dans le domaine du cinéma et de l'interprétation cinématographique. Il ne s'agit pas de l'adaptation cinématographique d'un roman ou d'un drame du théâtre ; au contraire, ce film est né d'un enchaînement d'images, de la représentation symbolisée de l'action et de l'effet d'image, c'est-à-dire conformément à la signification originelle du cinéma. Une seule question me vint cependant tout de suite à l'esprit : est-ce que l'intrigue sera suffisamment simple pour pouvoir être comprise par le public moyen, qui requiert d'abord une certaine éducation dans ce sens[583]?

La critique parue le 6 février dans la *Lichtbild-Bühne* permet de répondre par la négative à cette question, puisqu'elle se termine par une indication sur le succès du film, qui n'a pas été au rendez-vous : « Dans l'ensemble, l'interprétation est plutôt bonne, chaque type est fameux à sa façon, et elle ne peut aucunement être tenue responsable de l'insuccès du film, qui ne correspondit pas aux attentes[584]. ».

La courte critique – très négative – parue dans la *Lichtbild-Bühne* permet également de se faire une idée des réactions moqueuses du public, pour qui l'intrigue fantastique est par trop farfelue pour pouvoir être prise au sérieux, et ce malgré le talent des acteurs :

> De concert avec Rudolf Leonhard, Karlheinz Martin, qui endosse également le rôle du réalisateur, a conçu un drame fantastique en six actes ; le succès remporté lors de sa première aux Oswald-Lichtspiele ne correspondit pas à ce que s'étaient imaginé les auteurs et la Neos-Filmgesellschaft : un succès d'hilarité. L'intrigue est à tel point fantastique (ou devrais-je dire confuse) que le spectateur se croit atteint de « somnambulisme », comme l'héroïne Luna, interprétée par Leontine Kühnberg. Non, ce n'est pas comme cela que l'on doit écrire, mettre en scène et interpréter un drame fantastique. D'excellents acteurs comme à côté de Kühnberg Madame Rosa Valetti, Fritz Kortner, Graetz, ne peuvent sauver le film du mauvais accueil de la part du public. Des trouvailles fantastiques, des images réussies manquent leur effet à cause d'une intrigue décousue, d'intertitres maladroits et de plaisanteries insérées au mauvais endroit, et c'est ainsi que l'on déclenche involontairement l'hilarité parmi les spectateurs[585].

---

582 « Atelierneuigkeiten », in *Der Film*, n°31, 31. 07. 1920, p. 32 : « mystisch-übersinnliche Wirkung ».

583 *Ibid.*, p. 32 : « Nur soviel mag gesagt sein, daß es sich um etwas ganz Neues in Film und Filmdarstellung handelt. Nicht ein Roman oder ein Bühnendrama ist hier verfilmt worden; sondern durch Aneinanderreihung von Bildern, durch bildhafte Wiedergabe und Symbolisierung von Handlung, also seinem ureigentlichen Sinne nach, ist dieser Film entstanden. Nur die eine Frage tauchte dabei gleich in mir auf: Wird die Handlung auch unkompliziert genug sein, um sich einem Durchschnittspublikum, das in dieser Hinsicht doch sicher mal erst einer gewissen Erziehung bedarf, verständlich zu machen? ».

584 L. B. (Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « Die Darstellung ist im allgemeinen recht gut, jede Type für sich famos, und es lag sicher nicht an ihr, daß der Erfolg nicht den Erwartungen entsprach. ».

585 ha. « Das Haus zum Monde », in *Lichtbild-Bühne*, n°6, 05. 02. 1921, p. 33 : « Gemeinsam mit Rudolf Leonhard hat Karlheinz Martin, der gleichzeitig die Regie führt, ein sechsaktiges phantastisches Drama verfaßt, das bei seiner ersten Vorführung in den Oswald-Lichtspielen einen Erfolg hatte, wie ihn sich weder die Autoren noch die Neos-Filmgesellschaft vorgestellt haben. Einen Heiterkeitserfolg nämlich. Die Fabel ist so phantastisch (oder soll ich sagen: verworren), daß man selbst, wie die Heldin Luna, die von Leontine Kühnberg dargestellt wird, glaubt, mondsüchtig zu sein. Nein, so soll man ein phantastisches Drama nicht schreiben, nicht inszenieren und nicht spielen. Vorzügliche Darsteller, wie neben Kühnberg Frau Rosa Valetti, Fritz Kortner, Graetz, können den Film nicht vor einer ungünstigen Aufnahme beim Publikum bewahren. Phantastische Einfälle, gute Bilder werden

En dépit de son ton rieur, cette critique apprend au lecteur que Leonhard et Martin ont élaboré ensemble le scénario, une information qui fait que le spectateur pourrait s'attendre à une intrigue de facture expressionniste. En effet, Leonhard est l'auteur de plusieurs recueils de poèmes expressionnistes et a accompagné l'expressionnisme littéraire et théâtral par son activité d'auteur et de critique engagé. Les deux collègues ont déjà travaillé ensemble avant cette collaboration pour le cinéma et ont fondé ensemble le théâtre berlinois *Tribüne*, où ils ont proposé aussi bien des mises en scène avant-gardistes que populaires, visant un public plus large. L'intention de réconcilier les deux ambitions, c'est-à-dire de toucher un large public tout en proposant un film à prétention artistique, se retrouve dans le projet de *La Maison à l'enseigne de la lune*. Comme le montre l'extrait cité, les critiques sont sensibles à ces efforts, mais constatent que les auteurs ne sont pas parvenus à atteindre leur objectif. Les bizarreries du film et incongruités de l'intrigue ont involontairement provoqué l'hilarité du public. Fritz Olimsky va encore plus loin dans la description des mésaventures du film et explique que Richard Oswald en personne s'est adressé au public pour lui demander de faire preuve d'indulgence vis-à-vis du film, au nom des intentions louables des artistes qui l'ont réalisé :

> "La Maison à l'enseigne de la lune". La première de ce film fut si agitée que Richard Oswald fut amené à adresser une courte allocution au public. Il indiqua que ce film représentait une tentative d'emprunter une voie nouvelle, et que même si cette tentative se révélait être un échec, le travail artistique et l'effort honnête qu'elle impliquait méritaient néanmoins dans tous les cas le respect. Comme toujours, Oswald a ainsi touché au fond du problème. Cette fois-ci, l'aspiration artistique sérieuse à la nouveauté, au perfectionnement, a effectivement échoué assez lamentablement. On a voulu créer une œuvre accomplie, et il en a résulté une œuvre arriérée à plus d'un égard. Les intertitres notamment sont vraiment incroyablement anti-filmiques et tout simplement absurdes. Mais même cela pourrait être pardonné si l'intrigue ne présentait pas quelques dérapages grossiers, qui sont autant d'insultes à la sensibilité humaine. [...] L'histoire d'une étrange demeure est en soi un sujet original et non dénué d'intérêt. Souvent très bien stylisée, l'œuvre aurait pu dans tous les cas devenir une curiosité estimable, à défaut de devenir un chef-d'œuvre[586].

wirkungslos durch die Zerrissenheit der Handlung, durch ungeschickte Titel und Scherze an nicht günstig gewählter Stelle, und so wird eine ungewollte Stimmung bei den Zuschauern ausgelöst. ».

586 F. O. (= Fritz Olimsky). « Genuine », in *Berliner Börsen-Zeitung*, 29. 01. 1921, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°5/6, 13. 03. 1921, pp. 40-41 : « "Das Haus zum Mond". Die Erstaufführung dieses Werkes gestaltete sich so bewegt, daß sich Richard Oswald veranlaßt sah, eine kurze Ansprache an das Publikum zu halten. Er wies darauf hin, daß dieser Film den Versuch darstellte, einen neuen Weg zu beschreiten, und selbst wenn dieser Versuch mißlungen sein sollte, so gebühre der künstlerischen Arbeit und dem ehrlichen Schweiß, der darin stecke, doch auf alle Fälle Achtung. Oswald hat damit, wie immer, den Kern der Sache erfaßt. Das ernste künstlerische Ringen nach etwas Neuem, Vollkommenerem, ist hier in der Tat ziemlich kläglich mißlungen. Etwas Vollendetes wollte man schaffen und etwas in mehr als einer Beziehung Rückständiges wurde daraus. Namentlich die ganz unglaublich filmfremden Zwischentitel sind einfach toll. Doch auch darüber käme man schließlich hinweg, wenn nicht die Handlung ein paar grobe, allem Menschlichkeitsempfinden geradezu ins Gesicht schlagende Entgleisungen brächte. [...] An sich ein Sujet, das durchaus eigenartig und nicht uninteressant ist, die Geschichte eines seltsamen Hauses. Vielfach sehr gut stilisiert, hätte das Werk, wenn nicht gerade ein Meisterwerk, so doch auf alle Fälle ein beachtenswertes Kuriosum werden können. ».

À propos des reproches faits aux intertitres, la *Deutsche Lichtspiel-Zeitung* donne un peu plus de détails : « Les intertitres sont encore plus incompréhensibles. Ils relèvent en partie du style du télégramme et en partie d'une réminiscence de ce que la littérature de colportage a fait de pire, et ne font pas même preuve d'une grammaire irréprochable[587]. ». Rudolf Kurtz voit dans les intertitres une tentative ratée de réconcilier le jeu naturaliste des acteurs avec la stylisation de la mise en scène :

> Il [Martin] a mal calculé son coup. Martin a beau s'être appliqué à compenser les discordances entre l'allure naturaliste des acteurs et le caractère constructiviste de la mise en scène, il a beau souligner la nature irréelle des événements : la compréhension des liens psychologiques entre les personnages n'est pas possible. Il a beau se réfugier dans le décoratif et tenter d'être parfaitement clair en balançant sur la toile des intertitres zigzaguant comme des éclairs – les impondérables de sa conception artistique sont plus forts que sa volonté de se faire comprendre[588].

Globalement, la critique de cinéma reproche au scénario sa trivialité mélodramatique et un alignement maladroit d'idées bizarres relevant du fantastique ; il n'aurait pas la valeur d'une intrigue habilement ficelée et plus « intellectuelle ». Rudolf Kurtz déclare ainsi que « la "Maison à l'enseigne de la lune" regorge d'événements qui ne sont là que pour faire intéressant, pour apporter un souffle d'étrangeté, mais qui font qu'il est impossible d'en obtenir une vue d'ensemble[589] ». Du côté des revues spécialisées, ce reproche est sans doute le mieux formulé par nul autre que Willy Haas dans le *Film-Kurier* :

> La troisième raison qui fait qu'il [le film] est mauvais est la grande négligence qui caractérise son écriture ; les idées sont simplement alignées, plus accessoires, insignifiantes et bêtes les unes que les autres. Mieux vaut passer sous silence la plus bête d'entre toutes, celle de la confusion entre une poupée de cire réduite en morceaux et le cadavre d'une femme. La question centrale de l'histoire s'articule autour de deux malentendus qui auraient pu être évités d'une simple phrase[590]...

Pour Jürgen Kasten, *La Maison à l'enseigne de la lune* relève d'un romantisme noir teinté de

---

587 H. N. « Das Haus zum Monde », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°6, 05. 02. 1921, pp. 4-5, ici p. 5 : « Noch unerklärlicher sind die Zwischentitel. Teilweise Telegrammstil, teilweise übelste, nicht einmal grammatikalisch einwandfreie Kolportagereminiszenz. ».

588 Kurtz. *Expressionismus und Film. Op. cit.*, p. 74 : « Die Rechnung war falsch. Denn so sehr sich Martin bemühte, die Disharmonien zwischen der natürlichen Erscheinung der Darsteller und dem Konstruktiven der Darstellung auszugleichen, so sehr das Unwirkliche der Vorgänge betont ist: die nachfühlbare psychologische Beziehung der Gestalten setzt aus. So sehr er sich in das Dekorative flüchtet und wenn er auch die Titel zackig, in Blitzkurven über die Fläche schleudert, um ganz deutlich zu werden – die Imponderabilien seiner künstlerischen Einstellung sind stärker als sein Verständigungswille. ».

589 *Ibid.* : « Das "Haus zum Mond" ist überwuchert mit Vorgängen, die nur um des Interessanten, nur um des Hauchs der Seltsamkeit willen da sind und die Überschaubarkeit unmöglich machen. ».

590 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921, s. p. : « Drittens aber ist er [der Film] schlecht, weil er mit einer unglaublichen Nachlässigkeit geschrieben ist, immer ein Einfall neben dem anderen, immer einer beiläufiger, unwesentlicher, dümmer als der andere. Über den dümmsten die Verwechselung einer zerschlagenen Wachspuppe mit einer Frauenleiche, wollen wir lieber schweigen. Und der Angelpunkt der Handlung: zwei Mißverständnisse, durch je ein Wort aufklärbar... ».

grotesque, de clichés et de motifs de contes fantastiques, qui constitueraient autant de tentatives de séduire les spectateurs par des éléments à la popularité avérée. Préoccupations étranges, poupées de cire, astronomie et somnambulisme sont pour lui autant de concessions des scénaristes au goût du public :

> Dans les motifs de LA MAISON À L'ENSEIGNE DE LA LUNE, on retrouve sous forme condensée et très stéréotypée les célèbres décors du romantisme noir populaire : personnalités bizarres, comme l'astronome et le créateur de figures de cire, des personnages démoniaques ou bons, au sein d'un ensemble de personnages difficiles à cerner. La somnambule Luna ajoute son érotisme innocent au fantastique grotesque des autres personnages et devient ainsi l'objet du désir d'un original psychopathe. Il en résulte un mélange de vertige, de volupté et de mort qui paraît emprunté aux thèmes macabres et lourds d'un Hanns Heinz Ewers, par exemple à "La Mandragore". La maison bizarre comme lieu central de l'action rappelle aussi bien les contes que les espaces fantomatiques d'un E. T. A. Hoffmann[591].

Dans les articles que nous avons consultés, le film de Martin n'est que rarement analysé au prisme de l'expressionnisme cinématographique et le qualificatif « expressionniste » ne lui est jamais associé. Seule la *Deutsche Lichtspiel-Zeitung* établit le rapprochement avec le style de *Caligari*, sans toutefois parler d'expressionnisme. Aux yeux de son critique, les accents expressionnistes des décors relèvent davantage de l'imitation du précurseur que d'un concept propre à ce film : « Dans la Maison à l'enseigne de la lune (Neosfilm), construite par Neppach dans un style caligaresque atténué et censée être une sorte de chambre noire strindbergienne, l'histoire se déroule à côté, au-dessus, sous, dans et devant la maison lunaire […][592]. ». Le critique de *Der Film* discerne également des allusions expressionnistes dans les décors de Robert Neppach et pour lui aussi le scénario est révélateur de l'influence de Strindberg : « L'idée principale, non dépourvue de références à Strindberg, semblait très prometteuse, et les décors de Neppach, qui évoquent l'expressionnisme, étaient parfaits ; […] d'autant plus décevante fut la mise en œuvre de cette idée, qui travaillait avec des intertitres catastrophiques et qui était d'un illogisme horripilant[593] ». Pour le rédacteur de la *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, le film est finalement « une absurdité délirante, que

591 Kasten. *Der expressionistische Film*. *Op. cit.*, p. 69 : « In den Motiven von DAS HAUS ZUM MOND finden sich in arg klischierter Kondensation die bekannten Versatzstücke populärer Schauerromantik: bizarre Persönlichkeiten, wie den Astronomen oder den Wachsfigurenbildner, dämonische und gute Charaktere innerhalb eines undurchschaubaren Figurenensembles. Die Somnambule Luna gibt zur grotesken Phantastik der anderen Figuren ihre unschuldige Erotik und wird so zum Begierdeobjekt eines psychopathischen Sonderlings. Es entsteht eine Mischung von Rausch, Wollust und Tod, die den schaurig-schwülen Sujets eines Hanns Heinz Ewers, etwa in "Alraune", abgelauscht sein scheint. Das absonderliche Haus als zentraler Handlungsort läßt Märchenassoziationen ebenso aufkommen, wie es an ähnliche spukhafte Räumlichkeiten bei E. T. A. Hoffmann erinnert. ».

592 H. N. « Das Haus zum Monde », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°6, 05. 02. 1921, pp. 4-5, ici p. 4 : « Das Haus zum Monde (Neosfilm), das im gemäßigten Caligaristil von Neppach erbaut, eine Art Strindberg-Dunkelkammer sein soll, läßt seine Handlung neben, über, unter, in und vor dem Mondhause spielen […]. ».

593 P-l. « Das Haus zum Monde », in *Der Film*, n°5, 29. 01. 1921, p. 49 : « Die Grundidee mit den Strindberganklängen verspricht viel, die dekorative Ausstattung Neppachs, der in andeutendem Expressionismus machte, war ausgezeichnet; […] umso mehr enttäuschte die Durchführung der Idee, die von haarsträubender Unlogik war und mit katastrophalen Zwischentexten arbeitete. ».

même le concept de fantastique ne permet plus de saisir[594] ». Rudolf Kurtz finalement identifie un jeu expressionniste d'acteurs en costumes naturalistes et des décors d'un style expressionniste atténué :

> Martin n'est pas parvenu à mettre de l'ordre dans le monde qu'il a créé. Le style austère et expressionniste des acteurs, les lignes principales d'une mise en scène qui accorde plus d'importance à des moments forts qu'à la fluidité de l'action, le caractère expressionniste adouci de l'architecture, s'effacent dans un compromis insipide[595].

La *Lichtbild-Bühne* écrit même que pour ce film, on n'a pas voulu « revendiquer l'ancien slogan [expressionniste] », mais plutôt « essayer d'atteindre par des voies tout à fait nouvelles l'accomplissement de la forme d'art parfaitement particulière qu'imposent au cinéma ses conditions entre autres techniques[596] ». Le rédacteur de la *Lichtbild-Bühne* rejoint sur ce point celui de *Der Kinematograph*, pour qui il ne s'agirait pas tant d'atténuer le style expressionniste que de s'en distinguer :

> Il semblerait qu'avec ce film, la Neos-Filmgesellschaft ait voulu sortir une production qui ne relève pas du quotidien. À certains égards, elle y est effectivement parvenue, même si ce n'est pas avec l'effet escompté. Le film présente un aspect fantastique original, qui offre un visage qui lui est propre, sans être futuriste ou expressionniste. Malheureusement le scénario est très faible et même la réalisation de Karlheinz Martin, qui a fait ses preuves en tant que metteur en scène de théâtre, présente d'étranges aberrations[597].

L'analyse des photos du film qui illustrent les numéros du *Illustrierter Film-Kurier* et de la *Illustrierte Filmwoche* correspondent aux caractéristiques esthétiques qui ressortent de la réception du film. Le bâtiment a été construit en taille réelle (puis brûlé pour la séquence de clôture) en studio et doté d'une dizaine de pièces meublées et décorées, dans lesquelles se déroule l'action. Tel qu'il est représenté sur les photos, il ne présente ni une structure biscornue, ni des perspectives déformées, ni des fenêtres dessinées de travers sur les façades, ni un toit particulièrement bas ou incliné, éléments

---

[594] H. N. « Das Haus zum Monde », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung,* n°6, 05. 02. 1921, pp. 4-5, ici p. 5 : « blühender Unsinn, der sich selbst unter dem Begriff des Phantastischen nicht mehr unterbringen läßt ».

[595] Kurtz. *Expressionismus und Film. Op. cit.*, p. 75 : « Martin ist es nicht gelungen, die von ihm geschaffene Welt zu ordnen. Der strenge, expressionistische Stil der Darsteller, die Linienführung der Regie, der es mehr auf stark gesehene Momente als auf Fluß der Handlung ankommt, das gemildert Expressionistische der Architektur geht schließlich in einem farblosen Kompromiß unter. Wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß manches Darstellerische bei Kortner, bei Leontine Kühnberg, manch überraschendes Bild etwas von dem Geheimnis ausstrahlt, das Martin in dieser verwinkelten Mondballade vorgeschwebt hat. ».

[596] « Genuine », in *Lichtbild-Bühne*, n°26, 26. 06. 1920, p. 34 : « dieses alte Schagwort [expressionistisch] in Anspruch zu nehmen » ; « [es wird] der Versuch gemacht, auf ganz neuen Wegen zur Erfüllung der ganz eigentümlichen Kunstform zu kommen, welche dem Film von seinen technischen und sonstigen Bedingungen auferlegt [ist] ».

[597] L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « Die Neos-Filmgesellschaft hat anscheinend mit diesem Film etwas nicht Alltägliches herausbringen wollen. Das ist ihr in gewisser Hinsicht gelungen, wenn auch nicht mit der von ihr beabsichtigten Wirkung. Der Film kommt in originellem, phantastischem Gewand, das, ohne futuristisch-expressionistisch zu sein, ein eigenes Gesicht zeigt. Leider ist das Manuskript sehr schwach und auch die Regie des bewährten Theaterspielleiters Karlheinz Martin zeigt sonderbare Auswüchse. ».

typiques des maisons de *Caligari* ou de *De l'aube à minuit*. Les intérieurs ne paraissent pas non plus expressionnistes : pas de triangles ou de losanges noirs et blancs sur le sol et les murs, pas de meubles déformés ou disproportionnés, pas d'éléments expressément artificiels ni de taches de lumière ou de striures peintes. L'une des pièces présente certes une arche ornée d'une frise géométrique qui rappelle le *Jugendstil*, une autre un pan de mur tapissé de fines hachures, mais ces motifs sont trop ordonnés (frise régulière et hachures parallèles), isolés et discrets pour évoquer le souvenir du caligarisme. Dans les quartiers du fabricant des figures de cire, quelques éléments de décor rappellent les films expressionnistes : le squelette humain (déjà présent dans *Caligari* et dans *Genuine*) et une figure de cire exposée dans un cercueil de verre (on retrouve les figures de cire dans le film de Paul Leni et le cercueil dans *Caligari* et dans *Torgus*).

Il faut cependant garder à l'esprit que ces photos ne représentent qu'un échantillon réduit des décors du films, parmi lequel ne figurent qu'une seule photo de la cage d'escalier et aucune de la cave, éléments architecturaux qui présentent peut-être un plus fort potentiel pour le fantastique et la stylisation expressionniste. L'absence de voisinage de la maison, plongée dans l'obscurité la plus totale comme les décors de *De l'aube à minuit*, est relevée par certains critiques comme un indice supplémentaire de l'artificialité et du manque de crédibilité du film : « La maison à l'enseigne de la lune […] se dresse dans un isolement trop important. Le manque de voisinage accuse de façon bien trop visible la réalisation du film en studio[598]. ». Il nous semble qu'il faut légèrement nuancer cette soi-disant absence de voisinage : s'il est vrai que les différents résumés de l'intrigue prouvent que les habitants de la maison ne la quittent pas et n'échangent pas avec le monde extérieur, une photo de Nathanaël assis devant la baie vitrée de son observatoire suggère un paysage environnant, à partir d'un clocher et de quelques silhouettes d'arbres. L'atmosphère étrange et fantomatique de la maison ne vient pas tant de son architecture, plutôt réaliste, que de l'éclairage lunaire dans lequel elle semble baigner en permanence[599], ainsi que de certains détails de la décoration intérieure comme extérieure. Sur les façades extérieures, ce sont quelques discrètes hachures claires et l'enseigne en forme de visage de lune au sourire grimaçant qui en sont les porteurs. À l'intérieur, c'est surtout la chambre du créateur de poupées de cire qui relève de l'atmosphère morbide, avec des détails bizarres, comme un squelette humain (que l'on retrouve dans l'étrange demeure de *Genuine*) et de figures de cire en partie conservées dans des cercueils de verre. La mansarde de l'astronome baigne plutôt dans une atmosphère onirique avec ses grandes baies vitrées arrondies, un énorme

598 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « Das Haus zum Mond […] ist zu isoliert hingestellt. Durch den Mangel an Nachbarschaft wird die Atelierarbeit allzu sichtbar. ».

599 Voir Kasten. *Der expressionistische Film*. *Op. cit.*, p. 70.

globe et une lunette astronomique.

Dans ces décors évoluent des acteurs à la gestuelle souvent exagérée, parfois figée ou stylisée, des aspects du jeu expressionniste identifiés par Kurtz dans ce film. D'après les photos du film, seuls les costumes et le maquillage de Leontine Kühnberg et de Fritz Kortner portent cependant l'empreinte du fantastique. Elle s'exprime par l'invraisemblable barbe hirsute[600] et les longs cheveux en bataille du fabricant des figures de cire, de même que par les yeux cernés de noir de Leontine Kühnberg[601], vêtue sur certaines photos d'une longue robe ou chemise de nuit blanche qui n'est pas sans rappeler la tenue de Jane dans la séquence de l'enlèvement par Cesare ou celle d'Anna lorsque celle-ci s'évanouit dans la cage d'escalier caligaresque de *Torgus*. Ces trois personnages ont aussi en commun les longs cheveux sombres et défaits, de même que le maquillage noir qui cerne leurs yeux et assombrit leurs lèvres : ces deux éléments rappellent le goût de l'expressionnisme pour le contraste, puisqu'ils rompent avec leur lividité et la blancheur de leur tenue. Deux photos, dont une où Leontine Kühnberg se tient sur le balcon de la maison, la présentent en train de déambuler les bras tendus, dans l'attitude de somnambulisme que l'on retrouve dans la séquence de *Nosferatu* où Ellen, en chemise de nuit blanche, est en proie au somnambulisme et semble communiquer à distance avec Hutter, après s'être elle aussi rendue sur le balcon. Mais aucun des personnages de *La Maison à l'enseigne de la lune* ne porte d'accessoire ou de maquillage exclusivement propre à l'expressionnisme, comme les gants blancs aux surpiqûres noires portés par Caligari et par Lord Mélo et le maquillage des acteurs de *De l'aube à minuit*. Les autres personnages du film portent des costumes petit-bourgeois naturalistes et ne sont affublés d'aucun accessoire extravagant.

C'est à se demander pourquoi Rudolf Kurtz a inclus *La Maison à l'enseigne de la lune* dans son corpus de films expressionnistes et s'il convient de l'y maintenir, alors qu'aucun critique de l'époque ne le perçoit vraiment comme tel. Sans doute est-ce l'imitation du modèle, qui s'exprime selon lui dans les décors et parfois dans le jeu des deux acteurs principaux, Kortner et Kühnberg, qui justifie sa position parmi les films proprement caligaristes. Mais seul un visionnage du film –

600 Un personnage de vieillard représenté sur l'une des photos porte une barbe similaire, mais nous n'avons pas pu identifier de quel rôle il s'agit là.

601 Leontine Kühnberg interprète le double rôle de Luna et de la mère de celle-ci, toutes deux atteintes de somnambulisme. Sur certaines photos, l'actrice porte une robe ou chemise de nuit blanche, sur d'autres une robe plus foncée, agrémentée d'un chapeau : il est probable qu'une de ces tenues corresponde au personnage de Luna, et l'autre à celui de sa mère, mais nous ne pouvons attribuer avec certitude l'un de ces costumes à un personnage plutôt qu'à l'autre. Par conséquent, nous ne pouvons pas non plus savoir avec certitude si c'est Luna ou sa mère qui est représentée dans l'attitude du somnambulisme sur ces photos.

impossible à l'heure actuelle – permettrait de répondre avec certitude à cette question.

Pour conclure sur ce film, nous pouvons remarquer que les concessions faites au goût du public n'ont pas suffi à garantir le succès du film. Il ne remporte pas le succès escompté et se voit par conséquent retiré au bout de quelques jours seulement du programme des *Richard-Oswald-Lichtspiele* de la Kantstraße de Berlin[602].

## I. 3. F. *Torgus* (*Brandherd*/*Verlogene Moral*) de Hanns Kobe (date de la première : 04. 03. 1921 au *Tauentzienpalast*)

La première mention de *Torgus* que nous ayons trouvée dans les revues spécialisées date d'un an avant la sortie du film et se trouve sous la forme d'une très brève note « en direct des studios » dans le *Film-Kurier*, où le projet est annoncé sous le titre de *Brandherd* [« *Foyer d'incendie* »][603]. C'est aussi le titre indiqué par une première annonce publicitaire parue dans le *Film-Kurier* dès novembre 1920, qui précise sans surprise le nom de la société de production, mais aussi celui du scénariste Carl Mayer (Annexes p. 546, fig. XXVII)[604]. Trois annonces publicitaires parues l'année suivante dans le *Film-Kurier* pour préciser la date de sortie puis les représentations quotidiennes au *Tauentzienpalast* accolent un article au titre : *Der Brandherd* (Annexes p. 546, fig. XXVIII)[605]. *Der Kinematograph* le qualifie alternativement de « drame paysan » (*Bauerndrama*) ou de « drame cinématographique d'après une ancienne ballade islandaise de Carl Mayer[606] », deux désignations qui se réfèrent à la nature populaire du sujet. Dans le *Film-Kurier*, il est tout simplement présenté comme un « drame en cinq actes de Carl Mayer[607] », réalisé pour la *Centaur-Film* par Hanns Kobe, avec Karl Freund comme responsable de la photographie et Robert Neppach comme décorateur[608]. Robert Neppach avait été en charge des décors des deux films expressionnistes de Martin ; on pourrait donc s'attendre à ce que dans *Torgus*, l'influence du style expressionniste se fasse notamment sentir au niveau des décors. Néanmoins, Rudolf Kurtz n'inclut pas *Torgus* dans son corpus de films expressionnistes[609].

602 Kasten. *Der expressionistische Film*. *Op. cit.*, p. 72.
603 « Aus dem Glashaus. "Brandherd" », in *Film-Kurier*, n°240, 25. 10. 1920, s. p.
604 *Film-Kurier*, n°264, 29. 11. 1920, s. p.
605 *Film-Kurier*, n°53, 03. 03. 1921, s. p., *Film-Kurier*, n°54, 04. 03. 1921, s. p. et *Film-Kurier*, n°57, 07. 03. 1921, s. p.
606 L. B. (= Ludwig Brauner). « Brandherd », in *Der Kinematograph*, n°734, 13. 03. 1921, s. p.
607 « Aus dem Glashaus. "Brandherd" », in *Film-Kurier*, n°240, 25. 10. 1920, s. p. : « Drama in 5 Akten von Carl Meyer [sic] ».
608 *Ibid.*
609 Rudolf Kurtz ne mentionne pas *Torgus*, ce qui porte à croire qu'il ne le connaissait pas.

Une annonce publicitaire parue dans les pages du *Film-Kurier* à l'automne 1921 annonce la sortie du film aux *Decla-Lichtspiele*, où il est distribué sous le titre *Verlogene Moral* [« *Morale mensongère* »] : « "Morale mensongère" est le titre de la grande œuvre filmique qui est projetée pour la première fois aujourd'hui, vendredi, aux Decla-Lichtspiele, Unter den Linden 21. Le film a été mis en scène par Hanns Kobe d'après la nouvelle de Carl Mayer intitulée "Foyer d'incendie"[610]. ».

Sont ensuite indiqués les noms des acteurs et l'autre film au programme de ce cinéma ([*La Comtesse mendiante du Kurfürstendamm*] *Die Bettelgräfin vom Kurfürstendamm* de Richard Eichberg, 1921). Le titre le plus souvent employé, en amont du film comme au moment de sa sortie, est celui de « *Brandherd* ». Comme le prouve l'annonce précitée, il est distribué plus tard dans l'année sous le titre de « *Verlogene Moral* ». Mais le titre de « *Torgus* » n'est jamais employé par la presse spécialisée. Une recherche du film sous le titre de « *Torgus* » dans les revues allemandes spécialisées contemporaines de sa sortie ne mènerait donc à rien. En Allemagne, il a été distribué sous son titre de travail « *Brandherd* » et dans certaines critiques il est évoqué sous le titre de « *Verlogene Moral* ». Le titre « *Torgus* », qui correspond au nom d'un des personnages principaux, semble avoir été exclusivement réservé à la distribution du film à l'étranger. Il a été distribué sous ce titre en France comme aux États-Unis.

*Der Film* mentionne aussi le film dès 1920 en précisant le nom des acteurs engagés. Une information essentielle relevée par la revue à la fin de son article concerne la conception des décors et des personnages : « Sur le plan des décors et des personnages, Robert Neppach, le conseiller artistique de la Centaur-Film-Ges., s'est chargé d'ouvrir de nouvelles voies au film d'art ; elles vont dans le sens d'un style qu'on qualifie d'art naïf lorsqu'on parle des Beaux-Arts[611]. ». En raison de son jeu sur les perspectives et les dimensions, lesquelles ne respectent pas les règles de la représentation réaliste et présentent des effets de perspectives géométriques volontairement erronées, la critique a à deux reprises rapproché le film de l'art naïf en peinture, appelé « *Infantilismus* » en Allemagne, puisque cette naïveté graphique évoque un univers d'enfant.

---

610 « Verlogene Moral », in *Film-Kurier*, n°46, 21. 10. 1921, s. p. : « Verlogene Moral ist der Titel des großen Filmwerks, das heute, Freitag, zum ersten Male in den Decla-Lichtspielen, Unter d. Linden 21, vorgeführt wird. Der Film wurde nach einer Novelle "Brandherd" von Carl Mayer durch Hanns Kobe in Szene gesetzt. ».

611 « Brandherd », in *Der Film*, n°45, 06. 11. 1920, p. 39 : « Robert Neppach, der künstlerische Beirat der Centaur-Film-Ges., hat es übernommen, in Bezug auf Dekorationen und Figurinen dem künstlerischen Film neue Wege zu eröffnen, die in Richtung eines in der bildenden Kunst mit Infantilismus bezeichneten Stiles gehen. ».

C'est à cette présentation du film en amont de sa sortie en tant qu'exemple de transposition de l'art naïf au cinéma que réagit la *Lichtbild-Bühne* dans sa critique. Elle relève la ressemblance stylistique avec *Caligari*, mais pour elle *Brandherd* est de qualité inférieure :

> On nous avait signalé que ce drame en cinq actes de Carl Mayer relevait de l'art naïf. Cependant, celui qui s'attendait à une véritable nouveauté n'y a pas trouvé son compte. De petits détails expressionnistes, superficiels, rappellent le style de Caligari, sans toutefois l'égaler. Dans le cas de Caligari, on se souvient du carton portant l'intertitre « Patientez ![612] » – Le même intertitre est présent ici aussi, mais dépourvu de cette expressivité inouïe, de cet impératif auquel on ne pouvait se soustraire en raison de la composition de l'image et de l'intertitre, que l'on trouvait dans Caligari : c'est un exemple symptomatique. Le sujet se prêterait à merveille à l'écriture d'une nouvelle ; il est trop mince pour une grande narration en images. C'est pour cela que l'action traîne en longueur et que même la mise en scène de Hanns Kobe et les images hautement artistiques de Karl Freund ne parviennent pas à lui insuffler un tempo. L'interprétation crée des portraits d'êtres humains magnifiques et pénétrants, avant tout celle de Klöpfer, de Fricke, de Sandrock et de Leiko. Il s'agit donc d'un film de la marque Centaur auquel il manque, malgré bon nombre de moments impressionnants et d'éminentes qualités artistiques, de quoi faire de l'ensemble un résultat cinématographique fort[613].

Effectivement, les décors du film ne peuvent pas être qualifiés de caligaristes au même titre que ceux de *Caligari*, de *Genuine* ou de *De l'aube à minuit*, entièrement réalisés en studio. Dans l'ensemble, c'est une esthétique naturaliste qui prédomine, avec de multiples séquences réalisées en extérieur, dans une douce lumière naturelle. Les hachures et striures blanches dessinées sur les murs sombres, sur l'encadrement des portes, des fenêtres et sur le sol de la maison de John, voire même sur certains costumes, de même que les contrastes de clair-obscur obtenus à l'aide des éclairages, qui déchirent parfois les perspectives et réinventent l'architecture, pourraient effectivement être qualifiés de « détails expressionnistes superficiels ». Le plus beau décor caligaresque est sans conteste celui de la cage d'escalier de la maison de Torgus, où Anna s'évanouit, sa longue chevelure sombre contrastant avec la blancheur de sa longue chemise de nuit, sur les marches constituées de triangles noirs et blancs tels qu'on les trouve dans la cellule ou sur le sol de l'asile dans *Caligari*. L'atmosphère inquiétante et oppressante qui se dégage de cette séquence est renforcée par la

---

612 Dans la version aux intertitres bilingues allemand/français que nous avons visionnée dans les archives du *Deutsches Filminstitut* à Wiesbaden, la traduction française de l'interjection lui fait perdre son caractère autoritaire et la référence au secrétaire qui incarnait l'autorité face à *Caligari* dans le film de Wiene. Selon l'intertitre français, la figure de l'autorité, mademoiselle Turid, lance ainsi : « J'ai à te parler ! ».

613 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Bemerkenswerte Filmneuheiten. Brandherd », in *Lichtbild-Bühne*, n°11, 18. 03. 1921, p. 61 : « Als infantilistischer Film war dieses fünfaktige Drama Karl Mayers uns avisiert. Wer jedoch auf etwas völlig Neues gefaßt war, kam nicht auf seine Kosten. Kleine expressionistische Aeußerlichkeiten gemahnen an Caligaristil, ohne ihn zu erreichen. Man erinnert sich beim Caligarifilm des Bildes mit dem Titel "Warten!" – Der gleiche Titel ist auch hier vorhanden, aber ohne jene unerhörte Expression, ohne jenen zwingenden Imperativ in der Komposition von Bild und Titel, wie in Caligari: ein symptomatisches Beispiel. Das Sujet könnte man sich wundervoll als Novelle denken; für Bildepik ist es zu dünn. Daher die schleppende Handlung, in die auch Hanns Kobes Regie und Karl Freunds hochkünstlerische Bilder kein Tempo bringen können. Prachtvolle, eindringliche Menschenporträts schafft die Darstellung, namentlich Klöpfer und Fricke, die Sandrock und die Leiko. Ein Film der Marke Centaur, dem bei mancherlei Wirkungsmomenten und hohen künstlerischen Qualitäten doch etwas fehlt, was ihn als Ganzes zu einer starken Filmleistung macht. ».

répétition de ces formes géométriques sur les murs, ainsi que par le faisceau lumineux qui émane d'un bougeoir fixé au mur. Précédemment, cette même cage d'escalier a été montrée vide, mais avec une fenêtre quadrillée à l'arrière-plan, qui diffusait une faible lueur dans l'obscurité de l'ensemble. Des branches d'arbres nues que l'on aperçoit par la fenêtre renforcent l'impression de désolation. Et l'étrange silhouette sombre qui se dessine derrière cette fenêtre ne ressemble-t-elle pas à s'y méprendre à celle de Caligari coiffé de son haut-de-forme ?

Comme dans l'analyse citée ci-dessus, la critique relève souvent le jeu des acteurs comme l'une des qualités majeures du film de Kobe. La critique de Willy Haas ne tarit ainsi pas d'éloges sur le jeu de Marija Leiko (Anna) et approuve aussi celui de Gerd Fricke (John) et d'Eugen Klöpfer (Torgus). Au sujet de la mise en scène, Haas déclare :

> Une sorte de réalisme sensible, qui s'accorde aisément à un caractère primitif. C'était plutôt du Tolstoï que le rythme sombre d'une ballade. C'est ainsi qu'on pourrait et devrait mettre en scène "La Puissance des ténèbres". Mais même ce réalisme simplificateur est parvenu à soutenir le scénario et à construire devant nos yeux les mouvements de l'âme telle l'extériorisation d'une nécessité naturelle. Et cette simplicité honnête est mille fois plus précieuse que l'esprit du schématisme creux et affecté, qui règne aujourd'hui sur la mise en scène théâtrale "stylisée". L'équilibre sur le fil du rasoir peut donc être considéré comme réussi – dans l'ensemble. Enfin, il faut aussi mentionner les beaux décors de Neppach et l'excellente photographie de Freund. Production : Centaur-Film. Le public s'est montré très fortement captivé[614].

Le critique de *Der Film* rejoint Willy Haas sur le juste milieu entre art et proximité avec le public que le film aurait réussi à trouver :

> Le nouveau drame paysan en cinq actes de la Centaur-Film essaye avec succès de conserver le juste milieu entre œuvre d'art rigoureuse et effet populaire. […] [Les personnages] produisent tous l'effet d'unité austère d'anciennes gravures sur bois.
>
> Dans l'ensemble, la mise en scène de Hanns Kobe a conservé ce style, mais elle ne respecte pas toujours cette unité et présente aussi des accents légèrement expressionnistes. Dans le cadre de cet ensemble, l'interprétation était excellente. […] La photographie est essentiellement bonne ; cependant le traitement des effets d'éclairage est insuffisant pour ce qui est des images prosaïques[615].

---

614 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauentzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921, s. p. : « Eine Art einfühlsamer, leicht auf Primitivität abgestimmter Realismus. Es war eher ein Tolstoi, als der finstere Ballladenrhythmus. So könnte und sollte man etwa "Die Macht der Finsternis" inszenieren. Aber auch dieser vereinfachende Realismus vermochte das Manuskript zu halten und das Seelische vor uns von innen heraus, als eine elementare Notwendigkeit, aufzubauen. Und diese ehrliche Schlichtheit ist noch immer tausendmal wertvoller als der hohl-affektierte Geist des Schematismus, der die "stilisierte" Theaterregie von heute beherrscht. Die Balance auf des Messers Schneide darf also als gelungen bezeichnet werden – im ganzen Großen. Schließlich sind noch die schönen Bauten Neppachs und die ausgezeichnete Photographie Freunds zu erwähnen. Hersteller: Centaur-Film. Das Publikum zeigte sich sehr stark gefesselt. ».

615 A. F. « Die neuesten Filme. Brandherd », in *Der Film*, n°11, 12. 03. 1921, pp. 44-45 : « Das neue 5aktige Bauerndrama des Centaur-Films versucht mit Erfolg die Mitte zwischen strengem Kunstwerk und volkstümlicher Wirkung zu halten. [...] [Die Figuren] wirken alle mit der herben Gebundenheit alter Holzschnitte. / Auch die Regie Hanns Kobes hielt diesen Stil im ganzen fest, zeigt aber nicht immer einheitlich daneben leicht expressionistische Anklänge. Die Darstellung war durchweg im Rahmen des Ganzen ausgezeichnet. [...] Die

Pour conclure, citons la synthèse des échos de presse effectuée dans *Der Kinematograph*. En énumérant les qualités principales de la mise en scène, parmi lesquelles la caractérisation efficace des personnages, les décors d'une étrangeté fascinante et la photographie de Karl Freund, elle donne un aperçu de la réception du film par la presse généraliste et donc par le public, dont elle est plus proche que la presse spécialisée. *Der Kinematograph* dresse ainsi un bilan qui correspond à l'accueil favorable du film décrit par Willy Haas (dans le *Film-Kurier*) et par A. F. (dans *Der Film*) :

> De ce film, les échos de presse dont nous disposons louent la mise en scène très judicieuse ; avec ses miniatures peintes avec amour, elle donne une impression élégante et pure. En peu de traits, les protagonistes sont caractérisés de façon pertinente et dessinés avec précision. [...] Robert Neppach a créé ces images et ces personnages, captivants dans leur étrange beauté ; la technique des traits appliquée aux murs, aux tables, au sol et aux habits est pleine de charmes étranges (B. Z.). Enfin, n'oublions pas de mentionner l'excellente photographie due à Freund[616].

## I. 3. G. *Le Cabinet des figures de cire* de Paul Leni (date de la première : 13 novembre 1924 au *Ufa-Theater Kurfürstendamm*)

Sorti à la fin de l'année 1924, *Le Cabinet des figures de cire* vient clore la série des films expressionnistes. Avec lui, l'expressionnisme cinématographique renoue une dernière fois avec le succès critique et public[617]. Dans l'interprétation du cinéma de Weimar proposée par Kracauer, il vient également mettre un terme à la série de films qu'il regroupe sous le motif des tyrans[618]. Leni a réalisé *Le Cabinet des figures de cire* d'après un scénario de Henrik Galeen (né Heinrich Wiesenbarg, *07. 01. 1881 Stryj, Autriche-Hongrie ; †30. 07. 1949 Randolph, Vermont, États-Unis). Le réalisateur est également responsable des décors du film, qu'il a conçus avec Ernst Stern, en charge des costumes du film. La répartition des responsabilités entre un petit groupe d'artistes est un facteur qui garantit une unité de style renforcée, d'autant plus que la majorité des artistes impliqués dans le projet se connaissent très bien et ont déjà collaboré ensemble à des films fantastiques. Galeen a été l'assistant de Reinhardt au *Deutsches Theater* à partir de 1906, où Ernst Stern a

Photographie ist im wesentlichen gut, doch stört die mangelhafte Behandlung der Beleuchtungseffekte bei sachlichen Bildern. ».

616 L. B. (= Ludwig Brauner). « Brandherd », in *Der Kinematograph*, n°734, 13. 03. 1921, s. p : « Die vorliegenden Pressestimmen rühmen an dem Film die sehr verständige Inszenierung, die in ihrer liebevollen Kleinmalerei einen gediegenen und vornehmen Eindruck macht. Die Handelnden sind durch wenige Züge treffend charakterisiert und scharf umrissen. [...] Die Bilder und Figuren hat Robert Neppach geschaffen, fesselnd in ihrer fremdartigen Schönheit, voll seltsamer Reize die Strichtechnik an den Wänden, auf den Tischen, auf dem Fußboden und an den Kleidern. (B. Z.) Schließlich ist auch die ausgezeichnete Photographie Freunds zu erwähnen. ».

617 Voir les échos très positifs de la presse spécialisée et généraliste reproduits dans « Das Wachsfigurenkabinett im Spiegel der Presse », in *Film-Kurier*, n°276, 22. 11. 1924, 1. Beiblatt zum Filmkurier, s. p.

618 Kracauer. *De Caligari à Hitler. Op. Cit.*, p. 91 : « Le cycle des films sur les tyrans imaginaires tirait à sa fin avec *Das Wachsfigurenkabinett* (*Le Cabinet des figures de cire*). » et p. 94 : « *Le Cabinet des figures de cire* ajoute la touche finale aux films de tyrans proprement dits. ».

travaillé de 1906 à 1922 en tant que décorateur[619] pour Reinhardt, entre autres pour sa mise en scène du *Mendiant* (*Der Bettler*, 1912) de Reinhard Sorge en 1917[620]. Galeen est aussi l'ami de l'écrivain occultiste Hans Heinz Ewers, avec lequel il a écrit le scénario de *L'Étudiant de Prague* de 1913 pour Paul Wegener. Il a réalisé avec ce dernier le *Golem* de 1914 et écrit avec lui le scénario du *Golem* de 1920, réalisé par Wegener et Carl Boese. L'acteur John Gottowt, le Scapinelli de *L'Étudiant de Prague*, compte parmi ses amis proches et interprète le propriétaire du cabinet des figures de cire. Il est rejoint par les deux acteurs expressionnistes de *Caligari*, Veidt (Ivan le Terrible) et Krauß (Jack l'Éventreur[621]), de même que par la star Emil Jannings (Haroun al-Rachid) et par Wilhelm Dieterle[622] dans un quadruple rôle. Ce dernier incarne le poète dans le récit-cadre ainsi qu'un personnage de chacun des épisodes du récit encadré : le boulanger Assad dans l'épisode oriental, l'époux dans l'épisode russe et son personnage de poète dans le dernier épisode, qui met en scène un cauchemar dont il est victime alors qu'il s'est assoupi sur son travail. Il en va de même pour l'ensemble des personnages féminins du film, tous interprétés par Olga Belajeff. Dans le récit-cadre comme dans les trois épisodes, elle incarne des variations du même personnage de la belle jeune fille à laquelle le poète et ses alter ego sont amoureusement liés.

Quant à Leni, il est comme Galeen issu de l'équipe des collaborateurs artistiques de Reinhardt, pour lequel il a travaillé comme décorateur et dessinateur d'affiches après avoir fait ses débuts dans la peinture et participé aux mouvements d'avant-garde. Lié d'amitié avec Rudolf Kurtz, il illustre la première de couverture de l'édition originale de *Expressionnisme et cinéma*. Leni est convaincu de la fonction essentielle du décorateur au cinéma, une conviction à laquelle il a donné corps dans le *Cabinet des figures de cire* et qu'il explique dans un article intitulé « L'Art du décor dans le film[623] », publié par *Der Kinematograph* quelques mois avant la sortie du film en 1924. Le

619 Voir Kasten. *Der expressionistische Film*. *Op. cit.*, p. 91.

620 Ernst Stern a aussi collaboré à *Satanas* (*Satanas*, date de sortie : autour du 30. 01. 1920), film perdu de Murnau réalisé avec le chef opérateur Karl Freund d'après un scénario de Wiene. Comme *Le Cabinet des figures de cire* (et aussi *Les Trois Lumières* de Lang), ce film est structuré en trois épisodes qui se déroulent à des époques et endroits différents : le premier en Égypte antique, le deuxième, inspiré de *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo, se déroule à Venise et le dernier en 1917, au moment de la révolution russe. Les épisodes sont reliés par la figure de Lucifer/Satan (Veidt), qui révèle sa véritable identité à la fin de chaque épisode. Chaque épisode commence par un lever de rideau et se termine par un baisser de rideau, actionnés par le personnage de Veidt. Voir Eisner, Lotte. *F. W. Murnau* [1re édition Paris : Le Terrain Vague, 1964, en français]. Trad. angl. de Martin Secker, Berkeley/Los Angeles : University of Califronia Press, 1973, pp. 123-127 et pp. 273-274.

621 Pour des raisons de droits d'auteur, Jack l'Éventreur (*Jack der Aufschlitzer*) est appelé *Jack der Gangster* et *Springer-Jack* (*Spring-heeled Jack* en anglais et Jack « Talons-à-ressorts » en français) dans le scénario de Henrik Galeen. Dans les critiques du film, c'est cependant toujours le nom de *Jack the Ripper*, plus connu, qui est privilégié. Voir Bock, Hans-Michael ; Galeen, Henrik ; Koebner, Thomas ; Leni Paul. *Das Wachsfigurenkabinett : Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923*. München : Edition text + kritik, 1994.

622 Wilhelm Dieterle quitte l'Allemagne pour Hollywood en 1930 et anglicise alors son prénom, ce qui explique pourquoi de nos jours, il est plus connu sous le nom de William Dieterle.

623 Leni, Paul. « Baukunst im Film », in *Der Kinematograph*, n°911, 03. 08. 1924, p. 15. Nous avons adopté la

réalisateur et décorateur y définit la conception artistique au fondement du film :

> Si le décorateur n'imitait que la photographie pour construire un décor, le film resterait sans visage, sans note personnelle. On doit avoir la possibilité de faire ressortir les attributs essentiels d'un objet afin qu'ils donnent à l'image un style et de la couleur. [...]
>
> Cela est surtout nécessaire pour les films qui se déroulent dès l'abord dans un monde irréel. J'ai essayé de créer pour mon film LE CABINET DES FIGURES DE CIRE des décors tellement stylisés qu'aucune idée de réalité ne puisse s'en dégager. J'ai esquissé une place de foire qui renonce à tous les détails et qui ne veut engendrer qu'un fluide indescriptible de lumières, de corps en mouvement, d'ombres, de lignes et de courbes. Ce n'est pas la réalité que la caméra perçoit, c'est la réalité de l'événement intérieur qui est plus profonde, plus efficace, plus émouvante que ce que nous voyons quotidiennement avec nos yeux, et je crois également que le cinéma peut reproduire cette vérité rehaussée efficacement.
>
> Qu'on me permette de rappeler des films comme CALIGARI et LE GOLEM où Poelzig a créé l'image monumentale d'une ville. Je m'empresse de souligner combien le décorateur doit s'éloigner du monde qu'on voit quotidiennement pour atteindre le vrai nerf du monde. […]
>
> On voit qu'un décorateur ne doit pas construire de "beaux" décors. Il doit toucher au cœur des choses au-delà de leur surface. Il doit créer de l'atmosphère (de la "*Stimmung*") même s'il doit sauvegarder son indépendance vis-à-vis de l'objet vu seulement par les yeux de tous les jours. C'est cela qui fait de lui un artiste, autrement je ne saurais pas comprendre pourquoi on ne le remplacerait pas par un apprenti-charpentier habile[624].

La révélation de la physionomie latente des choses, sa concentration significative et l'expression de l'intériorité grâce à une atmosphère véhiculée notamment par les décors : ce sont bien les caractéristiques de l'esthétique cinématographique expressionniste que Leni explicite ici. Le critique contemporain E. Golias relève également la vision fantasmagorique qui s'exprime dans *Le Cabinet des figures de cire*, dans lequel il identifie également des éléments du conte. Il regroupe ces deux points sous l'esthétique du fantastique selon lui caractéristique du film. S'il l'a retenu pour l'analyse critique, c'est parce que, selon lui, « se manifestent ici certaines caractéristiques de la particularité du cinéma et des fortes impressions qu'il peut produire ; elles [lui] paraissent ouvrir la

---

traduction du titre proposée par Lotte Eisner en appendice VII de *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 257. Elle y propose une traduction des extraits les plus intéressants, sans toutefois préciser la référence exacte de l'article.

624 Leni, Paul. « Baukunst im Film », in *Der Kinematograph*, n°911, 03. 08. 1924, p. 15 : « Würde der Architekt photographisch nachbauen, so würde das Bild ohne Gesicht und ohne persönliche Note sein. Man muß die Möglichkeit haben, die wesentlichen und charakteristischen Merkmale eines Naturobjekts zu betonen und so herauszuarbeiten, daß sie dem Bilde Stil und Farbe aufprägen. […] / Der Aufbau charakteristischer Naturobjekte ist besonders notwendig für Filme, die von vornherein in einer unwirklichen Welt spielen. Für meinen Film "Das Wachsfigurenkabinett" habe ich versucht, derartig durchstilisierte Architekturen zu schaffen, die von vorneherein den Gedanken an Wirklichkeit nicht aufkommen lassen. Ich habe einen Rummelplatz gebaut, der auf alle Details verzichtet und nur dieses unbeschreibliche Fluidum von Lichtern, bewegten Körpern, Schatten, Linien und Kurven erzeugen will. Es ist nicht die Wirklichkeit, die der photographische Apparat wahrnimmt, es ist die Wirklichkeit des Erlebens, die viel tiefer, viel wirksamer, viel ergreifender ist als das, was wir täglich mit den Augen schauen, und ich glaube auch, daß der Film diese gesteigerte Wirklichkeit wirksam wiedergeben kann. / Es sei mir erlaubt, an den "Caligari"-Film zu erinnern, an den "Golem", dessen monumentales Stadtbild Hans Poelzig geschaffen hat. Es liegt mir daran zu betonen, wie sehr sich der Film-Architekt von der täglich geschauten Welt entfernen muß, um den wirklichen Nerv der Welt zu treffen. […] / Man sieht, daß die Anforderungen, die an den Film-Architekten gestellt werden, keinesfalls die sind, "schöne" Räume zu bauen. Er soll über die Oberfläche hinaus an das Herz der Dinge rühren. Er soll Stimmung erzeugen, selbst wenn er seine Selbstständigkeit dem nur mit Tagesaugen gesehenen Objekt gegenüber behaupten muß. Und das ist es, was ihn zum Künstler macht – sonst wüßte ich nicht einzusehen, warum der Filmarchitekt überhaupt eine Berechtigung hat, und warum man ihn nicht durch einen begabten Zimmermannslehrling ersetzt. ». La traduction est de Lotte Eisner et figure en appendice VII de *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 257.

voie à une esthétique du film narratif[625] ». Dans sa perception de la conception du cinéma qui s'exprimerait dans *Le Cabinet des figures de cire*, nous pouvons aisément discerner des points de convergence avec la conception de Leni. Parmi eux, les principaux sont la primauté du visuel et du rythme, dictés par le mouvement, le jeu des ombres et des lignes, et la capacité du film à exprimer la réalité intérieure ou le monde de l'irréel :

> Le cinéma narratif est un art de l'image, sur lequel règne le rythme du mouvement, capable de l'augmenter jusqu'à la vie irréelle. Le film est muet, son élément est le mouvement qui se déroule, et qui, fixé dans le cadre d'un effet d'image, peut être concentré jusqu'à devenir un symbole. Dans ses possibilités d'être un moyen d'expression, le film est lié aux événements inscrits dans le temps, mais aussi à l'image, à travers laquelle il a la capacité de concentrer lesdits événements jusqu'à obtenir un effet homogène. Nous croyons en la capacité du film d'être un moyen d'expression artistique, dès lors qu'il opère consciemment selon ses propres lois et ne cherche pas à être autre chose qu'un art du cinéma = un art de l'image et du rythme, un jeu d'ombres, de l'art graphique, apparenté au rêve. La faculté de l'appareil de prises de vues de concevoir de façon convaincante l'impossible et l'irréel, le fait qu'il soit privé du mot et du son, ouvrent à l'art du cinéma le monde du fantastique, tel qu'Alfred Kubin par exemple sait le concevoir en images. L'origine de l'art de Kubin se trouve dans le fantastique de la vie onirique[626].

Dans cette citation, on reconnaît la conception expressionniste de la concentration expressive et de l'accentuation symbolique, propres à exprimer en images le fantastique et le monde de l'onirisme. Pour le critique de *Der Bildwart*[627], c'est justement dans le recours à l'expressionnisme dans les différents épisodes que se mesure leur réussite, et par conséquent, il est d'avis que l'épisode de Haroun al-Rachid est moins réussi que celui d'Ivan le Terrible. Sa réception s'articule autour de sa conception du cinéma, entendu comme un art de l'image par opposition au théâtre, entendu comme un art de la parole :

> Il s'avère qu'ici [dans l'épisode du calife], la mise en scène tente de recourir aux moyens d'expression du théâtre parlé, qui n'est qu'accessoirement un théâtre du spectacle ; ainsi, il ne peut rendre justice au cinéma. L'expressionnisme des décors du film, qui essaye de façon assez pauvre de faire allusion au milieu oriental, et qui se contente de ces allusions, est à notre avis contraire à l'imagination luxuriante singulière du conte oriental, laquelle est tout à fait figurative et a l'ampleur de l'épique. […] Une rupture interne traverse l'ensemble de la pièce, qui se disperse en

---

625 Golias, E. « Filmschau. Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Bildwart*, n°12, décembre 1925, pp. 8-9 : « […] weil hier sich einiges von der eindrucksstarken Eigenwesentlichkeit des Films offenbart, das uns richtunggebend für eine Aesthetik des dramatischen Filmspiels erscheint ».

626 *Ibid.*, p. 8 : « Der dramatische Film ist Bildkunst, die der Rhythmus der Bewegung beherrscht und zu einem unwirklichen Leben zu steigern vermag. Der Film ist stumm, ablaufende Bewegung sein Element, die in den Rahmen des Bildmäßigen gebannt zum Symbol sich zu ballen vermag. Der Film ist in den Möglichkeiten, Ausdrucksmittel zu sein, an das Geschehen in der Zeit gebunden, zugleich aber auch an das Bild, durch das er dies Geschehen zu einheitlicher Wirkung zu konzentrieren vermag. Wir glauben an die Möglichkeit, daß der Film künstlerisches Ausdrucksmittel sein kann, wenn er sich eigengesetzlich bewußt anwendet, nichts anderes sein will wie Filmkunst = Bildkunst und Rhythmus, ein Schattenspiel, der graphischen Kunst, der Tanzkunst, dem Traum verwandt. Die Möglichkeit der Aufnahmetechnik, Unmögliches, Unwirkliches glaubhaft zu gestalten, die Tatsache, daß er des Wortes und des Klanges beraubt ist, eröffnen der Filmkunst die Welt des Phantastischen, wie sie etwa Alfred Kubin bildmäßig zu gestalten vermag. Die Kunst Kubins wurzelt in der Phantastik des Traumlebens. ».

627 Cf. la présentation de cette revue en annexe (Annexes p. 492).

plaisanteries plates et singeries cabotines[628].

Aux yeux d'E. Golias, l'expressionnisme des décors est bien plus solidement motivé par le sujet de l'épisode d'Ivan le Terrible. À l'esthétique éclatée, hétérogène, du premier épisode, ce dernier opposerait une unité stylistique et une concentration expressive saluée par le critique :

> Si ce premier épisode peine à s'élever au-dessus de la moyenne, s'il est empreint de toutes les caractéristiques du kitsch, le deuxième épisode autour d'Ivan le Terrible peut en revanche être qualifié de prouesse ; celle-ci dévoile les riches possibilités expressives du cinéma et est d'une impressionnante unité, resserrée en une puissance dramatique atteinte grâce à l'enchaînement de séquences brèves et grâce à une concentration sévère de l'intrigue et des décors qui la soutiennent. […] Cet épisode, qui nous paraît digne d'être conservé en tant qu'œuvre autonome, est entièrement dicté par l'effet pictural. Le décor, fantastique dans sa ligne principale, dans sa répartition du clair et de l'obscur, se révèle être un élément qui fusionne en une unité avec les personnages et qui aide à la parfaite compréhension et à l'accroissement du déroulement de l'intrigue, de son rythme et de son contenu atmosphérique [*Stimmungsgehalt*]. C'est un cauchemar fiévreux peuplé d'êtres humains fantomatiques et irréels, au sein duquel résonne le cri de la mariée, humainement aussi déchirant que le cri de celui qui se réveille d'un rêve effroyable, le cri strident de l'enfant penchée sur le corps sans vie du père, touché par le coup de feu meurtrier[629].

E. Golias estime que cet épisode forme une unité autonome et ne relève pas le lien avec les autres épisodes ou le récit-cadre. Il éprouve bien plutôt la juxtaposition des différentes esthétiques comme une contradiction dérangeante. En effet, la durée des épisodes n'est pas du tout équilibrée (le premier représente plus de la moitié du film et le dernier, très court, ne compte pas pour plus de 10% de la durée totale) et les personnages (historiques) comme les lieux et les époques changent radicalement d'un épisode à l'autre : le spectateur est convié à un voyage fantastique qui l'entraîne de l'Orient des *Mille et Une Nuits* à la Russie d'Ivan le Terrible et finalement à un pays onirique, qui ne correspond pas à un territoire réel et identifiable. Le personnage de Jack l'Éventreur peut renvoyer à la ville de Londres. Mais il s'agit d'un cauchemar du poète, et les paysages correspondent plutôt à une version déformée de la foire où il travaille. Étonnamment, E. Golias ne mentionne à

---

628 Golias, E. « Filmschau. Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Bildwart*, n°12, décembre 1925, p. 10 : « Hier [in der Episode des Kalifen] erweist sich, daß die Regie sich des Ausdrucksmittels der Sprechbühne, die nur in zweiter Linie Schaubühne ist, zu bedienen versucht und damit dem Filme nicht gerecht werden kann. Der Expressionismus der Filmbauten, der dürftig das orientalische Milieu anzudeuten versucht und sich mit diesen Andeutungen begnügt, steht unseres Erachtens in Widerspruch mit der dem orientalischen Märchen eigentümlichen blühenden Phantasie, die durchaus gegenständlich und episch-breit ist. [...] Es geht ein innerer Bruch durch das ganze Spiel, das in platten Scherzen und komödiantenhaften Mätzchen zerflattert. ».

629 *Ibid.*, pp. 10-11 : « Erhebt sich dieses Filmspiel kaum über den guten Durchschnitt, haften diesem alle Merkmale des Kitsches an, so darf das zweite Filmspiel von Ivan dem Schrecklichen als eine Spitzenleistung angesprochen werden, die die reichen Ausdrucksmöglichkeiten des Films offenbart und von einer eindrucksvollen Einheitlichkeit ist, die sich zu dramatischer Wucht strafft, welche durch knappe Szenenführung und strenge Konzentrierung der Handlung und der sie unterstützenden Szenerie erreicht wird. [...] Dieses Filmspiel, das uns wert erscheint, als selbstständiges Werk erhalten zu bleiben, ist ganz auf bildmäßige Wirkung eingestellt. Die Szenerie, phantastisch in ihrer Linie, in der Verteilung von Hell und Dunkel, erweist sich hier als ein Element, das mit den darstellenden Personen zu einer Einheit verschmilzt, den Ablauf der Handlung, ihren Rhythmus, den Stimmungsgehalt restlos aufschließen und steigern hilft. Ein Fiebertraum mit gespenstig unwirklichen Menschen, in den der Aufschrei der Braut wie der Aufschrei eines aus einem schrecklichen Traum erwachenden menschlich erschütternd hineingellt, der Aufschrei des Kindes an der Leiche seines Vaters, den das Mordgeschoß traf. ».

aucun moment l'épisode de Jack l'Éventreur, pourtant le plus expressionniste des trois. Peut-être lui a-t-il semblé trop bref pour faire l'objet de développements critiques. Pour rendre compte de l'esthétique du dernier épisode, nous pouvons citer la description qu'en propose Lotte Eisner :

> L'épisode le plus expressionniste des FIGURES DE CIRE est sans conteste celui de Jack l'Éventreur : les angles s'y brisent avec souplesse, les surfaces s'infléchissent dans une transformation ininterrompue comme dans un immense kaléidoscope et les parois obliques cèdent sans jamais révéler leur secret. C'est le chaos des formes : triangles et rhomboïdes trouent l'espace ; des cascades de lumière brusquement répandue se heurtent à une infernale obscurité : la suite de ces objets qui ont perdu tout rapport entre eux, tout élément de comparaison, est parfaitement incohérente, leur forme ne présente aucun point d'appui. Parmi ce tourbillon houleux du décor flotte le fantôme de Werner Krauss (Jack l'Éventreur) insaisissable, sans ossature. Comme l'espace le sol est sans limites, il se dissout sous les pas, se fend, s'entasse, devient irréel. La grande roue, le carrousel deviennent pour quelques instants des formes décoratives, jetant des ombres qui ressemblent à des oiseaux de proie[630].

À la différence d'E. Golias, certains critiques contemporains ont identifié dans le mélange même des esthétiques le principe unificateur du film : celui du jeu esthétique, qui bondit avec malice d'un lieu et d'un style à l'autre. S'interrogeant sur les liens entre littérature et cinéma, le critique de la *Lichtbild-Bühne* affirme que pour juger de la qualité d'une telle fantaisie, les critères d'évaluation empruntés à la littérature (par exemple les qualités dramaturgiques et littéraires du scénario) ne sont pas appropriés :

> Ce film n'a rien à voir avec la "littérature". Au contraire. Du point de vue littéraire, peu de choses ont la faiblesse du scénario de Henrik Galeen : versatile, sans liens internes, sans progression dramatique. Donc quasiment sans valeur littéraire et dramaturgique (ce qui est sans doute l'une des raisons principales de son succès modéré!). [...] L'ensemble est un caprice d'artiste, un jeu gracieux et débordant d'esprit, où l'élément pictural est de loin ce qui importe le plus[631].

Dans ces propos de l'auteur se fait ressentir le besoin de démarquer le film de la littérature, une approche qui durant la première moitié des années 1920 s'exprime dans toutes les réflexions théoriques sur l'art du cinéma. Béla Balázs y consacre tout le premier temps de la réflexion sur la dramaturgie du cinéma muet qu'il élabore dans la troisième partie de *L'Homme visible*. L'objectif est de délimiter le cinéma par rapport aux domaines artistiques avoisinants, afin de comprendre ce qui serait sa spécificité. La pensée du critique est indissociable de son contexte historique où le désir de pouvoir définir une spécificité du cinéma relève du désir de le légitimer et de libérer le discours théorique de la référence constante aux autres arts, qui fait courir le risque de considérer le cinéma

630 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, pp. 89-90.

631 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40 : « Mit "Literatur" hat dieser Film gar nichts zu tun. Im Gegenteil. Literarisch schwächeres als das Manuskript Henrik Galeens gibt es kaum noch: Sprunghaft, ohne innere Zusammenhänge, ohne dramatische Steigerung. Also literarisch und dramaturgisch fast wertlos (hier wohl auch einer der Hauptgründe für den lauen Erfolg!). [...] Das ganze ist eine Künstlerlaune, ein graziöses und von Geist sprühendes Spiel, in dem das Malerische weitaus die Hauptsache ist. ».

comme un art second par rapports aux arts plus anciens. Balázs insiste sur la différence de matériau entre le cinéma et le théâtre ou la littérature et écrit : « Au cinéma, nous ne pouvons pas prendre appui sur la parole. Nous apprenons tout du jeu des gestes, qui n'est pas ici un simple accompagnement et pas davantage la forme de l'expression, mais *le seul et unique contenu du message*. […] En effet, la matière même du film, sa substance, c'est le geste que l'on voit. C'est lui qui donne forme au film[632]. ». La différence qui existe à ses yeux entre le cinéma et la littérature s'articule en partie autour du texte au fondement de chacun de ces deux arts. Elle est formulée dans un bref paragraphe intitulé « Le cinéma et la littérature », qui en vertu de sa clarté condensée peut être cité en entier :

> Le metteur en scène et l'acteur (qui entretiennent l'un avec l'autre un tout autre rapport au cinéma qu'au théâtre), c'est avec des improvisateurs que l'on pourrait le mieux les comparer : ils reçoivent d'un autre peut-être une idée, un résumé bref et général, mais le texte, *ils en sont eux-mêmes les auteurs*. Car le texte du film réside en sa texture, en ce discours en images où chaque configuration, chaque geste, chaque perspective, chaque éclairage : tout cela a pour fonction d'irradier l'atmosphère et la beauté poétiques dont est chargé, au théâtre, le texte d'un auteur. On sait bien que dans un poème ou une nouvelle non plus, l'essentiel ne réside nullement dans leur pur et simple contenu. Ce qui fait l'art d'un film, c'est la subtilité de l'effet produit par l'image et le geste. *C'est pourquoi le cinéma n'a rien à voir avec la littérature*[633].

Alors que pour Balázs, les acteurs de la scène sont les interprètes d'un texte qui est accessible au lecteur au-delà de la représentation, les acteurs de cinéma seraient responsables de l'œuvre : ce serait leur œuvre et c'est pourquoi Balázs les qualifie d'« acteurs-poètes[634] ». Avec le réalisateur, ils sont selon lui les véritables créateurs d'un film, bien plus que ne l'est le scénariste[635]. Cette réflexion amène l'auteur à relativiser le rôle du scénario, autour duquel se cristallise le plus souvent les critiques des cercles littéraires : selon lui, il devrait échapper aux reproches qui lui sont faits de proposer une histoire simpliste, primitive, car le travail sur l'image opéré par la mimique et par la mise en scène lui confère la même valeur que celle qu'un poème tire du verbe d'un poète :

> S'il me faut pousser aussi loin cette analyse, c'est que là se situe la racine de toutes les incompréhensions et de tous les préjugés d'une culture littéraire qui rend la plupart des gens incapables de percevoir le cinéma en tant qu'art. Ils n'ont d'attention que pour la *fable* d'un film, et la trouvent vraiment trop simpliste et primitive. De la mise en forme visuelle, ils ne tiennent pas compte. […] Or dans le film, ce qui compte exclusivement, c'est comment le réalisateur compose l'image et ce que dit le visage des acteurs. C'est en cela que réside l'élaboration artistique, et non pas dans les "données de fait" abstraites d'un contenu abstrait. Un bon film n'a même pas du tout de "contenu". Car il est "tout à la fois le fruit et son écorce". Il n'a pas davantage de contenu qu'une peinture ou une musique, ou – précisément – que l'expression d'un visage. Le cinéma est *un art de*

632 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, p. 29. Les italiques sont de l'auteur.
633 *Ibid.*, pp. 29-30. Les italiques sont de l'auteur.
634 *Ibid.*, p. 28.
635 D'autres auteurs en revanche ont dégagé le rôle essentiel joué à cette époque par des scénaristes tels Mayer ou encore Galeen. Voir par exemple Kasten, Jürgen. *Carl Mayer, Filmpoet: ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*. Berlin : VISTAS Verlag, 1994.

> *surface*, où "l'intérieur est à l'extérieur". Toutefois – et c'est là sa différence de principe avec la peinture – il est un art du mouvement dans le temps et de la continuité organique, et il peut de ce fait présenter une psychologie vraie ou fausse, avoir un sens clair ou confus. Seulement, cette psychologie et ce sens ne résident pas dans la "signification profonde" d'une pensée, mais sont intégralement exposés en surface : celle d'un phénomène sensible[636].

Le jeu d'esthète auquel se livre Leni pour réaliser sa composition picturale est rapproché du patchwork artistique de certaines collections d'art par un critique contemporain du *Film-Kurier*, qui estime que *Le Cabinet des figures de cire* est composé selon le principe du bric-à-brac :

> On qualifie de "bric-à-brac" le fouillis à la fois raffiné et osé qui se manifeste dans les vitrines d'amateurs épicuriens […]. D'une bizarrerie précieuse, le film de Paul Leni est issu d'une sorte de sentiment de bric-à-brac, d'un plaisir décoratif très raffiné qui se délecte d'un enchevêtrement coordonné de styles, par lequel se manifestent avec sûreté la culture et le goût d'une âme de gourmet, dans tout ce qu'elle a de baroque et de voluptueux. Un ensemble de sons, de charmes stylistiques singuliers, délicatement mélangés et fortement épicés. [...] C'est le "chaud-froid" que Baudelaire prescrit aux disciples consacrés de son ésotérisme esthétique aux trois sceaux : le désir froid de l'aberrant, poussé jusqu'à la cruauté démente d'un côté, et jusqu'au burlesque du théâtre de marionnettes de l'autre : du prédateur au monde mécanique, en dépassant l'homme méprisé. Par deux fois le film propose des variations sur le thème du suppléant du despote, tombé à la place de celui-ci […]. Entre les deux plane une improvisation musicale en images sur le thème de l'effroi, une brève symphonie agitée du cauchemar : le fantôme de Jack l'Éventreur vu en rêve... et par trois fois c'est le démon de l'éros, la sensualité, qui met au jour un au-delà-de-l'être-humain. […]
>
> L'impression d'ensemble est celle d'une délectation artistique rare, précieuse et froide, mais parfaitement pure. Et un pas significatif en avant dans le raffinement du cinéma allemand[637].

Un bref compte rendu du tournage, auquel a été convié un rédacteur du *Film-Kurier*, complète cette perception de l'esthétique du film. Mais surtout, il nous a mis sur la piste du film tel qu'il était initialement prévu par Leni, ce qui ne correspond pas tout à fait à la version qui a été réalisée. Les modifications apportées expliquent en partie la fragilité des liens thématiques et esthétiques entre les différentes parties :

> Un cabinet de figures de cire : contre le mur, les répliques de Haroun al-Rachid, d'Ivan le Terrible, de *Rinaldo Rinaldini* et de Jack L'Éventreur.
>
> Tous les *quatre* incarnent les égarements d'une volonté de pouvoir, sous *quatre* formes

---

636 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, pp. 30-31. Les italiques et les guillemets sont de l'auteur.

637 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « "Bric à brac" nennt man das raffiniert-saloppe Durcheinander in den Vitrinen genießerischer Amateurs […]. Paul Lenis preziös-abseitiger [sic] Film ist aus einer Art bric-à-brac-Gefühl entstanden; aus einer sehr raffinierten dekorativen Freude am abgestimmten Stilgewirr, an dem sich die unbeirrbare Geschmackskultur einer hochgezüchteten Genießerseele barock und lustvoll manifestiert. Ein Zusammenklang absonderlicher Stilreize, delikat gemischt, stark gewürzt. [...] Es ist das "chaud-froid", das Baudelaire den geweihten Jüngern seiner dreimal versiegelten ästhetischen Esoterik vorschreibt: die kühle Lust am Abseitigen, bis zur irrsinnigen Grausamkeit auf der einen, bis zur Burleske des Puppenspiels auf den anderen Seite: vom Raubtier zur mechanischen Welt; an dem verachteten Menschen vorüber. Zweimal wird dasselbe Thema, das Thema des Stellvertreters eines Despoten, der an dessen Stelle fällt, variiert [...]. Dazwischen eine vorübergleitende musikalische Bildimprovisation des Schreckens, eine kurze, flatternde Albdruck-Symphonie: Jack the Ripper als Traumgespenst... und alle dreimal ist es die Dämonie des Eros, die Sinnlichkeit, die den Abgrund eines Jenseits-vom-Menschen aufdeckt. […] / Der Gesamteindruck ist: ein seltener, kostbar-kühler, aber ganz reiner Kunstgenuß. Und ein bedeutender Schritt vorwärts in der Geschmacksverfeinerung des deutschen Filmes. ».

d'expression différentes.

Et voilà que les visions d'un rêveur insufflent à *tous les quatre* une vie étrangement irréelle, voilà qu'ils deviennent les héros de pièces de théâtre de marionnettes fantastiques, dans lesquelles un troisième monde insolite se cristallise en quelque sorte à partir du rêve et de la réalité.

Ceci est l'idée de base du film "Le Cabinet des figures de cire", que Paul Leni est en train de tourner au *May-Atelier* de Weißensee.

Nous assistons à quelques scènes de l'acte qui se concentre sur la personne aujourd'hui presque légendaire du tsar "Ivan" […].

L'ensemble de la séquence est conçu par Paul Leni à partir de l'esprit de l'image animée.

Chaque personnage fait partie d'une composition d'ensemble.

Malgré la fidélité historique des costumes traditionnels, le tout n'aspire pas au style d'un film d'époque ; c'est l'atmosphère [*Stimmung*] de la légende qui est recherchée.[...]

Le film ici en devenir n'est pas transporté dans le monde de l'image vivante depuis celui de l'art du mot ; il émane bien plutôt d'une idée purement optique[638].

Encore une fois, c'est la recherche de l'effet d'image que le critique dégage dans son analyse de l'épisode d'Ivan le Terrible : la conception visuelle de l'image de cinéma dicte la composition de la séquence à Leni, à la fois réalisateur et décorateur du film, et c'est elle qui est vectrice de l'atmosphère d'irréalité onirique du *Cabinet des figures de cire*. Lotte Eisner juge cependant que comme dans *Genuine*, l'expressionnisme du film est trop « décoratif » et qu'il nuit à la réception du film par le spectateur : « En plus, une perfection figée, une composition trop raffinée, un maniérisme excessif risquent de gêner le spectateur. L'expressionnisme purement « décoratif » y aboutit à la même impasse que celle où sombrait GENUINE[639]. ». Balázs aussi met en garde contre cet écueil :

Mais le moyen terme le plus efficace qui se répand dans les films les plus récents est l'usage des plans secondaires. La stylisation expressionniste d'un ensemble : d'une pièce entière, d'une rue entière, a le plus souvent quelque chose de forcé, et paraît n'avoir plus de raison d'être que décorative, et non pas psychologique. L'effet produit est celui d'un ornement, d'un procédé stylistique stéréotypé, qui de ce fait même perd tout caractère d'expression spontanée[640].

Cette crainte de voir la réception du film entravée se retrouve dans plus d'une critique du film. C'est son caractère hautement artistique que les critiques perçoivent alors comme très exigeant vis-à-vis du spectateur, comme nous l'avons déjà relevé pour d'autres films expressionnistes. À cela

638 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « Ein Wachsfigurenkabinett: an den Wänden die Nachbildungen von Harun al Raschid, Iwan dem Schrecklichen, *Rinaldo Rinaldini* und Jack the Ripper. / In *vier* verschiedenen Ausdrucksformen stellen sie gleichsam Verkörperungen eines verirrten Machtwillens dar. / Und nun gewinnen *die vier* in den Visionen eines Träumers ein seltsam unwirkliches Leben, werden zu Helden phantastischer Marionettenspiele, in denen sich aus Traum und Realität gewissermaßen eine wundersame dritte Welt kristallisiert. / Das ist die Grundidee des Films "Das Wachsfigurenkabinett", der zur Zeit von Paul Leni im May-Atelier in Weißensee gedreht wird. / Wir sehen einige Szenen aus dem Akt, der sich um die Person des heute schon halb legendären Zaren "Iwan" gruppiert [...]. / Die ganze Szene ist von Paul Leni aus dem Geiste des bewegten Bildes herausgestaltet. / Jede Figur ist Teil einer Gesamtkomposition. / Trotz der historischen Treue der Trachten ist das Ganze nicht etwa auf Historienstil, sondern auf die Stimmung eines Legendenspiels gestellt. […] / Hier ist ein Film im Werden, der nicht aus der Welt der Wortkunst in die des lebenden Bildes transportiert ist, sondern einer rein optischen Idee entstammt. ». Nous soulignons.

639 Eisner. *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 90.

640 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, pp. 82-83.

s'ajoute la nouvelle esthétique, déroutante pour des spectateurs qui jusqu'alors ont surtout fait l'expérience du naturalisme :

> Tout comme le *Cabinet du docteur Caligari*, auquel il ressemble architecturalement, ce film au casting exceptionnel – Jannings, Veidt, Krauss – nécessite des spectateurs exigeants. Ce sont de véritables jeux de lumière qu'on nous propose ici, en particulier dans les visions de la partie centrale. Mais le spectateur dont l'horizon d'attente est celui du naturalisme doit d'abord s'habituer au style de l'œuvre[641].

Certains considèrent même qu'il existe une incompatibilité entre la visée artistique du film et la compréhension du grand public :

> D'après un scénario de Henrik Galeen, Paul Leni a réalisé un film stylisé plus ou moins à la Caligari, hautement artistique, qui recevra certes les faveurs des cercles qui s'intéressent vraiment à l'art, mais pour lequel en revanche il sera sûrement difficile de s'imposer auprès du grand public. Dans l'ensemble, l'intrigue relève en partie du conte, et en partie de la vision[642].

Dans l'article du *Film-Kurier* cité plus haut, nous avons souligné quelques passages qui font signe vers l'existence d'une quatrième figure de cire et d'un quatrième épisode organisé autour du personnage de Rinaldo Rinaldini[643]. Le matériel publicitaire paru dans les revues spécialisées s'ajoute aux indices récoltés qui nous permettent d'affirmer avec certitude qu'un quatrième épisode était initialement prévu pour compléter les trois dont nous avons aujourd'hui connaissance. Jürgen Kasten formule cette hypothèse avec prudence, en s'appuyant uniquement sur trois photos ou dessins des quatre figures de cire, qu'il a relevés dans trois revues différentes[644]. Cela ne lui permet ni de déterminer la position de cet épisode dans le récit encadré, ni de découvrir quel acteur était prévu pour interpréter Rinaldo Rinaldini. Le travail d'archéologie du cinéma effectué nous a permis de confirmer cette l'hypothèse et d'améliorer sur quatre points la connaissance du projet initial de

641 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19 : « Wie das *Kabinett des Doktors* [sic] *Caligari*, dem es architektonisch ähnelt, erfordert dieser außerordentlich besetzte Film: Jannings, Veidt, Krauß, anspruchsvolle Zuschauer. […] Es sind wahrhaft Lichtspiele, die hier geboten werden, namentlich in den Visionen des mittleren Teils. Aber der naturalistisch eingestellte Zuschauer muß sich an den Stil des Werkes erst gewöhnen. ».

642 Fridolin. « Kritik u. Leinwand. Das Wachsfigurenkabinett », in *Die Filmwoche*, n°48, 26. 11. 1924, p. 1124 : « Paul Leni hat hier nach einem Manuskript von Henrik Galeen einen annähernd à la Caligari stilisierten hochkünstlerischen Film geschaffen, der zwar die höchste Anerkennung wirklich künstlerisch interessierter Kreise finden wird, dem es aber andererseits wohl schwerer fallen dürfte, sich beim großen Publikum durchzusetzen. Die Handlung ist in der Hauptsache teils Märchen, teils Vision. ».

643 On ne trouve aucune mention de cet épisode chez Kurtz. Kracauer et Eisner se contentent de le signaler par une brève note de bas de page. Voir Kracauer. *De Caligari à Hitler. Op. Cit.*, p. 91 : « Parmi les trois figures de tyrans dans le film, le script original de Galeen prévoyait également le personnage de Rinaldo Rinaldini. ». Voir aussi Eisner. *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 85 : « Leni […] avait prévu initialement pour LE CABINET DES FIGURES DE CIRE un quatrième épisode *Rinaldo Rinaldini*, héros dont on voit encore l'effigie de cire sous la tente. ». Elsaesser s'est intéressé au film pour la structure du récit enchâssé et la mise en scène d'une instance narrative, mais il ne mentionne pas l'épisode de Rinaldo Rinaldini.

644 Voir Kasten. *Der expressionistische Film*. *Op. cit.*, p. 87 et p. 103. Le film de Leni y est présenté de la même façon que dans l'article ultérieur qu'il lui a consacré : Kasten, Jürgen. « Episodic Patchwork: The Bric-à-Brac Principle in Paul Leni's Waxworks », trad. angl. d'Eva Viktoria Ballin, in Scheunemann. *Expressionist Film... Op. cit.*, pp. 173-186.

Leni : le contenu envisagé pour cet épisode, les acteurs qui l'auraient interprété, sa position au sein du film et les raisons pour lesquelles il n'a pas été réalisé.

En effet, le dessin publicitaire des quatre figures de cire qui paraît dès 1922 dans *Der Film* (Annexes p. 547, fig. XXIX)[645], de même que la photo promotionnelle que l'on trouve par exemple en couverture du numéro du *Illustrierter Film-Kurier* (Annexes p. 548, fig. XXX)[646] consacré à ce film, présentent non pas trois, mais bien quatre figures de cire alignées les unes à côté des autres. Sur ces deux documents, nous pouvons lire sur le socle de la figure supplémentaire le nom de Rinaldo Rinaldini[647]. Rien dans la composition de ces images ne laisse penser que ce personnage serait moins important que les autres : il figure au même plan (et non à l'arrière-plan, ce qui aurait pu en faire un simple élément du décor). De même taille que les autres, il porte un costume tout aussi élaboré, composé essentiellement d'une barbe (sur le dessin) ou d'une moustache longue et épaisse (sur la photo), d'une cape sombre, d'une canne (sur la photo) et d'un large chapeau de brigand. Sur le dessin publicitaire paru dans *Der Film*, il tient un poignard qui comme les accessoires d'Ivan (un fouet) et de Haroun al-Rachid (un sabre) connote la violence. La position du personnage au centre entre Ivan le Terrible et Jack l'Éventreur nous porte à penser que l'épisode sur Rinaldo Rinaldini initialement prévu se serait situé entre ceux d'Ivan et de Jack, puisque sur les deux images les figures sont disposées de gauche à droite dans l'ordre des épisodes. Ces deux documents confirment la structure initiale du film élaborée par Leni et Galeen. L'annonce publicitaire parue dans *Der Film*, mentionne ce dernier en tant que scénariste et précise que Leni assure quant à lui « tous les aspects de la direction artistique » (*gesamte künstlerische Leitung*). Dans la *Filmwoche* numéro 48 de 1924 paraît en outre une courte critique du film, mais aussi un long résumé de l'intrigue. Celui-ci ne mentionne certes que trois épisodes, dans l'ordre qui nous est aujourd'hui familier, mais il est illustré d'un collage de portraits photographiques des personnages principaux. Celui d'Olga Belajeff, au centre, est entouré de cinq portraits masculins : Ivan, Jack, Haroun al-Rachid, Assad et un cinquième personnage masculin barbu, vu de profil, qui est sans doute le brigand Rinaldo Rinaldini[648].

Notre interprétation est renforcée par une annonce publicitaire parue le 4 novembre 1923

645 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Film*, n°20, 14. 05. 1922, p. 31.
646 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°39, 6. Jahrgang 1924, s. p.
647 Il s'agit du chef de brigands que Christian August Vulpius a imaginé dans son roman *Rinaldo Rinaldini, chef de brigands : histoire romantique de notre siècle* (*Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann*, 1798) en s'inspirant du brigand historique Capitano Angelo Duca.
648 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Die Filmwoche*, n°48, 26. 11. 1924, p. 1115.

dans *Der Kinematograph* (Annexes p. 549, fig. XXXI)[649]. Elle indique par qui sont interprétées les figures de cire, au nombre de quatre et évoquées dans le même ordre que celui dans lequel elles sont disposées sur la photo, ce qui corrobore notre hypothèse de l'insertion en troisième position de l'épisode qui n'a pas vu le jour. Nous y apprenons que Rinaldo Rinaldini devait être interprété par nul autre que Wilhelm Dieterle, dont on reconnaît effectivement les traits sous la moustache et le chapeau de Rinaldo Rinaldini. À notre avis, le fait que Jürgen Kasten l'ignorait l'a conduit à formuler une hypothèse erronée sur l'intrigue du quatrième épisode. Ainsi écrit-il que dans cet épisode, le couple est menacé par Rinaldo Rinaldini. Vue la structure du film, qui dans le cadre comme dans chaque épisode met en scène une relation amoureuse entre Wilhelm Dieterle et Olga Belajeff, l'épisode avorté aurait bien plus vraisemblablement mis en scène une romance entre la figure romantique du brigand et un personnage féminin interprété une fois de plus par Belajeff. Comme dans les autres épisodes, cette romance était probablement contrariée voire impossible, puisque ce n'est que dans le retour final au cadre narratif que le conflit est résolu et que le propriétaire du cabinet des figures de cire accepte la liaison entre le poète et sa fille Eva. Dans l'épisode de Rinaldo Rinaldini, la menace qui dans chaque épisode pèse sur le couple ne viendrait donc pas de la figure de cire devenue le personnage central du récit, mais d'un autre facteur : peut-être d'une différence de classe sociale entre le hors-la-loi et sa bien-aimée ou d'un père qui s'oppose à l'union de sa fille avec le brigand ?

La lecture du scénario original de Henrik Galeen confirme les hypothèses que le matériel publicitaire et la structure finale du film permettent de formuler. L'épisode de Rinaldo, le troisième de la série, succède ainsi à celui d'Ivan et précède celui de Jack. Il dépeint l'amour contrarié entre la princesse Violante et le brigand Rinaldo. Promise à l'impopulaire roi Theodoro dont elle n'est pas amoureuse, elle est enlevée par la troupe de brigands du cruel Pergolese alors que son carrosse est en chemin pour la noce. Elle est secourue par le courageux brigand Rinaldo, le rival de Pergolese. Profondément épris l'un de l'autre, Violante et Rinaldo passent une nuit ensemble dans la caverne qui sert de repaire au brigand. Mais le lendemain, Violante est rappelée à ses obligations et doit faire ses adieux à Rinaldo. Après une ellipse de neuf mois, on retrouve Violante, mariée au roi, qui vient de mettre au monde un fils. Elle apprend que Rinaldo, condamné à mort, est sur le point d'être pendu et obtient du roi qu'il soit gracié en ce jour de fête qui a vu la naissance de l'héritier. Conformément à la tradition théâtrale du *deus ex machina*, l'intervention de la jeune reine permet de le sauver *in extremis*, alors qu'il a déjà la corde au cou[650].

649 « Der große Leni-Film der Neptun-Film AG », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, s. p.
650 Voir Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, pp. 74-98.

La lecture d'une explication prosaïque du choix des décors du dernier épisode de Jack l'Éventreur, significativement bref, nous a amenés à penser que des raisons financières ont contraint Leni à renoncer à la réalisation du quatrième épisode, dont le scénario est aussi long que celui de l'épisode d'Ivan et qui aurait nécessité de multiples changements de décors ainsi que de nombreux figurants. S'il faut en croire ce témoignage, un manque de moyens aurait forcé Leni à raccourcir l'épisode de Jack :

> À l'époque, la séquence de "Jack l'Éventreur" fut particulièrement louée ; elle était interprétée devant un fond de velours noir et parvenait justement par cet arrière-plan à un effet fantomatique insistant. Évidemment, ni le public ni la presse ne connaissaient alors les circonstances concrètes qui avaient fait que cette fameuse séquence si souvent louée ne résultait pas d'une idée poétique du réalisateur, certes bien loin d'être à court d'idées ; elle s'expliquait bien plutôt par une raison tout à fait prosaïque : l'argent était venu à lui manquer. Leni avait financé en grande partie ce film (plus tard pris en charge par la Ufa) par ses propres moyens et par son propre crédit[651].

En effet, le tournage du film a eu lieu entre juin et septembre 1923, soit en pleine période de l'inflation[652]. La critique parue au lendemain de la première dans le *Film-Kurier* révèle un autre aspect peu connu du film, lié à la suppression de l'épisode de Rinaldo Rinaldini : l'ordre des épisodes diffère entre la copie distribuée en Allemagne fin 1923 et celle qui a été retenue par l'histoire du cinéma[653]. En effet, le critique du *Film-Kurier* indique que l'épisode de Jack l'Éventreur se situe entre les deux autres, et l'ordre dans lequel il évoque la cruauté et la démence d'un côté, et le spectacle de marionnettes burlesque de l'autre laisse penser que l'ordre des épisodes était le suivant : premièrement Ivan le Terrible, deuxièmement Jack l'Éventreur, troisièmement Haroun al-Rachid.

---

651 Fraenkel, Heinrich. *Unsterblicher Film. Die große Chronik vom ersten Ton bis zur farbigen Breitwand*. München : Kindler, 1957, I, p. 124, extrait reproduit dans Gandert, Gero (dir.). *Das Wachsfigurenkabinett*. Berlin : Freunde der Deutschen Kinemathek E. V., 1963, p. 8 : « Besonders viel gepriesen wurde damals die "Jack the Ripper"-Sequenz, die vor schwarzem Samt gespielt wurde und durch eben diesen Hintergrund eine gespenstisch eindringliche Wirkung erzielte. Freilich kannten damals weder das Publikum noch die Presse die nüchterne Tatsache, daß gerade diese vielgerühmte Sequenz keineswegs einem dichterischen Einfall des gewiß nicht einfallsarmen Regisseurs zu danken war, sondern einem sehr prosaischen Grund: es war ihm das Geld ausgegangen. Leni hatte diesen (später von der Ufa übernommenen) Film zu einem erheblichen Teil aus eigenen Mitteln oder eigenem Kredit finanziert. ».

652 Comme dans le cas de Caligari, la « simplicité » des décors expressionnistes est en partie liée à des économies de budget. Voir Eisner. *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 25 : « Pommer, pratique et réaliste, rapporte que tandis que Mayer et Janowitz lui "parlaient d'art" il envisageait, lui, le scénario d'un point de vue très différent. "Ils visaient à l'expérimentation", écrit-il en 1947, "et je ne pensais, moi, qu'à réaliser une production relativement peu coûteuse." L'exécution des décors en toile peinte plutôt que construits en staff ou en une autre matière représentait une sérieuse économie à tous points de vue, et facilitait grandement la réalisation du film à une époque où l'argent et les matières premières étaient rares. D'autre part, en Allemagne, alors que l'on subissait encore le contre-coup d'une révolution étouffée et que la situation économique était aussi instable que l'état d'esprit, l'atmosphère était propice à des tâtonnements et à des essais audacieux. ». Sur la genèse du film, voir aussi Robinson. David. « *Le Cabinet du docteur Caligari* : une genèse controversée », in Benoliel ; De Fleury ; Mannoni. *Le Cinéma expressionniste allemand... Op. Cit.*, pp. 30-39.

653 Dans la version que nous avons visionnée (DVD *Kino on Video*), les épisodes s'enchaînent dans l'ordre actuellement le plus connu : Haroun al-Rachid, Ivan, Jack.

Cet ordre est confirmé par d'autres critiques contemporaines de la sortie du film[654]. Il semblerait que ce soit sous cette forme que le film ait été distribué aux États-Unis[655] et qu'une copie présentant cette succession des épisodes continue d'y circuler[656]. Néanmoins, une copie proposant le réagencement des épisodes qui nous paraît aller de soi aujourd'hui n'a pas tardé à être distribuée en Allemagne, puisque dès fin novembre 1924 on trouve des critiques du film qui mentionnent l'ordre suivant : Haroun al-Rachid, Ivan le Terrible et enfin Jack l'Éventreur[657]. Les difficultés financières qui ont conduit à la suppression du quatrième épisode et à la simplification des décors comme au raccourcissement de l'épisode de Jack l'Éventreur expliquent le remaniement de l'ordre des épisodes[658].

En effet, l'histoire de la production du film est longue et s'étend de 1920 à fin 1923[659], ce qui explique que des annonces publicitaires font la promotion du film dès 1922 et qu'en 1923 le *Film-Kurier* tente de clarifier la situation en écrivant le mois avant le début du tournage : « Ces derniers temps, on a entendu circuler tout genre de choses sur les nouveaux projets de Paul Leni. Nous sommes en mesure de faire part d'informations authentiques à ce sujet. Paul Leni va prochainement finir son film "Le Cabinet des figures de cire" et doit commencer le tournage le 1er janvier[660]. ». Et la

654 Voir par exemple « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19, et Fridolin. « Kritik u. Leinwand. Das Wachsfigurenkabinett », in *Die Filmwoche*, n°48, 26. 11. 1924, p. 1124.

655 Voir Hall, Mordaunt. « Stories within a story. THE THREE WAX WORKS », in *The New York Times*, rubrique « THE SCREEN by Mordaunt Hall », Mr 19, 1926, 25:1, s. p. : « He [the poet] writes a story about the figures of Ivan the Terrible, Jack the Ripper – the Whitechapel murderer – and our friend the Caliph. ». Le même constat peut être établi trois ans plus tard à partir de l'article de Waly. « THREE WAX MEN (German made) », in *Variety*, 06. 02. 1929, s. p. : « Three stories in one are hitched together by the writer called in by wax figure maker to gag statues of Ivan the Terrible (Veidt), Jack the Ripper (Krauss) and Bagdad Caliph (Jannings). ». Ces deux critiques sont également intéressantes pour ce qu'elles nous apprennent sur le transfert culturel du film entre deux pays et donc espaces culturels différents : la réception du film à l'étranger se fait en fonction de références et d'attentes qui diffèrent de la grille de réception allemande. Les deux critiques américains jugent ainsi l'épisode oriental le plus réussi. Cela traduit le goût du public américain pour les comédies burlesques. Dans la perception du deuxième critique, l'atmosphère de conte oriental de cet épisode rappelle le *Voleur de Bagdad* (*The Thief of Bagdad* , Raoul Walsh, 1924) avec Douglas Fairbanks. Alors que les critiques allemands ont surtout admiré l'épisode expressionniste de Jack l'Éventreur, Waly n'apprécie pas du tout ce style, dont il n'a pas les clefs de compréhension et qu'il juge par conséquent déroutant : « Jack the Ripper not so good. Studio street stuff with lighting effects make it hard to follow. ».

656 Cf. Kasten. *Der expressionistische Film*. *Op. cit.*, p. 103.

657 Voir par exemple *Die Filmwoche*, n°48, 26. 11. 1924, p. 1115.

658 Un rapport du mois de juillet sur le tournage du film montre que l'ordre que nous connaissons aujourd'hui est alors toujours envisagé : un rédacteur du *Film-Kurier* signale la fin du tournage du premier épisode avec Jannings et le début du tournage du deuxième épisode avec Veidt dans « Aus dem Glashaus. "Das Wachsfigurenkabinett" », in *Film-Kurier*, n°171, 25. 07. 1923, s. p.

659 Un conflit autour des droits du scénario d'Henrik Galeen conduit à une suspension de la préparation du tournage en août 1922. En effet, Galeen a écrit un deuxième scénario (*Panoptikum*) présentant des similarités avec celui du *Cabinet des figures de cire.* Pour se protéger de problèmes supplémentaires, Leni acquiert également les droits du roman de Gustav Meyrink intitulé *Das Wachsfigurenkabinett*, qui ne voit cependant pas le jour au cinéma. Voir Kasten. *Der expressionistische Film. Op. cit.*, p. 87 et Kasten. « Episodic Patchwork... », art. cité, p. 173.

660 « Paul Lenis "Wachsfigurenkabinett" », in *Film-Kurier*, n°115, 19. 05. 1923, s. p. : « In der letzten Zeit wurden verschiedene Kombinationen über die neuen Pläne Paul Lenis verbreitet. Wir sind in der Lage, darüber Authentisches mitzuteilen. Paul Leni wird zunächst seinen Film "Das Wachsfigurenkabinett" fertigstellen, und

longue attente se fait sentir lorsque la revue écrit l'année suivante : « Le Cabinet des figures de cire de Paul Leni, dont la première est attendue depuis si longtemps déjà, sortira enfin le 13 au Ufa-Theater Kurfürstendamm à 7 heures[661]. ».

Le projet a été conçu par Leni et Galeen dès 1920 et le scénario finalisé en octobre de cette même année[662], soit pendant l'année phare du cinéma expressionniste : tous les films caligaristes sont soit sortis, soit en cours de tournage (à l'exception de *Raskolnikoff*). Cela explique le choix du sujet avec son cabinet de curiosités, de même que le choix des deux stars de *Caligari* pour interpréter les rôles principaux. Mais le tournage n'a commencé qu'en juin 1923 pour se terminer en septembre 1923 et les changements de paradigmes des années qui se sont écoulées se reflètent dans la variété de styles et de décors du film, aussi bien que dans le sujet et dans sa mise en scène. Comparées à *Caligari*, la profondeur de champ et l'illusion d'un espace tridimensionnel sont beaucoup plus sophistiquées. Cela est dû à une évolution technique et à l'introduction d'éclairages beaucoup plus puissants. Les faisceaux lumineux très concentrés sont ainsi largement utilisés dans *Le Cabinet des figures de cire*, souvent pour n'éclairer qu'une petite portion du plateau, alors que dans *Caligari* dominaient la lumière et les ombres peintes sur les décors[663]. Et c'est ainsi que Kracauer juge l'impression de chaos plus réussie dans le film de Leni que dans *Caligari* : « Des décors expressionnistes, d'ingénieux effets de lumière et nombre d'autres moyens disponibles en 1924 furent utilisés pour créer cette étrange fantasmagorie, qui établit avec plus de force que le décor analogue de *Caligari*, la notion de chaos[664]. ». À titre d'exemple, l'analyse de l'épisode de Jack l'Éventreur par Rudolf Kurtz a dégagé en quoi la technique et l'éclairage sont au service de l'esthétique de cette séquence :

> Les formes naturelles sont abandonnées sans ménagement et la grandeur latente et déchaînée des surfaces et des lignes, des murs et des corps, des saillies et des voûtes est symbolisée de façon parfaitement expressionniste : toujours et encore la force prête à exploser, l'expansion violente d'architectures tourmentées dans l'espace, la voracité des ouvertures et la volée vertigineuse des escaliers.
>
> Leni a pour ainsi dire décoré à l'aide de lumière cette architecture clairement maîtrisée. La lumière, distillée par mille sources, crée des rêves fiévreux dans l'espace, souligne chaque courbe, suit des lignes brisées, produit des profondeurs sans arrière-plan, fait apparaître comme par enchantement des noirceurs sur des murs inclinés, qui semblent ainsi se redresser. Les possibilités

---

[es] soll mit den Aufnahmen am 1. Juni begonnen werden. ».

661 « Ein Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°268, 12. 11. 1924, s. p. : « Paul Lenis Wachsfigurenkabinett, dessen Eröffnung schon so lange mit Ungeduld erwartet wurde, wird am Donnerstag, den 13. nunmehr im Ufa-Theater, Kurfürstendamm, um 7 Uhr eröffnet. ».

662 Voir Kasten. « Episodic Patchwork... », art. cité, p. 173.

663 *Ibid.*, p. 181.

664 Kracauer. *De Caligari à Hitler. Op. cit.*, p. 94. Dans sa lecture sociologique du cinéma weimarien, les images de ce film « symbolisent de manière définie l'interpénétration du chaos et de la tyrannie » (*Ibid.*) qui caractérise les dispositions psychiques du peuple allemand durant les années d'après-guerre.

techniques de l'appareil sont employées pour photographier des imbrications et des surimpressions d'images, afin de libérer de leurs attaches conventionnelles les *valeurs de mouvement* que peuvent prendre les formes dans l'espace et afin de les élever dans une sphère métaphysique. Et les moyens et le matériau sont subordonnés avec une telle assurance à une puissante volonté décorative que le public a accueilli ces scènes si subtiles et loin de lui par un tonnerre d'applaudissements.

L'expressionnisme est parvenu à ce succès parce qu'il subordonne ses moyens à la cause psychologique. Il devient un art appliqué. Leni lui a magistralement arraché cette fonction et a ainsi créé pour l'expressionnisme une abondance d'applications possibles au film[665].

Leni s'est particulièrement intéressé aux sujets exotiques et orientaux[666]. En 1920, il projette de réaliser *Gespensterschiff* [*Le Vaisseau fantôme*, scénario de Mayer et Janowitz] et *Die sechs Nächte des Harun al Raschid* [*Les six nuits de Haroun al-Rachid*] pour la nouvelle société de production *Gloria-Film*. Aucun des deux projets n'a été réalisé, mais par le sujet et par les décors, tous les deux ont influencé l'épisode du calife de Bagdad. Le scénario de *Gespensterschiff* contient ainsi une esquisse de Paul Leni représentant une ville orientale avec des clochers à bulbes, tels qu'on les retrouve dans le premier épisode du *Cabinet des figures de cire*.

Selon Fritz Maurischat, chargé de la réalisation des décors, Leni voulait utiliser les costumes et les décors pour créer des transitions entre les différents épisodes, et ce principe se serait également appliqué à l'épisode non-réalisé de Rinaldo Rinaldini[667]. Les coupoles bulbeuses du Kremlin et du château boyard rappellent en effet l'architecture de la ville orientale du précédent épisode, tout en y ajoutant la couleur locale russe : ce n'est pas un trait forcé artificiellement, mais une ressemblance habilement mise en évidence. Le concept architectural général du deuxième épisode diffère cependant nettement du premier : les formes arrondies ont cédé la place à des espaces oppressants, caractérisés par la profondeur de champ, par des portes basses et par des escaliers étroits, qui forcent ceux qui parcourent le Kremlin à se baisser – et à s'abaisser. Ce n'est donc pas simplement l'architecture qui est condensée et compressée pour exprimer l'atmosphère

665 Kurtz. *Expressionismus und Film. Op. cit.*, p. 80 : « Rücksichtslos ist die Naturform verlassen und ganz expressionistisch die gebundene und entfesselte Größe von Flächen und Linien, Mauern und Körpern, Strebungen und Ausbuchtungen versinnlicht: immer nur die Kraft, die explodieren will, das in den Raum Wuchtende höchst bewegter Architekturen, das Gefräßige der Öffnungen und der schwindelnde Flug der Treppen. / Leni hat diese klar beherrschte Architektur mit Licht gleichsam dekoriert. Das Licht, aus tausend Quellen destilliert, schafft Fieberträume im Raum, unterstreicht jede Kurve, läuft gebrochene Linien entlang, erzeugt hintergrundlose Tiefen, zaubert Schwärzen auf schiefem Gemäuer hervor, die es empor zu recken scheinen. Die technischen Möglichkeiten des Apparats sind eingespannt, es ist ineinander und übereinander photographiert, um die *Bewegungswerte* der Formen im Raum aus der konventionellen Bindung zu befreien und in eine metaphysische Sphäre zu steigern. Und so sicher ist Mittel und Material einem starken dekorativen Willen untergeordnet, daß das Publikum diese sehr fernen und subtilen Szenen mit großem Beifall aufgenommen hat. / Der Expressionismus ist zu diesem Erfolg gekommen, weil er seine Mittel dem psychologischen Zweck unterordnet. Er wird angewandte Kunst. Diese Funktion hat ihm Leni meisterlich entlockt und damit dem Expressionismus eine Fülle von Verwendungsmöglichkeiten im Film geschaffen. ». Nous soulignons.

666 Voir Kasten. « Episodic Patchwork... », art. cité, p. 173.

667 Bock, Hans-Michael (éd.). *Paul Leni. Grafik. Theater, Film: Eine Ausstellung vom 10. August bis 26. Oktober 1986 im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main.* Frankfurt am Main : Deutsches Filmmuseum, 1986, p. 167.

oppressante que fait régner le tsar. Les corps sont également comprimés, eux qui sont obligés de ployer sous le joug du tyran. Lotte Eisner compare l'esthétique des deux premiers épisodes en ces termes :

> L'épisode du Tsar Ivan le Terrible est plongé tout entier dans un clair-obscur aux vaporeux effluves où des grains de poussière flottent dans les taches lumineuses, et un impressionnisme renaissant vient atténuer la dureté des contrastes expressionnistes. [...]
>
> Certains détails architecturaux des deux premiers épisodes révèlent l'habileté de Leni en tant que décorateur : rondeur des coupoles orientales qu'anime l'abondant contrepoint des lourds turbans que portent les courtisans du kalife [sic] ; soudain la ville de Bagdad surgit, toute en courbes légères et transparentes, mais plate comme la petite ville schématisée de CALIGARI que l'on a si souvent comparée aux architectures des tableaux de Lyonel Feininger. De même les coupoles russes, bulbes privés de structure apparente, sont des éléments purement et exclusivement décoratifs ; on les retrouve partout, flanquant aussi bien le portail du palais que dissimulant dans une salle l'entrée des passages secrets.
>
> D'autre part, Leni n'évite pas le "cliché" de la chaumière russe aux lourdes poutres, au plafond bas. Jusque dans le palais du tsar, il faut se baisser, ce ne sont partout que portails aux arceaux pesants et courts ; la salle du Voïvode aux proportions à la fois massives et restreintes, contenant tous les convives d'une noce, les enserrera, les comprimera, les étouffera.
>
> Il s'agit de saisir la portée de ce style : ces plafonds bas, ces voûtes poussent les corps à s'incliner, à se courber brusquement, les obligeant à des mouvements saccadés, à des gestes cassés qui dessinent ces courbes ou ces diagonales extravagantes que commandent les principes expressionnistes. Si pour l'épisode du kalife [sic], l'expressionnisme s'est cantonné principalement dans les décors, pour l'épisode russe, il s'est réfugié entièrement dans les attitudes des personnages : le tsar sanguinaire et son conseiller longent un mur, le buste jeté en avant, la taille rompue, présentant des parallèles soigneusement stylisées[668].

Jürgen Kasten indique que les murs noirs du laboratoire de l'empoisonneur devaient préparer les montagnes, grottes et ruines prévues pour l'épisode de Rinaldo Rinaldini[669]. Le troisième épisode aurait dû être préparé par l'épisode non réalisé de Rinaldo Rinaldini : il manque donc une transition vers l'épisode final. L'architecture diffère encore une fois de celle de l'épisode russe. Cette fois-ci c'est une conception architecturale expressionniste qui domine : l'espace est déformé, distordu, comme taillé à la hache. C'est parce que cet épisode est de loin le plus expressionniste des trois qu'il est aussi le plus apprécié de la critique contemporaine et que Kurtz explique qu'il est en fait le seul à être véritablement pertinent pour son étude du cinéma purement expressionniste :

> Le constat s'impose régulièrement que le désir pittoresque du style s'empare facilement de l'expressivité intuitive de l'expressionnisme. Avec une sensibilité prodigieuse, Paul Leni, le créateur du "Cabinet des figures de cire", a fait l'expérience de cette relation. L'expressionnisme du "Cabinet des figures de cire" ne relève pas d'une nécessité de cette attitude ; c'est un moyen d'expression parmi d'autres. Avec hardiesse, rapidité et clarté, Leni donne à la matière naturelle des formes qui anticipent la *Stimmung* de la scène par leur technique des lignes et des surfaces. Il gonfle les formes, les laisse se contracter : dans l'acte oriental il les charge de fioritures de la façon la plus cocasse et amusante ; il les lisse solennellement à la manière byzantine dans la partie russe – et éprouve avec toute la délicatesse de son doigté l'énergie du mouvement, la tensions des forces des décors expressionnistes dans une succession de scènes cauchemardesques auxquelles Jack L'Éventreur dicte le cadre et le relief. Bien que des éléments d'une conception expressionniste de l'image surgissent un peu partout dans le film, seule la dernière partie est à discuter dans le

668 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, pp. 86-87.

669 Kasten. *Der expressionistische Film. Op. cit.*, p. 90.

> cadre de cette étude. Mais cette conclusion très brève témoigne d'une telle assurance dans la composition, d'une telle clarté dans la direction des acteurs et des décors, qu'elle tient son rang dans la courte histoire du cinéma expressionniste[670].

Pour conclure, *Le Cabinet des figures de cire* s'impose comme le point final de la série d'œuvres proprement expressionnistes autour desquelles se cristallise le débat sur le film d'art. La critique ne le perçoit pas comme une imitation du point de départ, mais comme une œuvre tout à fait particulière et originale, où l'expressionnisme se mêle à d'autres esthétiques qui ont marqué le début des années vingt. La fascination de cette période pour l'exotisme et l'Orient a influencé Leni pour l'épisode le plus développé, situé à Bagdad. Il est caractéristique de l'orientalisme stéréotypé de l'Inde, de l'Égypte ou de Babylone, qui se manifeste notamment dans les productions des studios de la Ufa : *Sumurun* (1922) et *La Femme du pharaon* (*Das Weib des Pharao*, 1922) de Lubitsch[671] ainsi que le monumental *Tombeau hindou* (*Das Indische Grabmal*, 1921) de Joe May (d'après un scénario de Thea von Harbou et de Lang, qui signe un *remake* du film en 1959) en sont les exemples les plus connus.

Malgré cette esthétique protéiforme, la critique de cinéma dégage une tendance unificatrice : le fantastique qui traverse tout le film et que le critique de la *Lichtbild-Bühne* considère comme le domaine proprement cinématographique dans lequel doit s'aventurer le cinéma :

> Ici, le sujet est transposé avec virtuosité au champ filmique le plus gratifiant, celui de l'irréel et du merveilleux ; cette transposition reste inégalée, même par "Caligari" et par "Le Montreur d'ombres". Nous avons vu des films-contes à grand succès, dont aucun pourtant n'était vraiment un conte, précisément parce qu'ils ne parvenaient pas à atteindre ce style naïf-grotesque, magico-fantastique. Voilà le champ le plus propre au cinéma, voilà où Leni devrait continuer à apporter sa pierre à l'édifice[672] !

---

670 Kurtz. *Expressionismus und Film. Op. cit.*, p. 79 : « Es muß immer wieder festgestellt werden, daß der malerische Wille zum Stil leicht das gefühlsmäßig Ausdrucksvolle am Expressionismus ergreift. Paul Leni, der Schöpfer des "Wachsfigurenkabinetts", hat diese Beziehung mit ungemeiner Feinfühligkeit erlebt. Was am "Wachsfigurenkabinett" expressionistisch ist, lebt nicht aus einer Notwendigkeit dieser Haltung, sondern ist Ausdrucksmittel unter anderen. Leni formt den Naturgegenstand beherzt und klarzügig in Formen um, die in Flächen- und Linienführung die Stimmung der Szene vorwegnehmen. Er bläßt die Formen auf, er läßt sie schwinden: in einem orientalischen Akt verschnörkelt er sie auf eine höchst putzige und amüsante Weise, er glättet sie byzantinisch-feierlich in einem russischen Teil – und er fühlt mit feinen Fingerspitzen die Bewegungsenergie, die Kräftespannung der expressionistischen Dekorationen in einer unheimlichen Szenenfolge, der Jack the Ripper Rahmen und Profil gibt. Wenn auch Elemente expressionistischer Bildgestaltung überall im Film auftauchen, ist innerhalb dieser Arbeit nur von dem letzten Teil zu sprechen. Aber dieser sehr kurze Schlußsatz ist von einer Sicherheit der Komposition, von einer Klarheit der dekorativen und darstellerischen Führung, daß er seinen Platz in der kurzen Geschichte des expressionistischen Films behauptet. ».

671 Sur l'orientalisme des films de Lubitsch, voir aussi Hake, Sabine. *Passions and Deceptions: the early films of Ernst Lubitsch*. Princeton : Princeton University Press, 1992.

672 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40. « Hier wird der Stoff mit einer Virtuosität ins filmisch dankbarste Gebiet des Unwirklich-Märchenhaften übertragen auf eine Art, die selbst im "Caligari" und in dem "Schatten" ohne gleichen ist. Wir haben erfolgreichste Filmmärchen gesehen, die alle doch keine "Märchen" waren, eben weil sie diesen naiv-grotesken, zauberisch-phantastischen Stil nicht zu treffen wußten. Hier ist ureigenstes Filmgebiet, hier sollte Leni weiterbauen! ».

Nombreux sont les tenants d'une investigation du champ du fantastique par le cinéma. « L''irréel du rêve » (*Caligari*), « la vie onirique » (*Caligari*), « une idée de conte de fées » (*Genuine*), « la représentation symbolique des visions cérébrales du protagoniste » (*Raskolnikoff*), le « romantisme noir » (*La Maison à l'enseigne de la lune*), un « fantastique d'épouvante » (*Algol*), le « cauchemar fiévreux » (*Le Cabinet des figures de cire*) : toutes ces expressions extraites des critiques citées dans cette partie attestent d'une réception du cinéma expressionniste qui se fait au prisme du fantastique. Dans les critiques étudiées, les références aux thématiques fantastiques sont enrichies d'allusions aux représentants emblématiques du fantastique : E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, Alfred Kubin, Hanns Heinz Ewers, Gustav Meyrink, etc. Sous cet angle d'approche, les films expressionnistes, loin d'être une nouveauté surgie en réaction à la guerre, s'inscriraient dans le prolongement des recherches entreprises notamment par Paul Wegener dans le domaine du film fantastique avant la Première Guerre mondiale et momentanément interrompues par celle-ci : ces deux temps du fantastique ont en commun d'être perçus par la critique de cinéma comme les recherches les plus significatives dans le domaine du film d'art. Pour la critique, la question du fantastique, à laquelle nous allons à présent consacrer la deuxième grande partie de notre étude, est donc étroitement liée à celle du film d'art. L'enjeu du fantastique est double. Comme l'a montré Wegener dès 1913, il permet d'explorer les possibilités techniques sans cesse grandissantes du cinéma et d'exploiter son potentiel magique. Deuxièmement, le fantastique est une matière populaire, qui doit rendre le cinéma attractif à la fois pour un public cultivé et pour un public plus large et plus populaire. En investissant le champ du fantastique à l'aide de l'esthétique expressionniste moderne, le cinéma se fixe donc un double enjeu artistique et sociologique.

Avant de nous consacrer à l'axe de l'esthétique fantastique, faisons le bilan des caractéristiques principales que nous avons dégagées dans la réception du cinéma expressionniste par la critique de cinéma. Un premier temps de l'analyse a mis en évidence les évolutions du cinéma qui ont mené à l'apparition de la presse cinématographique en 1907, année qui voit la naissance du premier périodique spécialisé *Der Kinematograph*, suivie de la création de l'influente *Lichtbild-Bühne*, deux revues qui font autorité au moment de la sortie des films expressionnistes. Lorsque des salles de cinéma permanentes de plus en plus nombreuses voient le jour entre 1899/1900 et 1910, le besoin en films augmente, ce qui conduit à l'apparition des sociétés de distribution en 1906. Face au développement d'une industrie du cinéma, le besoin se fait sentir d'avoir un organe de communication et d'information spécialisé. L'ambition sociologique des nouveaux modèles de salles de cinéma – les *Kinotheater* et les *Kinopaläste* grâce auxquels la profession veut attirer un public

plus cultivé – va de pair avec une élévation des attentes vis-à-vis des films et un allongement progressif de leur durée, jusqu'à l'apparition des premiers longs-métrages. L'évolution des films s'accompagne de l'émergence des premières ambitions véritablement artistiques et du développement du film d'art, du *Kunstfilm* à l'*Autorenfilm* en 1913. Ces changements qui affectent la nature et la qualité des films s'accompagnent de l'émergence de l'idée d'une réflexion théorique au sujet du cinéma. C'est alors que naît la critique de cinéma dans la presse spécialisée. La première page de l'histoire de la critique de cinéma est écrite en 1909 par Lenz-Levy dans la *Lichtbild-Bühne*, revue dans laquelle est créée la première rubrique de critique, appelée *Kino-Theater-Kritik* ou tout simplement *Kino-Kritik*. Dans un premier temps, c'est bien d'une critique *de la salle* de cinéma et du spectacle qu'il s'agit. Ce n'est qu'avec les films d'art que la critique commence à s'intéresser aux films eux-mêmes, à leur contenu et à leur forme : la critique *de cinéma* devient une critique *des films*.

Les *Autorenfilme* de Wegener, des adaptations d'œuvres littéraires et surtout de contes (*Märchenfilme*), marquent l'intérêt de ce réalisateur et ancien acteur de Reinhardt pour les possibilités techniques du cinéma, mais aussi sa volonté de satisfaire le besoin de distraction du public. Ce sont des succès à la fois populaires, artistiques et critiques, qui préfigurent l'ambition du cinéma expressionniste et sa réception par la presse cinématographique. L'*Autorenfilm* poursuit un double objectif. Il cherche à donner une légitimité esthétique et un prestige culturel au cinéma et à surmonter ainsi les très grandes réticences de la classe moyenne cultivée (*Bildungsbürgertum*). Il veut également rompre avec l'internationalité du cinéma des années 1910 et proposer une certaine conception d'un « cinéma national » clairement identifiable. Cette conception engendre un modèle qui a son importance pour les années vingt et qui allie des thématiques nationales à des expérimentations avant-gardistes par lesquelles les réalisateurs cherchent à élargir les possibilités techniques du cinéma. Mais comme le cinéma expressionniste, l'*Autorenfilm* reste un phénomène très minoritaire face à une majorité de productions étrangères et de films de divertissement sans prétention, qui relèvent de la culture populaire quotidienne.

Cette première étape de l'analyse nous a permis de caractériser les organes de la presse cinématographique. Avant la Première Guerre mondiale, puis de nouveau à partir de 1916, la presse cinématographique connaît deux grandes périodes de développement. L'hyperinflation dont la République de Weimar fait l'expérience de juin 1921 à janvier 1924 et surtout en 1923 met fin au développement de la presse cinématographique, et de nombreuses revues cessent d'exister durant

ces années. Comme l'industrie cinématographique se concentre à Berlin, les revues aussi se concentrent dans la capitale, à l'exception notable de *Der Kinematograph*, édité d'abord à Düsseldorf, puis à Berlin à partir de 1923, lorsqu'il connaît des difficultés financières importantes liées à l'inflation et qu'il est racheté par les éditions *Scherl-Verlag*. Ce rachat affecte profondément sa ligne éditoriale et sa valeur : il est désormais relégué au rang d'un organe d'information du trust de la Ufa. Une parution hebdomadaire permet aux revues de rendre compte de l'actualité du cinéma, tout en proposant aussi des articles de fond. Le *Film-Kurier*, fondé en 1919, est le premier quotidien de cinéma. Sa périodicité traduit son ambition de remplacer la presse généraliste quotidienne auprès d'un lectorat composé de professionnels mais aussi du public, mais il est rapidement obligé de se concentrer sur les professionnels. Les revues corporatives se fixent pour objectif d'être un intermédiaire entre les différentes branches de la profession. En favorisant la discussion et en signalant des problèmes techniques ou de mise en scène, elles espèrent aussi participer à l'amélioration de la qualité du cinéma et contribuer à sa reconnaissance.

Au début des années vingt, le cinéma n'est pas encore parfaitement reconnu comme un art à part entière et les réticences de la part de la classe moyenne cultivée et des élites perdurent. Le débat sur la valeur artistique du cinéma se cristallise alors autour du cinéma expressionniste et surtout de son coup d'éclat, *Le Cabinet du docteur Caligari*, que la critique perçoit comme le film expressionniste le plus réussi et qui ne tarde pas à acquérir une valeur canonique. Selon la critique de cinéma, les films expressionnistes démontreraient par leur recherche esthétique novatrice que le cinéma peut être un art. Pour rendre compte de cette esthétique, la critique de cinéma privilégie les champs lexicaux de la nouveauté, de la particularité et surtout de l'art. L'étude de la terminologie qu'elle emploie a révélé qu'elle emprunte des notions à l'histoire de l'art : celle de *Raumkunst* pour évoquer le travail crucial des *Filmarchitekten*, et celle de *Kunstwille* pour attester de l'ambition artistique marquée des créateurs, liée à une volonté proprement artistique des personnalités impliquées dans le projet, désireux de faire œuvre d'art afin de faire reconnaître la valeur artistique du cinéma. Selon la critique, l'esthétique expressionniste se caractérise par son unité stylistique, qui unifie la situation dramatique, les décors, les costumes, le maquillage et le jeu des acteurs en un tout homogène. L'attention portée aux détails à la fois du décor (objets) et des costumes (accessoires) est mise en évidence par la critique, qui s'enthousiasme face aux efforts de stylisation expressionniste. Selon le premier théoricien du cinéma de langue allemande Béla Balázs, c'est ce travail sur le matériau profilmique et surtout sur le décor qui est capable de révéler « la physionomie latente » des choses et de faire du film une œuvre d'art. La critique reconnaît une importance de premier

ordre au jeu des acteurs, qui doit s'accorder à l'esthétique expressionniste. Cet aspect montre bien comment la réception des films expressionnistes se fait en fonction des formes et des genres dont la critique de cinéma a l'habitude et qui constituent sa grille de lecture : le naturalisme et l'exemple prestigieux du *Prunkfilm* (notamment *Herrin der Welt* de Joe May) sont ici significatifs. Cette lecture de l'expressionnisme comme modèle opposé au naturalisme s'exprime notamment dans les passages que la critique consacre au traitement expressionniste du corps, au jeu des acteurs principaux (Krauß, Veidt, Kortner) et aux décors de studio, volontairement artificiels et distordus, aux perspectives et aux proportions faussées, dont le style a ensuite pu être qualifié de caligaresque. L'esthétique expressionniste traite le corps des acteurs et les décors comme un matériau plastique tangible qu'il s'agit de modeler en fonction de l'idée artistique : alors que le corps naturaliste incarne le vivant, le corps expressionniste incarne l'idée.

Si *Caligari* est unanimement perçu comme une réussite et semble avoir remporté l'adhésion du public, cela n'a pas été le cas de tous les films expressionnistes suivants, parfois perçus comme des imitations moins réussies du modèle. À l'instar d'un critique de *Film und Presse* (qui signe son article de ses initiales Ch.), la majorité des critiques s'accordent à relever l'unité stylistique encore renforcée de *Genuine*, et L. K. Fredrik du *Film-Kurier* va jusqu'à se réjouir de l'accord parfaitement harmonieux entre le lieu de la première du film (le *Marmorhaus* à l'architecture expressionniste) et l'esthétique du film. Les premières des films expressionnistes ont en effet lieu dans les *Kinopaläste* de Berlin, un indice supplémentaire de leur ambition sociologique. Si le *Kinematograph* fait état du succès remporté par le film lors de la première et affirme que les séances sont très fréquentées pendant plusieurs semaines, la presse généraliste témoigne de l'impopularité du film auprès d'un public plus populaire. Nombreux sont les critiques qui relèvent l'aspect écrasant des décors expressionnistes du film, et pour Fritz Olimsky de la *Berliner Börsen-Zeitung*, *Genuine* est l’exemple typique d'une tendance trop intellectuelle du cinéma, qu'il perçoit comme contraire à la nature par définition populaire du médium de masse. Le troisième film expressionniste de Wiene, *Raskolnikoff*, est salué comme un film artistique intellectuel en 1923, mais la presse cinématographique ne lui consacre de loin pas autant d'articles qu'aux films expressionnistes de 1920-1921 : les critiques se sont habitués à l'esthétique expressionniste, qui a perdu son effet de surprise. Le faible nombre de textes écrits au sujet de *Raskolnikoff* traduit peut-être un effet de désintérêt progressif de la critique de cinéma face au phénomène expressionniste. En tout cas, c'est aux élites intellectuelles que ce film semble s'adresser selon elle. L'accueil réservé à d'autres films expressionnistes est globalement positif, comme celui réservé à *Algol* et à *Torgus*, bien que la

critique relève leur manque d'unité stylistique. *De l'aube à minuit*, caractérisé par une esthétique expressionniste radicale, ne trouve pas de distributeur, malgré quelques projections presse qui remportent l'adhésion de la critique. Enfin, *Le Cabinet des figures de cire* est un succès critique comparable à celui de *Caligari*, mais cette fois la critique perçoit l'expressionnisme comme un jeu auquel se livre Leni, qui mélange différents éléments fantastiques. À côté du discours sur la valeur artistique du cinéma, le fantastique est ainsi le dénominateur commun du discours critique sur le cinéma expressionniste.

En 1923, le critique du *Film-Kurier* Herbert Lewandowski dresse un bilan des évolutions du film allemand et dégage le lien entre les films expressionnistes et leurs prédécesseurs fantastiques d'avant-guerre (Annexes, p. 516-519). La première réussite du film d'art est à ses yeux *L'Étudiant de Prague*, en raison des paysages qui parviennent à véhiculer la *Stimmung* de l'histoire, mais aussi du jeu d'acteur et des trucages, mis au service du fantastique et de l'occultisme. En partant de ce postulat, on comprend mieux pourquoi l'auteur considère que les films expressionnistes s'inscrivent dans la continuité du travail de Wegener. Selon lui, le mérite des réussites du cinéma expressionniste – assimilé au film d'art – ne revient pas aux seuls réalisateurs, opérateurs ou auteurs (par auteurs il faut entendre ici les scénaristes, pour qui selon Lewandowski l'œuvre de Hoffmann constitue une source d'inspiration inépuisable), mais aussi aux acteurs, parmi lesquels se distinguent tout particulièrement Krauß et Veidt. Malgré les relations entre ces deux temps forts du cinéma fantastique au sens large, le cinéma expressionniste ne doit néanmoins pas être perçu comme une forme de répétition de ce qui avait déjà été atteint. Le cadre expressionniste donné aux intrigues fantastiques est pour l'auteur un synonyme de modernité et permet de placer le film tout entier sous le signe de l'irréel :

> On en est en partie venu à donner un cadre moderne, expressionniste, à ces œuvres fantastiques. L'intrigue n'est donc plus le seul élément à devoir relever de l'irréel ; le cadre et les êtres humains du film s'y inscrivent aussi. Sur ce point, "Le Cabinet du docteur Caligari" représenta une nouveauté absolue. Ici le rêve devenait réalité, et soudain le point de commencement du véritable domaine du film sauta aux yeux avec une clarté parfaite. Le monde des revenants de la scène, condamné au carton-pâte et aux trucages réalisés à l'aide de trappes, était surmonté grâce à la technique du film, qui permit de rendre réel même ce qu'il y a de plus irréel, comme s'il n'y avait rien de plus naturel. […] Une nouvelle fois, ce n'était pas la sensation extérieure, mais le cœur de l'artiste, l'âme, qui s'adressait ici [dans *Caligari*] à l'âme du spectateur. D'autres films expressionnistes suivirent. Le plus beau : "Genuine" avec Fern Andra ! Ici le travail effectué dans "Caligari" était surpassé à maints égards. Une ardeur tropicale, une atmosphère d'une puissance lourde et enivrante traversait ce film comme un torrent de lave. Avec "Genuine", le domaine du vampirisme a pour la première fois pu être exploité au cinéma. [...] Ces grands succès montrent la voie au film allemand[673].

[673] Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p. : « Zum Teil ist man dazu übergegangen, diesen phantastischen Werken einen modernen, expressionistischen Rahmen zu geben. Nicht nur die Handlung soll also unwirklich sein, sondern auch der Rahmen und die Menschen des Films.

Lewandowski rattache explicitement les films expressionnistes au cinéma fantastique et c'est ce qui lui permet de les faire dialoguer avec les films de Wegener. La question du fantastique est un dénominateur commun de la majorité des articles analysés précédemment, où elle côtoie la question du film d'art. Bien plus, ces deux enjeux semblent liés l'un à l'autre. Nous allons donc à présent nous consacrer à l'étude de notre corpus de films expressionnistes au prisme du fantastique. À l'instar de la référence à Hoffmann dans le texte de Lewandowski, la critique de cinéma relève de nombreuses références à la littérature fantastique allemande – romantique mais aussi contemporaine – dans les films de notre corpus. Le fantastique va jusqu'à dicter le choix du lexique auquel la critique a recours pour parler des films expressionnistes. Aussi l'analyse lexicale du discours critique fantastique sur le cinéma expressionniste marquera-t-elle un premier temps fort de l'analyse dans notre deuxième grande partie. Elle nous permettra de dégager les références au fantastique littéraire mais aussi pictural que le cinéma expressionniste réactive dans le contexte de l'après-guerre et qui constituent son horizon d'accueil par la critique de cinéma. Terminons sur une citation de Stefan Zweig qui rend compte du goût de toute une époque pour l'irréel et l'excès, lui qui qualifie volontiers les expressionnistes d'« excessionnistes ». Il a parfaitement décrit comment le climat de chaos de l'après-guerre favorise toute forme de science et d'art qui rejette les normes et qui repousse les limites conventionnelles de la perception :

> Chaque expression de la vie s'efforçait de s'affirmer d'une manière provocante, radicale et révolutionnaire, naturellement l'art comme les autres. La nouvelle peinture déclarait périmé tout ce qu'avaient fait Rembrandt, Holbein et Vélasquez, et entreprit les plus folles expériences cubistes et surréalistes. Partout on proscrivait l'élément intelligible, la mélodie en musique, la ressemblance dans un portrait, la clarté de la langue. [...] Quelle époque sauvage, anarchique, invraisemblable que ces années où, avec la dévaluation de la monnaie, toutes les autres valeurs se mettaient à glisser en Autriche et en Allemagne ! Une époque d'extase enthousiaste et de vilain charlatanisme, un mélange unique d'impatience et de fanatisme. C'était l'âge d'or de tout ce qui était extravagant et incontrôlable : la théosophie, l'occultisme, le spiritisme, le somnambulisme, l'anthroposophie, la chiromancie, la graphologie, le yoghisme hindou et le mysticisme paracelsien. Tout ce qui promettait des transes qu'on n'avait pas encore éprouvées, toute espèce de stupéfiants, la morphine, la cocaïne et l'héroïne, étaient d'un débit rapide, au théâtre l'inceste et le parricide, dans la politique le communisme et le fascisme étaient les seuls thèmes extrêmes qu'on accueillît favorablement ; en revanche on proscrivait sans appel tout ce qui était normal et mesuré[674].

---

Ein vollkommenes Novum stellte hier der erste expressionistische Film "Das Kabinett des Dr. Caligari" dar. Hier wurde Traum Wirklichkeit, und es war plötzlich ganz augenfällig klargelegt, wo das eigentliche Gebiet des Films anfing. Die Spukwelt der Bühne, die ewig Pappe und Versenkungsmaschinerie bleibt, war durch die Technik des Films überwunden, die selbst das Unwirklichste mit spielender Selbstverständlichkeit Wirklichkeit werden ließ. Wieder war es nicht äußere Sensation, sondern das Herz des Künstlers, die Seele, die hier [in *Caligari*] zur Seele des Zuschauers sprach. Weitere expressionistische Filme folgten. Der schönste: "Genuine" mit Fern Andra! Hier war in mancher Hinsicht die Arbeit des "Dr. Caligari" übertroffen. Eine tropische Glut, eine Stimmung von schwüler, berauschender Kraft, durchfloß diesen Film wie ein Lavastrom. Mit "Genuine" wurde auch zum ersten Male das Gebiet des Vampyrismus für den Film nutzbar gemacht. […] Dem deutschen Film ist so durch seine bisherigen großen Erfolge der Weg gewiesen. ».

674 Zweig, Stefan. *Le Monde d'hier.* Trad. fr. de Jean-Paul Zimmermann. Paris : Les Belles Lettres, 2013, pp. 314-316.

# II. Un art cinématographique du fantastique

## II. 1. Les références au fantastique dans la critique de cinéma

La référence au fantastique est doublement présente dans les critiques des films, qui expriment l'idée d'une filiation ou d'une parenté du cinéma expressionniste avec le fantastique. Nombreuses sont ainsi les références à des artistes et notamment à des écrivains associés au fantastique, auxquelles s'ajoute le champ lexical du genre, dans lequel puisent largement les critiques. Ce champ lexical se décline selon plusieurs axes constitutifs du mystère et de l'étrangeté, que nous avons dans un premier temps essayé de délimiter à l'aide du relevé effectué dans les trois principales revues de cinéma exploitées : *Film-Kurier*, *Lichtbild-Bühne* et *Der Kinematograph*. Les résultats de cette analyse sont classés dans des tableaux thématiques, dont les délimitations, à l'instar des frontières du champ du fantastique, sont loin d'être imperméables[675].

### II. 1. A. Le fantastique restrictif

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol -nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| das Gebiet des phantastischen Films[676] | Dort Märchenland [*Sumurun*] – hier **Phantastik**[677]. | | den **phantastischen** Namen Algol[678] | | die letzten Aufnahmen zu seinem **phantastischen** Film[679] | | Helden **phantastischer** Marionetten-spiele[680] |

675 Les termes des différents champs lexicaux analysés ne disposent pas toujours d'équivalents stables en français. C'est pourquoi nous avons choisi de les présenter en langue originale. Afin de garantir la lisibilité des résultats, les traductions sont donc exceptionnellement proposées en notes de bas de page.

676 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. : « le champ du cinéma fantastique ».

677 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « Là le pays des merveilles [*Sumurun*] – ici celui du fantastique. ».

678 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « le nom fantastique d'Algol ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol -nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| [Wiene] stellte der **Phantastik** des Sujets auch die gesamte Dekoration zur Verfügung[681] | Es gibt auch eine **phantastische Wirklichkeit** – auch die Träume sind echt, doch wirklich, solange wir sie erleben[682]. | | Der **phantastische** Film hat Schule gemacht [...]. In diese Kategorie gehört auch Algol[683]. | | ein **phantastisches** Kuriosum[684] | | ein **phantastischer** Stoff[685] |
| eine **phantastische** Szene à la Poe[686] | Die "Genuine" ist jedenfalls ein Schulbeispiel dafür, wie die **phantastische Wirklichkeit** gestaltet werden kann[687]. | | Der Film ist eine seltsame Mischung von Realistik und **Phantastik[688]**. | | [ein] **phantastisches** Drama[689] | | die bezaubernde **Phantastik[690]** |
| | für solche **phantastische** Angelegen-heiten[691] | | **phantastische** Erscheinungen[692] | | Der Film kommt in originellem, **phantastischem** Gewand [...][693]. | | diesen [...] zauberisch-**phantastischen** Stil[694] |

679 « Aus dem Glashaus. Das Haus zum Mond », in *Film-Kurier*, n°178, 13. 08. 1920, s. p. : « les dernières prises de vues pour son film fantastique ».

680 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « les héros de pièces fantastiques de théâtre de marionnettes ».

681 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. : « [Wiene] a mis l'ensemble des décors au service de la nature fantastique de son sujet ».

682 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « Il existe aussi une réalité fantastique – les rêves aussi sont vrais, réels, tant que nous les vivons. ».

683 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « Le film fantastique a fait école […]. C'est à cette catégorie qu'appartient également Algol. ».

684 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921, s. p. : « une curiosité fantastique ».

685 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « une matière fantastique ».

686 Proskauer, Martin. « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920, s. p. : « une séquence fantastique à la Poe ».

687 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « "Genuine" en tout cas est un exemple typique de la forme qui peut être donnée à la réalité fantastique. ».

688 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « Le film est un mélange étrange de réalisme et de fantastique. ».

689 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « un drame fantastique ».

690 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40 : « le fantastique envoûtant ».

691 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « pour ce genre de sujets fantastiques ».

692 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « des apparitions fantastiques ».

693 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « Le film présente un aspect fantastique original [...] ».

694 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40. « ce […] style magico-fantastique ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol -nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | [eine] **phantastisch-** expressioni-stische Bildband-schöpfung[695] | | ein **phantastischer** Film[696] | | Gestalten [...], die all das Geheimnisvolle und **Phantastische** erleben[697] | | |
| | in Verbindung mit einer **phantastischen** Handlung[698] | | Algol ist ein **phantastischer** Planet[699] | | im Reiche des **Phanta-stischen**[700] | | |
| | Wir sind ja im Zauberland des **Phanta-stischen**[701]. | | also ein **phantastischer** Film[702] | | Stil und Charakter des **phantastischen** Geschehens[703] | | |
| | | | | | ein **phantastisches** Drama[704] (deux occurences dans cet article) | | |
| | | | | | die Fabel ist so **phantastisch**[705] | | |
| | | | | | **phantastische** Einfälle[706] | | |

Premièrement, l'étude des mots appartenant à la famille du fantastique révèle que la critique de cinéma n'applique pas le terme de « fantastique » de façon égale à tous les films expressionnistes. Le cas de *De l'aube à minuit* est particulier, puisque l'absence de distribution du film a eu pour conséquence que seuls trois textes parus au début des années vingt évoquent – qui plus est très brièvement – son contenu[707]. Dans ces articles, aucun des termes étudiés dans cette

695 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « [une] création fantastique-expressionniste, tout droit sortie d'un livre d'images ».

696 H. W. (= Hans Wollenberg). « Algol », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39 : « un film fantastique ».

697 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « des personnages […] qui vivent tous ces événements mystérieux et fantastiques ».

698 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « en combinaison avec une intrigue fantastique ».

699 M. P. (= Martin Proskauer). « Algol », in *Film-Kurier*, n°147, 08. 07. 1920, s. p. : « Algol est une planète fantastique ».

700 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « au royaume du fantastique ».

701 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « Après tout nous sommes au pays magique du fantastique. ».

702 M. P. (= Martin Proskauer). « Algol », in *Film-Kurier*, n°147, 08. 07. 1920, s. p. : « un film fantastique donc ».

703 L. B. (= Ludwig Brauner). « Das Haus zum Mond », in *Der Kinematograph*, n°707, 01. 08. 1920, s. p. : « le style et le caractère des événements fantastiques ».

704 ha. « Das Haus zum Monde », in *Lichtbild-Bühne*, n°6, 05. 02. 1921, p. 33 : « un drame fantastique ».

705 *Ibid.* : « la fable est à tel point fantastique ».

706 *Ibid.* : « de bonnes idées fantastiques ».

707 « Die kolorierten Filme. Vom Farbenproblem im Film », in *Film-Kurier*, n°219, 30. 09. 1920 ; « Vereinigung Münchener Filmkritiker », in *Film-Kurier*, n°31, 04. 02. 1922 ; K. Ok. « Japan und der deutsche Film », in

partie ne lui est associé, ce qui se justifie d'autant plus que son intrigue ne relève en rien du domaine du fantastique. C'est pourquoi il n'a pas sa place dans l'analyse du cinéma expressionniste au prisme du fantastique. Sans surprise, *Raskolnikoff* et *Torgus* ne font pas non plus l'objet d'un rapprochement avec le genre fantastique. *De l'aube à minuit*, *Raskolnikoff* et *Torgus* ont en commun de proposer une réflexion sur des problèmes de société et sur les affres de l'âme humaine, sans recours à des créatures fantastiques ou à l'étrange autre que dans les décors expressionnistes. Nous observons donc que le fantastique tendrait à s'effacer lorsque les problèmes de société arrivent au premier plan. Par certains aspects tels que la folie ou encore la cruauté, ces trois films gravitent cependant autour de la sphère du fantastique et nous permettront occasionnellement d'en tracer les contours ou d'en éclairer différentes facettes.

Deuxièmement, l'analyse met au jour un emploi privilégié du terme de « fantastique » pour évoquer le rattachement générique des films. Celui-ci se fait sur le critère de leur parenté avec les écrits d'un auteur emblématique du genre (« une séquence fantastique à la Poe » dans le cas de *Caligari*) ou plus généralement d'une intrigue ou d'événements qualifiés de fantastiques (« la nature fantastique de son sujet » pour parler de *Caligari* ; « ce genre de sujet fantastique » et « une intrigue fantastique » pour *Genuine* ; « tous ces événements mystérieux et fantastiques » pour *La Maison à l'enseigne de la lune* et « une matière fantastique » pour *Le Cabinet des figures de cire*). *Caligari*, *Algol*, *La Maison à l'enseigne de la lune* et *Le Cabinet des figures de cire* sont tous les quatre expressément qualifiés de « film[s] fantastique[s] ». Le cas d'*Algol* semble *a priori* indiscutable, puisqu'il cumule le plus d'occurrences. Les critiques du *Film-Kurier*, de la *Lichtbild-Bühne* et de *Der Kinematograph* le qualifient à l'unanimité de « film fantastique » et évoquent certains éléments fantastiques en vertu desquels le film se qualifierait comme tel : un « nom fantastique » qui est à la fois celui d'« une planète fantastique » et de la créature qui en est originaire et qui est à l'origine des « apparitions fantastiques » du film. Enfin, c'est aussi le titre de l'œuvre. Néanmoins, le critique de *Der Kinematograph* ne manque pas de relever « un mélange étrange de réalisme et de fantastique », ce qui montre que bien souvent le fantastique côtoie d'autres esthétiques au sein des œuvres expressionnistes. Dans le cas de *Genuine*, le fantastique ne saurait non plus être réduit à un simple jeu de l'imagination créative. Il touche à une « réalité fantastique » qui est celle du rêve.

Troisièmement, certains films expressionnistes sont rapprochés de diverses formes du spectacle vivant : du « drame fantastique » (par le critique de *Der Kinematograph* comme par celui

*Lichtbild-Bühne*, n°52, 29. 12. 1923, p. 18.

de la *Lichtbild-Bühne*) dans le cas de *La Maison à l'enseigne de la lune*, dont l'intrigue est faite de drames psychologiques respectant une unité de lieu qui en fait un parent du théâtre de chambre (*Kammerspiel*) ; ou encore, le film de Leni s'apparente à des « pièces de marionnettes fantastiques ». La référence aux arts du spectacle vivant est doublement justifiée pour ce dernier film, d'une part par le lieu de l'action (la foire) et d'autre part par les personnages qui l'inspirent (les figures de cire). Ces derniers sont des êtres inanimés qui relèvent de la sphère du spectacle, comme c'est aussi le cas des marionnettes, et qui prennent soudain vie lorsque le poète tire les ficelles. Cette association d'une stratégie narrative et d'une mise en scène en fait autant le cousin du marionnettiste, du metteur en scène que du réalisateur de cinéma.

Quatrièmement, les références à des genres littéraires (le drame) ou à des écrivains (Edgar Allan Poe) attestent indéniablement de l'influence de la littérature fantastique sur le cinéma expressionniste. Mais elles sont aussi la marque d'une dépendance vis-à-vis des références littéraires et donc d'un manque de théorisation du film fantastique à cette époque. Il ne s'est pas encore établi en tant que tel, c'est-à-dire en tant que genre cinématographique avec ses thèmes et représentants canoniques. Le cinéma fantastique de Weimar a permis d'établir de nouvelles références proprement cinématographiques. Le mort-vivant Nosferatu est par exemple devenu la figure archétypale du vampire au cinéma et *Caligari* a engendré l'adjectif « caligaresque », à la manière dont les œuvres littéraires ont donné naissance à des adjectifs, l'exemple le plus remarquable pour l'espace germanophone étant celui de l'adjectif « kafkaïen ».

Enfin, il apparaît d'emblée que les frontières qui séparent le fantastique d'autres genres voisins ne sont pas hermétiquement closes. Les relevés effectués dans les pages qui suivent en témoignent et permettent d'éclairer les relations du fantastique avec ses domaines voisins. Dans les critiques des films expressionnistes, le champ lexical du fantastique cohabite en effet avec le lexique de domaines voisins tels que le féerique, le macabre ou encore le bizarre. Pour Willy Haas par exemple, *La Maison à l'enseigne de la lune* est une « curiosité fantastique ». Lothar Knud Fredrik cherche pour sa part à opérer une distinction entre le merveilleux propre à *Sumurun*, qui relève du conte merveilleux – du « livre d'images » et du « pays des merveilles » dépeint par celui-ci – et le merveilleux propre à *Genuine*, qualifié de fantastique. Pour Louis Vax, le féerique et le fantastique sont deux genres d'autant plus proches qu'ils sont bien « deux espèces du genre *Merveilleux*[708] ». Le tableau ci-dessus permet de reconnaître immédiatement que par certains

[708] Vax, Louis. *L'Art et la littérature fantastiques.* Paris : Presses universitaires, coll. Que sais-je ? (3e édition), 1970, p. 5. Les italiques sont de l'auteur.

aspects, *La Maison à l'enseigne de la lune* et *Le Cabinet des figures de cire* se rapprochent également tous deux du féerique. L'expression « au royaume du fantastique » employée par la critique de cinéma pour parler de l'univers du film de Martin fait inévitablement penser aux royaumes des contes de fées. « Le fantastique envoûtant » évoqué par le critique de la *Lichtbild-Bühne* au sujet du film de Leni fait naître des associations d'idées relevant elles aussi du féerique, de ses charmes et de ses sortilèges, d'autant plus que l'adjectif « bezaubernd » (traduit par « envoûtant ») appartient à la famille de mots de la magie (puisque le verbe allemand « zaubern » signifie « faire de la magie »). L'envoûtement du fantastique relèverait ainsi d'une impression difficile à expliquer ou à définir et qui pourrait être rapprochée d'une action magique ou d'une influence surnaturelle, de l'ordre du charme, du sortilège. En effet, le fantastique apparaît dans un premier temps comme le domaine de l'irréel et de l'imaginaire en général ; un champ dont le lexique est très présent dans le discours de la critique de cinéma.

# II. 1. B. L'irréel et l'imaginaire

| ***Caligari*** | ***Genuine*** | ***Raskol-nikoff*** | ***Algol*** | ***De l'aube à minuit*** | ***La Maison à l'enseigne de la lune*** | ***Torgus*** | ***Le Cabinet des figures de cire*** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| diese **phantasie-geborene, unwirkliche** Umwelt[709] | das **Unwahr-scheinlich-**Wahrschein-liche[710] | | ein [...] Film, der nicht in der Handlung allein, sondern auch in der Bildergestaltung Reales und **Erdichtetes** mengt[711] | | eine [...] Vision **zwischen Wirklich-keit und Überwirk-lichkeit**[712] | das **Entrückte** des Gebunden-seins an die Sterne[713] | Und nun gewinnen die vier [Wachsfiguren] [...] ein seltsam **unwirkliches** Leben[714]. |
| etwas von der Wucht des **traumhaft Unwirklichen**[715] | | | in der **schwankenden** Grenzmark zwischen **Realität und Phantasie**[716] | | | | Marionettenspiele, in denen sich **aus Traum und Realität** gewissermaßen eine wundersame |

709 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier,* n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « cet environnement irréel, fruit de l'imagination ».

710 « Genuine », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39 : « l'invraisemblable vraisemblance ».

711 H. W. (= Hans Wollenberg). « Algol », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39 : « un […] film qui mélange le réel et l'invention poétique, non seulement dans l'intrigue, mais aussi dans la composition des plans ».

712 « Das Haus zum Mond im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°243, 28. 10. 1920, s. p. : « une […] vision entre réalité et réalité supérieure ».

713 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauenzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921, s. p. : « ce que le lien aux étoiles a de détaché de la réalité ».

714 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « Et voici que toutes les quatre [figures de cire] […] se voient dotées d'une vie étrangement irréelle. ».

715 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. : « un peu de la violence propre à l'irréel du rêve ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol -nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | **dritte Welt** krystallisiert[717] |
| einen nervenpeitschend-bizarren Bildertaumel […] – ebenbürtig den **Phantasiegebilden** von Poe, Hoffmann und Meyringk [sic][718] | | | [die] dichterische **Phantaste**[719] | | | | Aus den **Traumgesichten** eines **Dichters** formen sich drei berühmte Gestalten, die die **Volksphantasie** noch heute beschäftigen[720]. |
| [Caligari] Jeder **Naturalismus** der Bewegung ist streng **vermieden**: **alles Wirkliche** ist aus der Figur **herausgepumpt** zum Besten einer **höheren Wirklichkeit**[721]. | | | | | | | die bunten Geschehnisse dieser Traumhandlungen führen den Zuschauer **weit fort aus der Sphäre der Wirklichkeit**[722] |
| | | | | | | | ins filmisch dankbarste Gebiet des **Unwirklich-**Märchenhaften[723] |

Le tableau ci-dessus permet d'apprécier en quoi les films expressionnistes posent la question du statut du monde qu'ils érigent. S'agit-il du réel, du système dans lequel nous vivons et dont nous connaissons les règles qui le régissent ? Ou bien s'inscrivent-ils pleinement dans un « environnement irréel, fruit de l'imagination », comme l'affirme Dr. J. B. à propos de *Caligari* dans le *Film-Kurier* ? Le relevé du champ lexical de l'irréel et de l'imaginaire permet d'affirmer qu'à

716 H. W. (= Hans Wollenberg). « Algol », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39 : « dans le territoire frontalier qui oscille entre la réalité et l'imagination ».

717 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « des pièces de théâtre de marionnettes au sein desquelles un étrange troisième monde prend en quelque sorte corps à partir du rêve et de la réalité ».

718 Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920, s. p. : « un vertige d'images bizarre et nerveusement éprouvant – égal aux créations imaginées par Poe, Hoffmann et Meyrink ».

719 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « l'imagination poétique ».

720 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « Trois illustres personnages qui aujourd'hui encore occupent l'imaginaire populaire prennent forme à partir des visages rêvés par un poète. ».

721 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, pp. 16-18 : « Toute trace d'un naturalisme du mouvement est strictement évitée : le personnage est vidé de tout ce qu'il a de réel, au profit d'une réalité supérieure. ».

722 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « les événements disparates de ces intrigues rêvées mènent le spectateur bien loin de la sphère de la réalité ».

723 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40. : « au champ filmique le plus gratifiant, celui du conte irréel merveilleux ».

l'exception de *Raskolnikoff* et de *De l'aube à minuit* – non concernés par le discours sur l'irréel tenu par la critique de cinéma – les films expressionnistes se situent « bien loin de la sphère de la réalité » (*Le Cabinet des figures de cire*), « dans le territoire frontalier qui oscille entre la réalité et l'imagination » (*Algol*), c'est-à-dire dans un champ-limite entre le réel et un autre domaine plus insaisissable : celui d'« une réalité supérieure » (*Caligari*), d'« une […] vision entre réalité et réalité supérieure » (*La Maison à l'enseigne de la lune*) ou encore d'« un étrange troisième monde [qui] prend en quelque sorte corps à partir du rêve et de la réalité » (*Le Cabinet des figures de cire*).

Le domaine du fantastique se trouve à la croisée des mondes proches du fantastique tels que la poésie (*Algol* comme « mélange [de] réel et [d']invention poétique »), le rêve (« l'irréel du rêve » propre à *Caligari*), le féerique (*Le Cabinet des figures de cire* comme « conte irréel merveilleux ») et l'imaginaire en général (celui de *Caligari* et d'autres « créations imaginées » par des artistes). Ces différentes sphères ne sont ni parfaitement distinctes ni strictement hermétiques ; elles s'entremêlent et se confondent, comme en atteste la description du *Cabinet des figures de cire* par le critique du *Film-Kurier*, dans laquelle poésie, imaginaire et rêve s'unissent : « Trois illustres personnages qui aujourd'hui encore occupent l'*imaginaire* populaire prennent forme à partir des visages *rêvés* par un *poète*[724]. ». L'univers du fantastique est caractérisé par son « invraisemblable vraisemblance », nous apprend la critique de *Genuine* parue dans la *Lichtbild-Bühne*. Cette dernière expression montre combien le fantastique est à la fois proche de nous, semblable à ce que nous connaissons, et pourtant inexplicablement différent. L'essence du fantastique est de nous soustraire au familier, au déjà-vu, tout en laissant planer le doute sur le statut de ce qui est représenté. Les expressions employées par la critique révèlent en effet que le fantastique n'est pas un système complètement étranger au nôtre, qui fonctionnerait selon ses propres règles, comme c'est le cas du monde des contes de fées, où la magie est chose courante. Une relation étroite lie le domaine du fantastique à la réalité, ce que Balázs explicite en opérant une distinction nette entre le fantastique et le féerique :

> Quand *dans ce monde* arrivent des choses invraisemblables, c'est étrange et inquiétant. Mais dans un autre monde, celui des contes au contraire, tout cela va de soi. Quand le visage de la nature se met à grimacer, il peut prendre une expression fantomatique et suprasensible, mais seulement tant que nous y reconnaissons le visage de *cette nature-là*. Quand les formes d'un visage se défont, alors il n'y a plus d'expression du tout. En un mot : le surnaturel ne peut être représenté que par cette nature qui est la nôtre. Au cinéma, l'image des contes n'éveille jamais le sentiment d'un monde suprasensible, mystique, mais celui d'une autre nature, où vivent des êtres inconnus, et l'impression a toujours quelque chose d'amical, de rassurant, comme les contes de nourrice[725].

Les références récurrentes à une réalité fantastique « supérieure » montrent qu'à la différence

724 Nous soulignons.

725 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, p. 93. Les italiques sont de l'auteur.

du conte merveilleux unidimensionnel, le fantastique a rapport à la connaissance d'une sphère qui nous dépasse : il touche au « numineux ». Cette « vie étrangement irréelle » (*Genuine*) a la saveur de l'insolite, du bizarre et de l'étrange, dont le lexique est significativement abondant dans les critiques des films expressionnistes.

# II. 1. C. L'étrange et le bizarre

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol -nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| die spukhaft-**skurrile** Wahnsinns-phantasie[726] | [Guyard][Eine] **seltsame** Sondermission[727] | | Der Film ist eine **seltsame** Mischung von Realistik und Phantastik[728] | | Kortner gibt einen **merkwürdigen** alten Wachsbildner[729]. | den **dunklen** Schmerz der Frau, […] gebunden **seltsam** an den ewigen Auf- und Niedergang der Gestirne[730] | Und nun gewinnen die vier [Wachs-figuren] [...] ein **seltsam** unwirkliches Leben[731]. |
| die Geschichte dieses **seltsamen** Dr. Caligaris[732] | Titel in **bizarr** verzerrter und verwischter Schrift[733] | | **bizarre** Texte[734] | | eine **sonderbare** körperliche Vision[735] | Schwanger-schaft und die Mutterschaft, das **Seltsame** daran, das Schmerz-hafte[736] | eine **wundersame** dritte Welt[737] |

726 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « l'imagination délirante, grotesque et fantomatique ».

727 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « [une] étrange mission spéciale ».

728 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « Le film est un mélange étrange de réalisme et de fantastique. ».

729 Andrej. « Das Filmkunstwerk der Zukunft. Das Haus zum Menschenleben », in *Film-Kurier*, n°162, 26. 07. 1920, s. p. : « Kortner interprète un drôle de créateur de figures de cire ».

730 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauenzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921, s. p. : « la douleur obscure de la femme, […] étrangement liée à l'éternel lever et coucher des astres ».

731 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « Et voici que toutes les quatre [figures de cire] […] se voient dotées d'une vie étrangement irréelle. ».

732 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier,* n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « l'histoire de cet étrange docteur Caligari ».

733 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « des intertitres à l'écriture bizarrement déformée et étalée ».

734 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « des intertitres bizarres ».

735 « Das Haus zum Mond im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°243, 28. 10. 1920, s. p. : « une curieuse vision de chair et d'os ».

736 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauenzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921, s. p. : « la grossesse et la maternité, ce qu'elles ont d'étrange, de douloureux ».

737 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « un étrange troisième monde ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol -nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| die Einzelheiten [des Dekors] sind **absonderlich**[738] | [Dekorationen] die durch ihre **Bizarrerie** zwar verblüffen und überraschen[739] | | | | die finster-**skurrile** Handlung[740] | die Bilder und Figuren [...] **fesselnd** in ihrer **fremdartigen** Schönheit[741] | ein Zusammen-klang **absonder-licher** Stilreize[742] |
| die **seltsam** aus der Masse herausragen[743] | mit seinen **seltsamen** Bildprägungen[744] | | | | ein phanta-stisches **Kuriosum**[745] | voll **seltsamer** Reize die Strichtechnik an den Wänden, auf den Tischen, auf dem Fußboden und an den Kleidern[746] | mechanische **Skurrilität** des Puppen-spiels[747] |
| die **seltsamen** Gesten[748] | ein **seltsames** Haus[749] | | | | den Schau-spieler Kornil [...], der seine Mitbewohner ständig in den **absonder-lichsten** Masken schreckt[750] | | diese **bizarren** Bauten[751] |

738 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « les détails [des décors] sont singuliers ».

739 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « [des décors] qui certes décontenancent et surprennent par leur bizarrerie ».

740 « Das Haus zum Mond im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°243, 28. 10. 1920, s. p. : « l'intrigue bizarre et sombre ».

741 L. B. (= Ludwig Brauner). « Brandherd », in *Der Kinematograph*, n°734, 13. 03. 1921, s. p. : « ces images et ces personnages qui captivent par leur étrange beauté ».

742 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « une harmonie de charmes stylistiques singuliers ».

743 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « qui se distinguent étrangement de la masse ».

744 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « avec ses étranges images caractéristiques ».

745 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921, s. p. : « une curiosité fantastique ».

746 L. B. (= Ludwig Brauner). « Brandherd », in *Der Kinematograph*, n°734, 13. 03. 1921, s. p. : « la technique des traits appliquée aux murs, aux tables, au sol et aux habits est pleine de charmes étranges ».

747 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « le mécanisme grotesque du théâtre de marionnettes ».

748 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « les gestes étranges ».

749 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « une étrange demeure ».

750 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « l'acteur Kornil […], qui effraye sans cesse ses voisins en revêtant des masques des plus singuliers ».

751 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40 : « des décors bizarres ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol -nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| bei den **befremdensten** Motiven[752] | die Räume des **seltsamen** Hauses[753] | | | | ein **merkwürdiges** Gebäude[754] | | |
| alles [...] **seltsam** bedeutungs-voll[755] | | | | | [Das Haus] hat nichts Besonderes an sich, aber man fühlt, daß ihm etwas **Seltsames**, Besonderes eigen ist[756]. | | |
| Film-Reinhardt[757] Wiene [hat] einen nerven-peitschend-**bizarren** Bildertaumel geschaffen[758] | | | | | **Noch seltsamer** aber sind seine [des Hauses] Bewohner[759]. | | |
| | | | | | Alles Originale von **seltsamen** [...] Linien, Farben und Gesten[760]. | | |
| | | | | | der (um mit E. Th. A. Hoffmann zu reden) "**skurille**" [sic] Schauspieler Kornil[761] | | |

752 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « face aux motifs les plus déconcertants ».

753 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « les pièces de l'étrange demeure ».

754 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « un drôle de bâtiment ».

755 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. : « tous [...] étrangement significatifs ».

756 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « En soi [la maison] n'a rien de spécial, mais l'on sent que quelque chose d'étrange, de spécial lui est propre. ».

757 Ce surnom peut être traduit par « le Max Reinhardt du cinéma ». Il suggère l'importance de Wiene pour le cinéma allemand, auquel il apporte un renouveau comparable à celui que Reinhardt a apporté au théâtre. Un tel surnom est aussi révélateur du statut respectif du théâtre et du cinéma. Pour une partie de la critique de cinéma, le théâtre demeure la référence à laquelle comparer le cinéma.

758 Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920, s. p. : « Wiene, le Max Reinhardt du cinéma, [a] créé un vertige d'images bizarre et nerveusement éprouvant ».

759 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « Mais ses habitants [de la maison] sont plus étranges encore. ».

760 *Ibid.* : « Tous sont des originaux, [composés] d'étranges […] lignes, couleurs et gestes. ».

761 *Ibid.* : « Kornil, l'acteur "grotesque" (comme dirait E. T. A. Hoffmann) ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol -nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | der **seltsame** Astronom Nathanael[762] | | |
| | | | | | im Leben der sämtlich sehr **eigenartigen** Bewohner dieses **sonderbaren** Hauses[763] | | |
| | | | | | das **bizarre** [...] "Haus zum Mond"[764] | | |
| | | | | | Allerlei **seltsame** Menschen beherbergt es [das Haus][765] | | |
| | | | | | die originelle **Seltsamkeit** des Sujets[766] | | |

Le tableau ci-dessus atteste l'immense richesse du lexique allemand de l'étrange. Pour l'établir, nous avons laissé de côté l'étonnant (*das Erstaunliche*), le surprenant (*das Überraschende*) et le saugrenu (*das Alberne*), qui ne nous paraissent pas se rattacher spécifiquement au fantastique. Par ailleurs, ces thèmes sont très peu représentatifs du discours de la critique sur le cinéma expressionniste. Nous avons aussi distingué l'étrange de l'extraordinaire (*das Außergewöhnliche*), de l'énigmatique/du mystérieux (*das Rätselhafte/Geheimnisvolle*) et de l'inquiétant (*das Unheimliche* ou l'inquiétante étrangeté étudiée par Freud), auxquels nous consacrons par la suite des relevés distincts. Ces termes expriment une nuance particulière pour laquelle nous disposons d'un équivalent stable en français. Entre le mystérieux et l'extraordinaire par exemple, la distinction peut se faire avec un bon degré de clarté.

Nous ne pouvons pas en dire autant des onze synonymes d'« étrange » de notre tableau, employés par la critique pour caractériser l'étrangeté des films expressionnistes. Il y a beaucoup de

762 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « l'étrange astronome Nathanaël ».

763 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « dans la vie des habitants de cette curieuse maison, tous très particuliers ».

764 L. B. (= Ludwig Brauner). « Das Haus zum Mond », in *Der Kinematograph*, n°707, 01. 08. 1920, s. p. : « l'étrange […] "maison à l'enseigne de la lune" ».

765 *Ibid.* : « Elle abrite toutes sortes de gens étranges [...] ».

766 *Ibid.* : « l'étrangeté originale du sujet ».

contiguïtés entre ces termes que l'on peut traduire en français par étrange, mais aussi par bizarre, singulier, drôle, curieux, particulier voire insolite. Les termes français et allemands peuvent se recouper d'une manière qui ne coïncide pas strictement avec les frontières des mots dans l'une et l'autre langue. C'est pourquoi nous avons essayé le plus possible d'adapter nos traductions au contexte spécifique dans lequel chaque terme allemand est employé et de nous rapporter à l'étymologie. Le terme le plus courant et donc logiquement le plus fréquent dans notre relevé est de loin celui de *seltsam*, avec seize occurrences de l'adjectif ou de l'adverbe, auxquelles s'ajoutent une occurrence du substantif *die Seltsamkeit* et une occurrence de l'adjectif substantivé *das Seltsame*. Il est suivi des synonymes suivants, présentés par ordre décroissant de fréquence – et commentés lorsqu'ils présentent des nuances qui nous paraissent particulièrement intéressantes :

- *bizarr* : cinq occurrences de l'adjectif ou de l'adverbe et une occurrence du substantif *die Bizarrerie*
- *absonderlich* : trois occurrences de l'adjectif
- *skurril* : deux occurrences de l'adjectif et une occurrence du substantif *die Skurrilität.* L'adjectif *skurril* désigne ce qui relève du biscornu, du grotesque et du ridicule.
- *merkwürdig* : deux occurrences de l'adjectif. L'adjectif *merkwürdig* est composé du verbe *merken*, « remarquer », et de l'adjectif *würdig*, « digne ». Ce qui est *merkwürdig*, c'est ce qui est littéralement « digne d'être remarqué », remarquable, précisément à cause de son étrangeté.
- *sonderbar* : deux occurrences de l'adjectif
- *eigenartig* : une occurrence de l'adjectif
- *wundersam* : une occurrence de l'adjectif. *Wundersam* est l'adjectif employé en 1824 par Heinrich Heine pour décrire « l'étrange » et « puissant » (*gewaltig*) pouvoir du chant de la Lorelei, un pouvoir de fascination fatale exercé sur le batelier ainsi envoyé à la mort. Ces caractéristiques en font l'héritier du chant des sirènes de la mythologie grecque : « Sie kämmt es [ihr goldenes Haar] mit goldenem Kamme / Und singt ein Lied dabei; / Das hat eine wundersame, / Gewaltige Melodei. ». Ainsi, la référence à Heine et au chant de la Lorelei suggère l'envoûtement par la magie.
- *fremdartig* : une occurrence de l'adjectif
- *befremdend* : une occurrence de l'adjectif. L'adjectif *befremdend* désigne une étrangeté qui peut provoquer un sentiment d'étonnement (il se situe alors du côté de ce qui est *verwunderlich*, de ce qui surprend) voire de malaise (il caractérise alors ce qui déconcerte ou

déroute).

- *das Kuriosum* : une occurrence du substantif. L'adjectif *kurios*, assez fréquent en allemand, n'est pas employé par la critique de cinéma.

Il ne s'agit pas ici de catégories esthétiques précises (comme le « merveilleux » ou le « fantastique »), mais de nuances de caractérisation parfois floues, dont l'ensemble forme une nébuleuse constitutive de l'étrangeté. Remarquons aussi le degré élevé d'étrangeté qui émane de certains films, signalé par le recours à la gradation et au superlatif. C'est notamment vrai de *Caligari*, une œuvre aux « motifs les plus déconcertants », et de *La Maison à l'enseigne de la lune*, dans lequel « les habitants sont plus étranges encore » que leur maison, notamment l'acteur Kornil qui revêt « des masques des plus singuliers » pour effrayer ses voisins. La critique de cinéma a relevé la surenchère de bizarreries proposée par l'œuvre de Martin et l'effet peu heureux ainsi produit, qui tient de l'aberrant et qui a provoqué l'hilarité d'une partie des premiers spectateurs du film. C'est pourquoi Willy Haas le qualifie de « curiosité fantastique ». Le tableau prouve qu'avec douze entrées, c'est statistiquement le film qui présente le caractère bizarre le plus marqué, suivi de *Caligari* (huit entrées), de *Genuine* (six entrées), du *Cabinet des figures de cire* (cinq entrées), de *Torgus* (quatre entrées) et enfin d'*Algol* (deux entrées). Une fois de plus, *Raskolnikoff* et *De l'aube à minuit* ne sont pas réceptionnés au prisme de l'étrangeté par la critique de cinéma allemande.

À y regarder de plus près, différents éléments sont constitutifs du sentiment d'étrangeté provoqué par les films expressionnistes. Premièrement, l'une de ses causes est le style expressionniste des décors et des intertitres, perçu comme « étrange » en raison de son caractère artificiel et inhabituel. « [L]es détails [des décors] sont singuliers » dans *Caligari*, un film où l'ensemble des lieux de l'action est « étrangement significatif ». *Genuine* présente des décors « qui [...] décontenancent et surprennent par leur bizarrerie » et « des intertitres à l'écriture bizarrement déformée et étalée », comme c'est aussi le cas d'*Algol*, aux « intertitres bizarres ». Dans *Le Cabinet des figures de cire*, ce sont également les « décors bizarres » – c'est-à-dire caractérisés par des déformations et des perspectives fausses, contraires au principe du vraisemblable – qui frappent Georg Victor Mendel, le critique de la *Lichtbild-Bühne*. La critique évoque d'autres aspects précis de la mise en scène expressionniste tels que l'éclairage, les contrastes des couleurs, le jeu des acteurs ou encore les traits dessinés sur les décors peints : les « étranges […] lignes, couleurs et gestes » de *La Maison à l'enseigne de la lune*, les « gestes étranges » des acteurs de *Caligari* et « la technique des traits appliquée aux murs, aux tables, au sol et aux habits [qui] est pleine de charmes étranges » dans *Torgus*. Dans cette dernière citation, la notion de charme démontre que l'étrangeté

n'est pas forcément synonyme d'inquiétude ou d'angoisse. Sa connotation positive prouve qu'il peut s'agir d'une impression positive, fascinante, d'un attrait qui est étrange au sens où il ne s'explique pas. Parfois, c'est l'esthétique toute entière qui produit une impression étrange, comme dans *Le Cabinet des figures de cire*, qui crée « une harmonie de charmes stylistiques singuliers ». Elle est à l'origine des « étranges images caractéristiques » de *Genuine* et fait de *La Maison à l'enseigne de la lune* « une curieuse vision de chair et d'os ». Cette esthétique est due à « l'imagination délirante, grotesque et fantomatique » qui s'exprime de façon exemplaire dans le « vertige d'images bizarre et nerveusement éprouvant » de *Caligari.*

Deuxièmement, les événements de l'intrigue peuvent être caractérisés par une étrangeté fantastique. C'est le cas de « l'intrigue bizarre et sombre » de *La Maison à l'enseigne de la lune*, dont Ludwig Brauner souligne « l'étrangeté originale du sujet ». L'association des deux adjectifs « bizarre » et « sombre » indique que la bizarrerie peut être source d'angoisse. Dans le film de Leni, les quatre figures de cire « se voient dotées d'une vie étrangement irréelle » qui relève du « mécanisme grotesque du théâtre de marionnettes ». Guyard, le barbier de *Genuine*, est investi d'une « étrange mission spéciale » qui a ceci de particulier qu'elle le distingue des autres villageois en l'autorisant à entrer en contact avec la sphère du fantastique propre à l'étrange demeure et à ses habitants. Ce dernier point nous met sur la piste des éléments de l'intrigue relevant de la sphère de l'étrangeté dans les films expressionnistes.

Troisièmement, deux éléments constitutifs de l'intrigue sont riches d'étrangeté : le lieu principal de l'action et les personnages. Ainsi, la maison qui abrite Genuine est-elle qualifiée d'« étrange » à deux reprises par le critique de *Der Kinematograph*. C'est une caractéristique qu'elle partage avec la demeure du film de Martin. Pour Ludwig Brauner, « l'étrange […] "maison à l'enseigne de la lune" » est une « curieuse maison ». Hans Wollenberg décrit la maison du film de Martin comme « un drôle de bâtiment » et tente d'expliquer son étrangeté insaisissable : « En soi [la maison] n'a rien de spécial, mais l'on sent que quelque chose d'étrange, de spécial lui est propre. ». Cette description reste singulièrement vague. Aussi peut-on s'interroger sur ce qui définit exactement l'étrangeté de la maison à l'enseigne de la lune. Une première réponse touche les personnages qu'elle renferme, dont émane essentiellement le caractère étrange. Dr. J. B. précise ainsi que « ses habitants sont plus étranges encore » qu'elle ne l'est elle-même. En effet, « elle abrite toutes sortes de gens étranges [...] » qui sont « tous très particuliers », écrit Ludwig Brauner. À la tête des locataires étranges se trouve le « drôle de créateur de figures de cire » interprété par

Kortner, « l'étrange astronome Nathanaël » et « Kornil, l'acteur "grotesque" », qui « effraye sans cesse ses voisins en revêtant des masques des plus singuliers ». Les personnages de *Torgus* « captivent par leur étrange beauté ». Enfin, les protagonistes de *Caligari* « se distinguent étrangement de la masse », notamment l'« étrange docteur Caligari » lui-même.

Si l'adjectif *skurril*[767] (du latin *scurrilis*) est utilisé par la critique pour décrire l'atmosphère de Caligari, c'est sûrement parce que cet adjectif permet à la fois de rendre compte des décors biscornus et du caractère grotesque des personnages. Lorsque Hans Wollenberg emploie cet adjectif pour décrire le personnage de l'acteur dans *La Maison à l'enseigne de la lune* – qui revêt tout un éventail de masques et ne distingue plus la réalité des rôles qu'il joue – le critique a recours à des guillemets : « der (um mit E. Th. A. Hoffmann zu reden) "skurille" [sic] Schauspieler Kornil » (« Kornil, l'acteur "grotesque" (comme dirait E. T. A. Hoffmann) »). Les guillemets signalent la réflexion qui a amené le critique à retenir cet adjectif et à le présenter comme une citation porteuse d'une connotation littéraire forte : pour Hans Wollenberg, le personnage de l'acteur renvoie à l'univers de Hoffmann, qui aurait un goût prononcé pour l'étrangeté *skurril*, c'est-à-dire pour l'exagération et pour un élément de farce grotesque, tout comme l'acteur Kornil avec son jeu de masques bizarre et ridicule. Comme la poupée Olympia dans *L'Homme au sable*, le personnage *skurril* est un pantin, ce qui explique aussi pourquoi la critique de cinéma de la première phase de réception emploie cet adjectif en relation avec les poupées de cire, les automates du film de Leni. C'est le cas de la troisième occurrence de l'adjectif *skurril* relevée dans le discours de la critique : Walter Gottfried Lohmeyer l'emploie pour caractériser le « mécanisme grotesque du théâtre de marionnettes », au cours duquel les poupées de cire mécaniques semblent prendre vie. Mais ce n'était qu'une illusion, qui provoque l'hilarité du poète et d'Eva dans la séquence finale du *happy end*. Les critiques de Hans Wollenberg et de Walter Gottfried Lohmeyer abordent ainsi un aspect de l'étrangeté que Wollenberg associe à l'œuvre de Hoffmann et qui semble toujours pertinent aux yeux des théoriciens de la phase de réception actuelle de Hoffmann. Cherchant à la fin des années 1990 à répondre à la question « Hoffmannesque, c'est quoi ? », Klaus Kanzog énumère « le bizarre, le démoniaque, le fantastique, le grotesque, *das Skurrile*, l'inquiétante étrangeté[768] ». L'adjectif d'origine littéraire « hoffmannesque » renvoie à tout cela. Klaus Kanzog signale que l'usage conventionnel du terme « hoffmannesque » a été reconnu avec son entrée dans la deuxième édition

[767] Voir la définition du *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache* [En ligne]. URL : https://www.dwds.de/wb/skurril

[768] Kanzog, Klaus. « Was ist "hoffmannesk"? Versuch einer Antwort », in Loquai, Franz ; Scher, Steven Paul ; Steinecke, Hartmut. *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch/Band 5*. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1997, pp. 7-18, ici p. 7 : « das Bizarre, das Dämonische, das Fantastische, das Groteske, das Skurrile, das Unheimliche ». Nous soulignons.

du dictionnaire de Paul Robert, où il est défini comme ce « qui rappelle les récits, les personnages de Hoffmann[769] ». L'auteur pointe les problèmes de définition et de délimitation des concepts associés à l'œuvre de Hoffmann, qui en revanche présente selon lui indéniablement des personnages typiques. Tous auraient en commun le fait d'être *skurril*. L'automate, dont la belle poupée Olympia de *L'Homme au sable* est l'exemple le plus célèbre, mais qui est aussi au centre de la nouvelle *Les Automates* (*Die Automate*, 1814) au titre parlant, compte parmi ces personnages typiques identifiés par Kanzog dans son article. L'étrangeté *skurril* des personnages de Hoffmann comporte une dimension d'ambiguïté qui explique pourquoi les personnages des films expressionnistes ont pu rappeler l'univers de Hoffmann, tant à l'époque de la première phase de la réception (Wollenberg) que lors de la seconde phase de réception, dans laquelle s'inscrit entre autres le livre de Lotte Eisner. Celle-ci établit explicitement la filiation avec Hoffmann, précisément à partir des deux films auxquels Wollenberg et Lohmeyer ont appliqué l'adjectif *skurril* :

> L'univers hanté de Hoffmann renaît dans un film de Karl Heinz Martin LA MAISON À L'ENSEIGNE DE LA LUNE où l'on voit un modeleur de figures de cire porter les stigmates de ses créatures. […] Faire de personnages, assez inoffensifs après tout, des personnages sinistres est un plaisir auquel renoncera difficilement un metteur en scène allemand. C'est ainsi que Paul Leni, dans LE CABINET DES FIGURES DE CIRE, transforme un brave forain en un personnage ambigu[770].

Le caractère étrange des films expressionnistes, de leur esthétique, intrigues, lieux et personnages contribue à conférer aux films expressionnistes un caractère distinctif. S'il ne produit pas toujours une impression bizarre, il reste du moins singulier, particulier et original. Parfois, la distinction entre la singularité et l'étrangeté est ténue. L'adjectif « eigenartig » employé par Ludwig Brauner pour désigner les habitants de la maison à l'enseigne de la lune est parlant, puisqu'il peut aussi bien désigner le particulier que le bizarre. « En soi [la maison] n'a rien de spécial, mais l'on sent que quelque chose d'étrange, de spécial lui est propre », écrit encore Hans Wollenberg. Parfois, l'étrangeté est justement ce qui fait la particularité voire l'originalité des films expressionnistes. En témoigne « l'étrangeté originale du sujet » du film de Martin, mise en évidence par Ludwig Brauner et que nous avons fait figurer dans le prochain tableau, consacré à la singularité des films expressionnistes.

---

769 Robert, Paul. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Tome 5*. Paris : Robert, 1985, p. 212, cité d'après Kanzog. « Was ist "hoffmannesk"? Versuch einer Antwort », art. cité, p. 12.

770 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 76.

# II. 1. D. La particularité et l'originalité

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol-nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| noch überwältigender in seiner **Eigenart**[771] | der **Sonderling**[772] (= Lord Melo) (4 occurrences dans cet article) | | | | Der Film kommt in **originellem**, phantastischen Gewand, das [...] ein **eigenes** Gesicht zeigt[773]. | | **Originell-eres**, als diese bizarren Bauten[774] |
| geschmackvoll Neues, in künstlerischer **Eigenart**[775] | [Guyard] [Eine] seltsame **Sondermission**[776] | | | | [Das Haus] hat nichts Besonderes an sich, aber man fühlt, daß ihm etwas Seltsames, **Besonderes eigen** ist[777]. | | Originelleres, als diese bizarren Bauten[778] |
| ganz **eigenartige**, neue Wege[779] | der Filmtragödie ihren **eigenen** Rahmen, ihren **besonderen** Stil geben[780] | | | | alles **Originale**[781] | | |
| alles in einer **besonderen** Form betont[782] | irrsinniger **Sonderling**[783] (4 occurences de « Sonderling » dans cet article) | | | | die **originelle** Seltsamkeit des Sujets[784] | | |

Le tableau ci-dessus appelle un certain nombre de commentaires. Tout d'abord, le caractère singulier des films expressionnistes est parfois à la limite de l'étrangeté fantastique. C'est le cas des

771 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « encore plus renversante dans sa particularité ».

772 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « Lord Melo, l'original ».

773 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « Le film présente un aspect fantastique original, qui offre un visage qui lui est propre ».

774 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40 : « [Il n'y a pas] plus original que ces décors bizarres ».

775 D. Red. « Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Film-Kurier*, n°50, 28. 02. 1920, s. p. : « une nouveauté de bon goût, d'une singularité artistique ».

776 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « [une] étrange mission spéciale ».

777 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « En soi [la maison] n'a rien de spécial, mais l'on sent que quelque chose d'étrange, de spécial lui est propre. ».

778 Dr. M-l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40 : « [Il n'y a pas] plus original que ces décors bizarres ».

779 D. Red. « Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Film-Kurier*, n°50, 28. 02. 1920, s. p. : « une direction nouvelle et tout à fait singulière ».

780 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « donner à la tragédie filmique un cadre qui lui serait propre, un style particulier ».

781 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « tous des originaux ».

782 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. : « tous accentués par une forme particulière ».

783 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « un original aliéné ».

784 L. B. (= Ludwig Brauner). « Das Haus zum Mond », in *Der Kinematograph*, n°707, 01. 08. 1920, s. p. : « l'étrangeté originale du sujet ».

personnages originaux et notamment de Lord Melo, qualifié de *Sonderling* dans les intertitres de la version allemande. La critique de cinéma reprend abondamment cette désignation. Si dans la version française, le personnage est qualifié d'« original », il est important de souligner qu'en allemand, le terme de *Sonderling* connote moins l'originalité que l'étrangeté. Il désigne une personne qui s'isole de la société et qui se distingue par sa nature étrange, laquelle dévie très fortement de la norme[785]. Le terme de *Sonderling* se compose en effet à partir de la même racine que les adjectifs *sonderbar* (curieux, étrange) et *absonderlich* (bizarre) ou encore que le verbe *absondern* (isoler). *Sonder* était à l'origine une préposition synonyme de *ohne* (sans), qui aujourd'hui n'existe plus que dans les mots composés, où elle a le sens de *abseits* (à l'écart). Le terme de *Sonderling* convient particulièrement bien à la caractérisation de Lord Melo parce qu'il se situe étrangement à l'écart de la norme et de la société, tout comme son étrange demeure est géographiquement isolée. En cela, il n'est pas si différent des habitants de la maison à l'enseigne de la lune, qui « tous sont des originaux, [composés] d'étranges […] lignes, couleurs et gestes. ». La mission « spéciale » que Lord Melo confie à Guyard est une Sonder*mission*[786] précisément parce qu'elle s'écarte des tâches habituelles du barbier. Elle est qualifiée d'étrange par la critique parce qu'elle met le barbier en contact avec la sphère de l'étrange, mais aussi parce que les autres villageois, les représentants de la norme et de la société, éprouvent ce privilège réservé à Guyard comme particulièrement dérangeant.

Ensuite, la particularité des films expressionnistes peut relever de leur esthétique expressionniste, novatrice et originale. *Caligari* en est le meilleur exemple. La critique de cinéma s'accorde à reconnaître en lui un film qui emprunte « une direction nouvelle et tout à fait singulière », « une nouveauté de bon goût, d'une singularité artistique », « encore plus renversante dans sa particularité », qui consiste entre autres dans ses décors « tous accentués par une forme particulière ». *Genuine* témoigne également de l'originalité artistique du cinéma expressionniste en ce qu'il représente une tentative de « donner à la tragédie filmique un cadre qui lui serait propre, un style particulier ». *La Maison à l'enseigne de la lune* « présente un aspect fantastique original, qui offre un visage qui lui est propre », et enfin, à en croire Georg Victor Mendel, ce sont les « décors bizarres » qui font la très grande originalité du *Cabinet des figures de cire*.

---

785 Voir la définition du *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache* [En ligne] : « Mensch, der durch sein von der Norm abweichendes, sonderbares, merkwürdiges Wesen und Verhalten auffällt und sich oft von der Gesellschaft isoliert, Eigenbrötller ». URL : https://www.dwds.de/wb/Sonderling

786 Nous soulignons.

L'étrangeté peut aussi devenir source de l'inquiétant, que nous allons à présent détailler. Nous l'avons regroupé avec les champs lexicaux du démoniaque et du macabre qui peuvent en être la cause, ainsi qu'avec le lexique de l'horreur, puisque la simple inquiétude peut s'amplifier jusqu'à l'horreur.

# II. 1. E. L'inquiétant et le démoniaque

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol-nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| die **spukhaft**-skurrile Wahnsinns-phantasie[787] | **Entsetzen**[788] | **Düster** […] nun durchaus nicht in jeder Szene[789] | **fluch**beladen[790] | | [Kortner] als **Frémietscher Halbaffe**, das nackte Mädchen **in den Krallen,** [...] ein **grotesker Böser** aus Leidenschaft[791] | **Bös**, unerbittlich [...] die Starken[792] | [Iwan], dessen **Grausamkeiten** im Grunde der **schlotternden Angst** vor einem unerbittlichen Schicksal entsprangen[793] |
| [Caligari] halb E. T. A. Hoffmann-sche **Spukfigur**[794] | das Gebiet des **Vampyr-ismus**[795] | | das **Teufel**swerk[796] | | van Haag (von Kortner in einer ausgezeich-neten **faunischen Maske** gespielt)[797] | dieses **Biest** von Tante[798] | Wie ein **Alb** liegt seine [Iwans] Anwesenheit über den Hochzeits-gästen[799]. |

787 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « l'imagination délirante, bizarre et fantomatique ».

788 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « horreur ».

789 eu. (= Ernst Ulitzsch). « Raskolnikow », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, p. 7 : « nullement sombre dans chaque scène ».

790 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « maudit ».

791 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921, s. p. : « tel un homme-singe de Frémiet, la jeune fille nue dans les griffes, […] un méchant grotesque qui agit par passion ».

792 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauenzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921, s. p. : « méchants, impitoyables [...] les puissants ».

793 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « [Ivan], dont les cruautés sont en fait le fruit d'une peur qui le fait trembler à l'idée d'un destin impitoyable ».

794 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « presque un personnage fantomatique à la manière d'E. T. A. Hoffmann ».

795 Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p. : « le domaine du vampirisme ».

796 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « l'œuvre du diable ».

797 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « van Haag (auquel Kortner prête un excellent masque faunesque) ».

798 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauenzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921, s. p. : « la tante, cette teigne ». Littéralement, « das Biest » signifie « la bête ».

799 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « Tel un cauchemar, sa présence [celle d'Ivan] pèse sur les convives de la noce ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol-nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| [Cesare] **unheimlich** grotesk [...] mit **gespentig** tiefliegenden Augen[800] | ein einzelner **Vampyr**[801] | | Der **Teufel** des Algol-Films [...] ist nicht nur im Besitz des Willens, sondern auch der **Macht** zum **Bösen**[802]. | | den Schauspieler Kornil [...], der seine Mitbewohner ständig in den absonderlich-sten Masken **schreckt**[803] | das **Dunkle** des **unter-irdischen**, Schicksals-gelenkten[804] | **Leichen**stille[805] |
| mitunter **beklem-mend** die Gescheh-nisse[806] | [der] okkulte **Vampyris-mus**[807] | | [Algol] eine **viel gefährlichere Erscheinung** für den Menschen als der faustische **Mephisto-pheles**[808] | | der alte, **dämonische** Wachsfiguren-bildner[809] | die **dunkle Volkslied-Stimmung** des Ganzen[810] | Gäste, die sich vor dem Zorn ihres Herrschers demütig beugen, wie vor einer **dämonischen Naturmacht**, gegen die ein Aufbäumen vergeblich ist[811] |
| das **unheimlich Düstere**[812] | das "**Spuk**"-haus[813] | | Herr Algol kommt [...] nicht weniger **mystisch** auf die Erde[814]. | | | das **düstere** schwer-fällige Wesen der isländischen Bauerleute[815] | eine Ballade vom **grausamen** Zaren[816] |

800 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier,* n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « grotesque à faire peur […], les yeux enfoncés lui donnant un air fantomatique ». Ici, *unheimlich* (inquiétant), peut aussi signifier un degré intense de grotesque, au sens d'« incroyablement ». Le critique joue sur les deux sens du terme.

801 Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p. : « un seul vampire ».

802 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « Le diable du film Algol possède à la fois la volonté et le pouvoir de faire le mal. ».

803 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « l'acteur Kornil […], qui effraye sans cesse ses voisins en revêtant des masques des plus singuliers ».

804 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauenzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921, s. p. : « le côté obscur de l'influence souterraine du destin ».

805 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « un silence de mort ».

806 D. Red. « Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Film-Kurier*, n°50, 28. 02. 1920, s. p. : « les événements sont parfois angoissants ».

807 Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p. : « le vampirisme occulte ».

808 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « une apparition bien plus dangereuse pour l'homme que le Méphistophélès faustien ».

809 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « le vieux créateur démoniaque de figures de cire ».

810 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauenzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921, s. p. : « L'atmosphère sombre de chanson populaire de l'ensemble ».

811 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « des invités qui s'assujettissent humblement face à la colère de leur souverain, comme face à une force de la nature démoniaque, contre laquelle rien ne sert de se rebeller ».

812 Proskauer, Martin. « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*,

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol-nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| [Caligari] ganz **ungeheuer-lich**, wie diese Augen faszinierend […] wirk[en][817] | | | [der] **Teufels-**stollen[818] | | | | Iwan der **Schreckliche**, der **blutige** Zar, der als **Gespenst** durch die Jahrhunderte geht[819] |
| [Cesare] **Grauen** und Schwermut ver-schwistern sich in ihm[820] | | | Algol-**Teufel**-Bergmann-kamerad[821] | | | | Jack the Ripper, der **berüchtigste Lustmörder** aller Zeiten[822] |
| | | | sein [Algols] **übles** Samenkorn[823] | | | | Die bunten Geschehnisse dieser Traumhand-lungen führen den Zuschauer [...] in eine Welt [...], die in einen **tollen Hexensabbath** mündet[824]. |
| | | | Algol-**Teufel**[825] | | | | irrsinnige **Grausamkeit**[826] |

n°58, 09. 03. 1920, s. p. : « le caractère sinistre et inquiétant ».

813 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « la maison "hantée" ».

814 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « la façon dont le sieur Algol descend sur Terre n'est pas moins mystique ».

815 L. B. (= Ludwig Brauner). « Brandherd », in *Der Kinematograph*, n°734, 13. 03. 1921, s. p. : « la nature sinistre et lourdaude des paysans islandais ».

816 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « une ballade au sujet du tsar cruel ».

817 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, pp. 16-18 : « l'effet fascinant de ces yeux est parfaitement monstrueux ».

818 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « la galerie du diable ».

819 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « Ivan le Terrible, le tsar sanglant, qui traverse les siècles tel un fantôme ».

820 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, pp. 16-18 : « l'épouvante et la mélancolie s'allient en sa personne ».

821 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « le diable et camarade mineur Algol ».

822 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « Jack l'Éventreur, l'assassin de femmes le plus tristement célèbre de tous les temps ».

823 *Ibid.* : « sa mauvaise semence ».

824 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « Les événements disparates de ces intrigues rêvées mènent le spectateur […] dans un monde […] qui débouche sur un sabbat de sorcières débridé. ».

825 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « le diable Algol ».

826 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « folle cruauté ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol-nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | [ein] **Dämon**[827] | | | | [das] **Raubtier**[828] |
| | | | des Herrn Algol-**Teufel**s Erfindung[829] | | | | eine vorüber-gleitende, musikalische Bildimprovisa-tion des **Schreckens**, eine kurze, flatternde **Albdruck-Symphonie**[830] |
| | | | **teufelisch** [sic][831] | | | | Jack the Ripper als Traum-**gespenst**[832] |
| | | | Herr Algol [...] verschwindet, ganz **mephisto-phelisch**, in **Feuer und Rauch** (wahrscheinlich hat es sogar auch nach **Schwefel** gerochen)[833]. | | | | alle dreimal ist es die **Dämonie** des Eros, die Sinnlichkeit, die den **Abgrund** eines Jenseits-vom-Menschli-chen aufdeckt[834] |
| | | | **Teufel** Algol[835] | | | | das **nächtliche Schleichen** des Zaren durch **finstere** Palast-gänge[836] |
| | | | [Hernes] **Teufel**s-maschine[837] | | | | Iwan der Grausame[838] |

827 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « un démon ».

828 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « le carnassier ».

829 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « l'invention du sieur Algol, le diable ».

830 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « entre les deux plane une improvisation musicale en images sur le thème de l'effroi, une brève symphonie agitée du cauchemar ».

831 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « diabolique ».

832 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « le fantôme de Jack l'Éventreur vu en rêve ».

833 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « Le sieur Algol […] disparaît, tout à fait comme Méphistophélès, dans les flammes et la fumée (sans doute y avait-il même une odeur de soufre). ».

834 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « et par trois fois c'est le démon de l'éros, la sensualité, qui met au jour un au-delà-de-l'être-humain ».

835 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « le diable Algol ».

836 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « le tsar qui rôde la nuit à travers les couloirs lugubres du palais ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol-nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | **Teufel** Algol[839] | | | | Hauptreiz eines Wachsfiguren-kabinetts bleibt letzten Endes doch das **Gruselige**, wenn auch toller Humor das **Entsetzen** zu mildern sucht[840]. |
| | | | das **verschlagene**, **satanische** des Algol-männchens[841] | | | | Jack der **Aufschlitzer**[842] |
| | | | ein **böses** Lebewesen[843] | | | | eine **erschreck-liche Ballade** über den **grausamen** Iwan [...], die von **Blut, Mord, Gift** und Brautraub handelt[844] |
| | | | der Algol-Mensch, das **böse** Wesen[845] | | | | der Film, der **dunkel und gespenstisch** begann[846] |
| | | | | | | | Werner Krauß in einem **Danse macabre**[847] **des Grauens** als Jack the Ripper[848] |

837 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « la machine diabolique ».

838 « Ein Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°268, 12. 11. 1924, s. p. : « Ivan le Cruel ».

839 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « le diable Algol ».

840 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19 : « En définitive, le charme principal d'un cabinet des figures de cire réside bien dans le frisson de l'effroi, même si un humour débridé cherche à diminuer l'horreur. ».

841 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « le caractère sournois, satanique du petit homme nommé Algol ».

842 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19 : « Jack l'Éventreur ».

843 M. P. (= Martin Proskauer). « Algol », in *Film-Kurier*, n°147, 08. 07. 1920, s. p. : « un être vivant mauvais ».

844 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19 : « une épouvantable ballade au sujet du cruel Ivan […], qui traite de sang, de meurtre, de poison et de l'enlèvement d'une mariée ».

845 M. P. (= Martin Proskauer). « Algol », in *Film-Kurier*, n°147, 08. 07. 1920, s. p. : « l'homme nommé Algol, cet être mauvais ».

846 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19 : « le film, dont le début était sombre et sinistre ».

847 En français dans le texte.

848 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40 : « Werner Krauß dans le rôle d'un Jack L'Éventreur effectuant une danse macabre ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskol-nikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | der **grausame** Feigling auf dem Zarenthron[849] |

Ici, les différences dans le lexique employé pour évoquer les différents films expressionnistes révèlent des disparités significatives. Encore une fois, *De l'aube à minuit* n'est pas représenté. Pour *Raskolnikoff*, nous n'avons relevé qu'une seule évocation à rapprocher de l'inquiétant, à savoir son atmosphère oppressante, qualifiée de « sombre » par Ernst Ulitzsch, qui la relativise cependant en précisant qu'elle ne s'applique nullement à chaque scène. Aux yeux de la critique de cinéma, les autres films évoqués appartiennent à différents registres.

## II. 1. E. a. L'inquiétante étrangeté

*Caligari* est l'unique film expressionniste à se placer véritablement sous le signe de *das Unheimliche*, de l'inquiétante étrangeté, ce qui explique son éternel pouvoir de fascination. Le lexique que la critique emploie pour évoquer le sentiment de peur que peut provoquer le film diffère ainsi fortement de celui employé pour les autres films. Son « caractère sinistre et inquiétant » et « les événements […] parfois angoissants » qu'il dépeint sont intimement liés au fantomatique. La notion de *Spuk* (l'apparition de fantôme) lui est associée de façon récurrente : « l'imagination délirante, bizarre et fantomatique » engendre un docteur Caligari apparenté à « un personnage fantomatique à la manière d'E. T. A Hoffmann » ainsi qu'un Cesare inquiétant, aux « yeux enfoncés lui donnant un air fantomatique ». Et si ces deux personnages peuvent par moment s'apparenter au monstrueux et susciter l'horreur, celle-ci est toujours teintée d'un autre sentiment moins violent, moins macabre : la mélancolie du personnage de Cesare et la fascination hypnotique que le docteur Caligari exerce non seulement sur son médium, mais aussi sur le spectateur.

## II. 1. E. b. Le démoniaque

Le démoniaque est un trait de caractère représentatif de la nature profonde de Jan van Haag dans *La Maison à l'enseigne de la lune*. S'il partage avec l'acteur Kornil le goût d'« effraye[r] sans cesse ses voisins », chez lui cela ne relève plus des farces d'un acteur vieillissant pour qui les rôles

[849] *Ibid.* : « le lâche cruel sur le trône du tsar ».

joués et la vie réelle se confondent. Lorsqu'il laisse libre cours à ses pulsions érotiques, au « démon de l'éros », « le vieux créateur démoniaque de figures de cire » revêt les traits de la bestialité, « tel un homme-singe de Frémiet, la jeune fille nue dans les griffes, […] un méchant grotesque qui agit par passion », « auquel Kortner prête un excellent masque faunesque ».

*Algol* est une représentation en puissance du démoniaque. Cette fois-ci, il ne s'agit plus simplement de faire appel à ce lexique pour décrire le caractère d'un personnage : Algol est un véritable démon, une puissance surnaturelle et maléfique. Cette définition du personnage se traduit par l'omniprésence du champ lexical du diabolique dans les critiques du film. L'extraterrestre est surnommé « le diable » à six reprises, et tout ce qui émane de lui ou lui est associé est qualifié de diabolique : il apparaît dans « la galerie du diable », crée une « invention du diable », une « machine diabolique » ; bref, tout ce qu'il entreprend ou touche est « l'œuvre du diable ». Comme dans les représentations traditionnelles du diable dans les arts, il disparaît « dans les flammes et la fumée », associées à « une odeur de soufre ». Sa nature est « diabolique », son « caractère sournois, satanique », c'est « un être vivant mauvais », un « être mauvais », « un démon » qui « possède à la fois la volonté et le pouvoir de faire le mal » et qui par conséquent est « une apparition bien plus dangereuse encore pour l'homme que le Méphistophélès faustien. Il est descendu sur Terre de façon « mystique » pour y répandre « sa mauvaise semence ». Ce qu'il touche est « maudit ». C'est le cas de la machine offerte à Herne, victime de sa malédiction. L'assimilation d'Algol au diable et le pacte qu'il conclut avec Robert Herne appellent à la comparaison avec le pacte conclu entre Faust et Méphistophélès. Aussi Lothar Knud Fredrik établit-il explicitement la comparaison de la créature extra-terrestre avec le diable goethéen, qu'il nomme par deux fois. L'irruption du fantastique dans l'intrigue comme dans les décors ressemble ainsi à une punition pour une faute morale du protagoniste.

### II. 1. E. c. L'obscur et le sombre

*Torgus* ne relève pas du registre fantastique et échappe ainsi au démoniaque et à l'horreur. Néanmoins, par leur méchanceté, certains personnages ne sont pas si éloignés du créateur de figures de cire ou d'Algol : « les puissants », « méchants, impitoyables », qui abusent de leur pouvoir pour écarter Anna, réduite au rang de fâcheux contre-temps dans les projets qu'ils ont élaborés pour John, lequel n'a pas non plus son mot à dire. Bien que Groah et Grunac n'échappent pas à la critique, il va sans dire que la plus grande part de méchanceté revient à l'implacable Turid, « cette teigne » (*das*

*Biest*). En allemand, *das Biest*, littéralement « la sale bête », renvoie à une forme de cruauté bestiale, de l'ordre des instincts primaires du personnage.

Mais surtout, le film est imprégné d'une atmosphère sombre qui émane de « la nature sinistre et lourdaude des paysans islandais » ainsi que « du côté obscur de l'influence souterraine du destin ». Le film dépeint des destinées humaines régies par une puissance dont le fonctionnement échappe à l'homme. L'atmosphère oppressante qui se dégage de l'œuvre, c'est l'inéluctable du destin, auquel Anna et John sont contraints de se soumettre. Les puissants sont-ils les incarnations terrestres du destin qui décide de leur vie ? La nature sinistre du film, que la critique attribue à la nature du peuple islandais, relève de la matière à la source du film : une ballade islandaise adaptée par Mayer. Elle confère à l'ensemble « l'atmosphère sombre de chanson populaire » que la critique ressent aussi face au *Cabinet des figures de cire*. Si son « début était sombre et sinistre », au fil de l'action le film de Leni se révèle être « une épouvantable ballade ». Le terme de ballade est employé à la fois par le critique de *Der Kinematograph* et par Heinz Michaelis du *Film-Kurier* et évoque immanquablement l'héritage littéraire du cinéma horrifique. Mais surtout, il évoque le lyrisme du fantastique expressionniste. La manière dont il raconte une histoire a trait à la fois à la poésie et à la narration, puisque dans la littérature allemande, la ballade est un genre poétique narratif. Lorsque Walter Gottfried Lohmeyer évoque l'alliance de l'onirique et de l'horrifique du film en affirmant que « les événements disparates de ces intrigues rêvées mènent le spectateur […] dans un monde […] qui débouche sur un sabbat de sorcières débridé », l'allusion à la poésie de Goethe, de la nuit de Walpurgis et du songe d'une nuit de Walpurgis de *Faust* est palpable. Selon Lohmeyer, le rythme, la musicalité et l'onirisme sont les principes qui dictent le déroulement de l'épisode d'Ivan, qui « plane » telle « une improvisation musicale en images sur le thème de l'effroi, une brève symphonie agitée du cauchemar ». *Une* S*ymphonie de l'horreur* (*Eine Symphonie des Grauens*), tel était le sous-titre du *Nosferatu* de Murnau sorti deux ans plus tôt et pour lequel Galeen, le scénariste du *Cabinet des figures de cire*, a écrit le scénario. La traduction allemande du roman *Dracula* de Bram Stoker ne paraît qu'en 1921, ce qui permet à Galeen de l'adapter sans le citer et en changeant le nom des personnages, puisque la société de production *Prana Film* n'a pas acquis les droits du roman. En 1923, Balázs évoque la poésie de la nature à laquelle Murnau a si bien su faire dire l'horreur :

> Ici, frissons fiévreux et cauchemar, ombres nocturnes et présage de mort sont tissés dans les images de sombres paysages montagneux et d'une mer déchaînée. [...] L'innovation jusqu'à présent inégalée de ce film consiste à se servir de la poésie latente de la nature. Voilà aussi sa signification artistique particulière. Ce qui fait la spécificité filmique de cette œuvre, c'est que l'effet le plus puissant qu'il produit ne vient pas du contenu intellectuel de la fable, mais bien du

contenu atmosphérique [*Stimmungsinhalt*] de ses images[850].

Lorsque Heinz Michaelis compare la colère du tsar à « une force de la nature démoniaque, contre laquelle rien ne sert de se rebeller », cette image évoque aussi bien le vampire Nosferatu que les forces maléfiques de la nature qui s'en prennent à l'enfant dans la ballade la plus emblématique de Goethe : *Le Roi des aulnes* (*Erlkönig*, 1792).

## II. 1. E. d. L'horreur

*Le Cabinet des figures de cire* relève en grande partie de l'horreur, une tonalité que le film partage avec *Genuine*. L'étrange demeure du film de Wiene relève de la « maison "hantée" », puisqu'elle abrite un vampire. C'est ainsi que la critique désigne à plusieurs reprises le personnage de Genuine, cette inquiétante figure fantastique à l'origine du sentiment d'horreur. Dans *Le Cabinet des figures de cire*, la cause de l'horreur est la cruauté sanglante des personnages d'Ivan et de Jack, un trait de caractère qui constitue le thème dominant de notre relevé. Les surnoms des méchants en sont l'expression première : Jack « l'Éventreur », le « fantôme » effectuant une « danse macabre » dans le cauchemar du poète, doit son surnom à ses crimes. Un critique du *Film-Kurier* rappelle ainsi qu'il est « l'assassin de femmes le plus tristement célèbre de tous les temps ». La danse macabre évoquée par Georg Victor Mendel est un motif littéraire et iconographique apparu en Europe occidentale en réaction aux grandes vagues d'épidémies de peste qui la frappent à partir de 1348. Le thème opère selon un principe de renversement, puisque « le caractère commun aux premières danses macabres est l'inversion tragique provoquée par la mort qui fait s'agiter les morts et figer les vivants, sommés plus qu'invités à participer à la danse[851] ». Le motif est pleinement réinvesti par le cinéma fantastique de Weimar. Lang le porte à son apogée visuel avec la séquence du rêve fiévreux de Freder dans *Metropolis* (1927). Le motif de la danse macabre décrit avec précision l'inversion opérée lorsque le personnage historique de Jack revient à la vie dans le cauchemar du poète paralysé par la peur. Il est également au centre de la séquence du mariage de l'épisode russe. Le tsar Ivan, que les convives de la noce croyaient mort, se dresse vivant devant eux et les somme de danser en frappant la cadence de ses mains. Sous l'effet de la terreur, les vivants entament alors un ballet

850 Balázs, Béla in *Der Tag* (Wien), 09. 03. 1923, cité d'après Bock, Hans-Michael. « Barock und Orient », in Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, pp. 115-138, ici p. 119 : « Fieberschauer und Alpdruck, Nachtschatten und Todesahnung, Wahnsinn und Geisterspuk werden hier in die Bilder düsterer Berglandschaften und stürmischer See gewoben. […] Das Neue, bisher Unübertroffene dieses Films ist, daß er die latente Poesie der Natur sich zu Dienste macht. Das ist auch seine besondere künstlerische Bedeutung. Das spezifisch Filmmäßige dieses Werkes liegt nämlich darin, daß es am stärksten nicht durch den gedanklichen Inhalt der Fabel, sondern durch den Stimmungsinhalt seiner Bilder wirkt. ».

851 Corvisier, André. *Les Danses macabres*. Paris : Presses universitaires, coll. Que sais-je ?, 1998, p. 23.

mécanique, une impression inscrite par Galeen dans le scénario du film :

> [...] puis, comme s'il [Ivan] guidait la mariée – il s'avance sur la droite du marié – qui a le regard craintivement fixé derrière lui – et le voilà qui hurle vers le haut :
> "Musiciens – c'est l'heure de la danse" [...]
> Le tsar se dresse à présent au centre de la pièce. À ses côtés l'éphèbe frémit de tout son corps d'impatience, parce que sa promise n'est pas là. Les invités effarouchés se tiennent en cercle autour d'eux. D'une gaîté diabolique, le tsar frappe dans ses mains : dansez ! Et comme dans un cauchemar, les invités échangent à présent des regards, comme frappés par la foudre.
> PLAN RAPPROCHÉ : Le tsar, écumant de lancer des ordres, continue de frapper des mains en cadence – le marié le fixe avec horreur.
> PLAN D'ENSEMBLE : Lentement, sous la contrainte de l'ordre donné, les couples se défont en hésitant, sautillent lourdement – plus nombreux maintenant – au complet maintenant – – . Entraînés comme contre leur gré par un automatisme invisible. [...]
> Le visage empreint de méchanceté, le tsar continue de battre la mesure. Des couples continuent de danser, la tête qui tourne de tournoyer. […]
> Le tsar continue de battre la mesure. Des couples isolés continuent de danser, lentement, fatigués, sous la contrainte du Cruel[852].

Ivan « le Terrible » est un surnom taillé sur mesure pour le tsar, justifié par le trait de caractère principal que lui prête la légende : la cruauté. Elle est explicitement désignée comme telle à cinq reprises par la critique de cinéma et conduit même un critique du *Film-Kurier* à rebaptiser le tsar Ivan « le Cruel », comme le fait Galeen à la fin de l'extrait cité ci-dessus. Dans le scénario, le premier carton de présentation du personnage offre une description similaire de sa cruauté, renforcée par l'exclamative : « "Le tsar Ivan le Terrible était un forcené cruel – qui adorait – torturer les gens[853] !" ». La cruauté du tsar s'exprime dans ses activités de prédilection : « sang, meurtre, poison et enlèvement d'une mariée », auxquelles sont dédiées les différentes parties de son palais : une chambre de torture, le laboratoire de l'empoisonneur, des cachots et aussi un cabinet d'astrologie justifié par la nature superstitieuse du tsar. Selon Georg Victor Mendel, Ivan n'est en effet qu'un « lâche » qui dissimule sa peur derrière la cruauté. Cette interprétation rejoint celle de Heinz Michaelis, pour qui la cruauté du tyran est « le fruit d'une peur qui le fait trembler à l'idée d'un destin impitoyable ». Il essaye de prévenir ce destin en s'entourant d'un devin et d'un empoisonneur dont il espère l'identification et l'élimination de ses ennemis.

---

852 Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, pp. 63-65 : « […] dann wie scheinbar führend die Braut – geht er dem Bräutigam zur Rechten nach vorne – der ängstlich nach rückwärts starrend – jetzt brüllt er nach oben : / "Musikanten – zum Tanz" […] / Inmitten des Saales steht jetzt der Zar. Neben ihm der Jüngling zuckend am ganzen Körper vor Ungeduld, weil seine Braut nicht hier. Im Kreise stehen verschüchtert die Gäste. Der Zar voll teuflischer Lustigkeit, schlägt in die Hände jetzt: tanzen! Und wie vom Donner gerührt, unter dem Alpdruck sehen sich an jetzt die Gäste. / NAH: Der Zar, geifernd befehlend, schlägt den Takt weiter – der Bräutigam starrt entsetzt ihn an. / GESAMT: Langsam, unter dem Zwang des Befehls, lösen zögernd die Paare, schwerfällig hopsen – jetzt mehr – jetzt alle – –. Getrieben, wie gegen ihren Willen, von unsichtbarer Automatik. […] / Immer noch den Takt schlagend steht mit bösem Gesicht der Zar. Wirr schon vom Drehen, tanzen noch Paare. […] / Immer den Takt noch schlagend der Zar. Immer noch tanzend langsam müde vereinzelte Paare, unter dem Zwang des Grausamen. ». Les majuscules sont de l'auteur.

853 *Ibid.*, p. 67 : « "Zar Iwan der Schreckliche war ein grausamer Wüterich – der es liebte – die Menschen zu quälen!" ».

Comme dans l'épisode de Jack l'Éventreur, l'atmosphère de l'épisode russe est parfois proche du macabre, par exemple dans les « couloirs lugubres du palais » où le tsar rôde la nuit pour débusquer sa proie. Et que dire du silence « de mort » qui met brutalement fin aux festivités de la noce lorsque Ivan présente à la mariée le cadavre de son père ? Heinz Michaelis a parfaitement saisi la *Stimmung* de la séquence lorsqu'il écrit que « tel un cauchemar, sa présence pèse sur les convives de la noce ». Nous avons traduit par « cauchemar » le terme allemand *der Alb* (ou *Alp*, qui entre dans la composition de *Alptraum*, le cauchemar). Aussi connu sous le nom de (*Nacht*)*mahr*, le vieux haut-allemand *alp* désigne dans la croyance populaire une sorte de lutin fantomatique ou d'incube qui la nuit prend place sur la poitrine des dormeurs pour provoquer en eux un sentiment de peur écrasant[854]. La volonté de susciter cette impression est explicitement inscrite dans le scénario du film : « Et comme dans un cauchemar, les invités échangent à présent des regards, comme frappés par la foudre[855]. ». *Nachtmahr* est aussi le titre d'un recueil de nouvelles fantastiques de Hanns Heinz Ewers paru en 1922, qui porte le sous-titre *Seltsame Geschichten* (*Histoires étranges*). Dans le scénario du *Cabinet des figures de cire*, Galeen écrit « *unter dem Alpdruck* », qui signifie littéralement « sous le poids, sous la pression de l'*Alp* ». *Der Alpdruck* est un synonyme de *der Alptraum* dont l'emploi est aujourd'hui peu courant, mais qui est omniprésent dans les écrits (scénarios et critiques) du cinéma fantastique de Weimar. Impossible de ne pas penser au célèbre tableau fantastique du peintre anglais d'origine suisse Johann Heinrich Füssli *Le Cauchemar* (*Nightmare*, 1781) qui représente cette créature appelée *Nachtmahr* en allemand, installée sur la poitrine d'une jeune femme étendue sur son lit[856]. *Éros* et *Thanatos* sont indissociables dans

---

854 Dans *Le Horla* (1887) de Maupassant, l'épouvante fantastique du cauchemar est également rendue par l'image d'une présence écrasante qui paralyse et étouffe le narrateur saisi de fièvre quelques jours après le début de la narration (passage du 25 mai). Le protagoniste a l'impression que quelqu'un s'installe sur sa poitrine et cherche à l'étrangler dans son sommeil : « Je dors – longtemps – deux ou trois heures – puis un rêve – non – un cauchemar m'étreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors... je le sens et je le sais... et je sens aussi que quelqu'un s'approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s'agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre... serre... de toute sa force pour m'étrangler. / Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes ; je veux crier, – je ne peux pas ; – je veux remuer, – je ne peux pas ; – j'essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m'écrase et qui m'étouffe, – je ne peux pas ! / Et soudain, je m'éveille, affolé, couvert de sueur. J'allume une bougie. Je suis seul. ». Maupassant. *Le Horla*. *Op. cit.*, pp. 28-29. Une première version bien plus courte du *Horla* a paru le 26 octobre 1886 dans le quotidien *Gil Blas*. Cette version donne un cadre au récit : le narrateur y est présenté comme le patient du docteur Marrande, lequel l'invite à raconter son histoire à un cercle d'amis. Le témoignage prend la forme du récit encadré, avec un retour au cadre à la fin de la nouvelle, alors que dans la version longue parue l'année suivante, la forme adoptée est celle d'un journal tenu par le narrateur. Comme dans *Caligari*, le retour au cadre pose la question de savoir qui du patient ou du docteur est réellement atteint de démence. Ou bien se pourrait-il que le récit du fou corresponde effectivement à la réalité ?

855 Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, p. 64 : « Und wie vom Donner gerührt, unter dem Alpdruck sehen sich an jetzt die Gäste. ».

856 Füssli, Heinrich Johann. *Le Cauchemar* (*The Nightmare*), 1781, huile sur toile, 101,6 x 126,7 cm, Détroit : *Detroit Institute of Arts*, *Founders Society.* Œuvre reproduite dans Fabre, Côme ; Krämer, Felix (dir.). *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. [Catalogue de l'exposition « L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst », *Städel Museum*, Francfort-sur-le-Main, 26. 09. 2012-20.01.2013, Musée d'Orsay, Paris, 05. 03. 2013-09. 06. 2013]. Ostfildern : Hatje Cantz, 2013 (cité par la suite « Fabre ; Krämer. *L'Ange du*

l'attitude de la rêveuse, entre position inanimée du cadavre rigide (à la peau livide) et abandon lascif du corps désirant (aux joues roses). Franziska Lentzsch a retracé l'importance du *Cauchemar* pour le romantisme noir :

> Avec son approche toujours décrite comme excentrique, ses thèmes, ses motifs et leur traitement formel particulier, Füssli cherchait l'effet. Deux ans plus tard, il devint subitement célèbre en Angleterre et bien au-delà : en 1782, à l'exposition annuelle de la Royal Academy, fut accroché, au milieu d'aimables portraits, paysages et peintures d'histoire, son *Cauchemar* de 1781. Le tableau fit scandale : le public était surpris, déconcerté, effaré et en même temps fasciné. La violence des réactions était due à divers facteurs : Füssli avait fait fi de l'iconographie traditionnelle des représentations oniriques, et on se rendait rapidement compte qu'on n'avait pas affaire dans ce tableau à une illustration mais à une invention, à une de ces trouvailles qui sont, selon Füssli, des "idées philosophiques imputables à l'inspiration" ou encore "un ressenti personnifié". L'ancrage de la scène dans le présent et son enrichissement avec des éléments empruntés aux croyances populaires – l'incube ressemblant à un gnome et le cheval lubrique – déconcertaient. Ainsi, l'atmosphère angoissante de l'œuvre et son contenu érotico-démoniaque favorisèrent le voyeurisme. Le tableau révéla donc l'existence, dans la société, d'une "névrose cachée", pour reprendre les termes de Kenneth Clark. *Le Cauchemar* devint l'œuvre emblématique du "gothic".
>
> Le temps que Füssli consacra à ce thème, y revenant à plusieurs reprises au cours d'une longue période, montre que ce qui l'intéressait n'était pas tant le contenu narratif d'un véritable cauchemar que la mise en évidence d'expériences psychologiques fondamentales[857].

« La mise en évidence d'expériences psychologiques fondamentales » a toute son importance dans l'épisode russe du film de Leni, un héritier incontestable du romantisme noir. Dans la séquence de la noce comme dans celle où le tsar s'introduit dans la chambre de la mariée, le désir mortifère et érotique du « démon » se mêle à l'horreur de la femme désirée. L'atmosphère cauchemardesque de l'épisode d'Ivan prépare l'épisode suivant, qui correspond à proprement parler au « contenu narratif d'un véritable cauchemar » ; en tout cas est-il présenté comme tel. Comme le rappelle le critique de *Der Kinematograph*, la tonalité horrifique de ces deux épisodes est dictée par la nature de l'attraction de foire dont ils relèvent : « En définitive, le charme principal d'un cabinet des figures de cire réside bien dans le frisson de l'effroi, même si un humour débridé cherche à diminuer l'horreur. ». Dans le scénario, Galeen prête des propos similaires au propriétaire du stand. Après l'épisode oriental, jugé trop joyeux, il rappelle ainsi au poète que le public se rend au cabinet de figures de cire en quête du plaisir de se faire peur : « "C'est bien gentil cette histoire d'Haroun al-Rachid, mais –" […] "Le public veut quelque chose de plus puissant – qui donne des frissons – avec de vrais cadavres[858]." ». C'est aussi le domaine de prédilection de Galeen, qui au plus tard avec l'écriture du scénario du *Golem* et de *Nosferatu* s'est spécialisé dans le genre horrifique. L'épisode du grotesque calife Haroun al-Rachid échappe pourtant totalement au registre horrifique et relève

*bizarre...* »), Cat. 19, p. 89.

857 Lentzsch, Franziska. « Moments du sublime. Füssli et le romantisme noir dans l'art anglais », in Fabre ; Krämer. *L'Ange du bizarre... Op. cit.*, pp. 83-99, ici p. 84.

858 Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, p. 55 : « "Ganz nett die Geschichte von Harun al Raschid, aber –" […] "Das Publikum will Stärkeres – so was zum Gruseln – mit wirklichen Leichen." ».

bien plutôt du mystère et du féerique. Selon Thomas Koebner, Paul Leni est l'auteur de cette ambiance contrastée. Il aurait vidé l'épisode oriental de sa dimension horrifique initialement prévue par Galeen, qui dans le scénario caractérise avec insistance le pouvoir menaçant du calife, dont tous craignent la colère redoutable : « L'accentuation […] de la radicalité clownesque, présente également dans l'interprétation du calife par Emil Jannings, renforce – et modifie la conception de Galeen. Leni supprime la terreur et l'épouvante de cet épisode, et fait de même avec la séquence du rêve contenue dans le scénario[859]. ». L'épisode du calife présente certains aspects qui le rattachent à l'envers rassurant du fantastique : le féerique.

# II. 1. F. Le féerique

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskolnikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Dort orientalischer Zauber [*Sumurun*] – hier ein **abendländischer Zauberer**, oder wenigstens so etwas Ähnliches[860]. | Von diesem Film geht **eine bannende Kraft** aus[861]. | [Algol] **magische Kräfte**[862] | | ein astronomi-sches Atelier im Dache, **magisch-überhell**[863] | | der **Märchen**kalif[864] |
| | Wir sind ja im **Zauberland** des Phantastischen[865]. | | die **Algolischen Kräfte**[866] | | das **wunderbare** Haus Neppachs[867] | | Die bunten Geschehnisse dieser Traum-handlungen führen den Zuschauer [...] in eine Welt der schillernden **Märchen-romantik**[868] |

859 Koebner, Thomas. « Zum Dilemma des Filmdichters », in Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, pp. 9-14, ici p. 11 : « Die [...] Betonung des clownshaft Drastischen, auch in der Verkörperung des Kalifen durch Emil Jannings, verstärkt – und verändert die Konzeption Galeens. Leni entzieht dieser Episode Angst und Schrecken, auch die im Drehbuch enthaltene Traumsequenz. ».

860 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « Là la magie orientale [*Sumurun*] – ici un magicien occidental, ou du moins quelque chose de similaire. ».

861 M–s (= Heinz Michaelis). « Film-Kritik. Raskolnikow. Mozartsaal », in *Film-Kurier*, n°243, 29. 10. 1923, s. p. : « ce film exerce une force de fascination ».

862 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « des pouvoirs magiques ».

863 Andrej. « Das Filmkunstwerk der Zukunft. Das Haus zum Menschenleben », in *Film-Kurier*, n°162, 26. 07. 1920, s. p. : « un observatoire astronomique sous le toit, excessivement lumineux, éclairé comme par magie ».

864 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « le calife

865 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « Après tout nous sommes au pays magique du fantastique. ».

866 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « les pouvoirs algoliens ».

867 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921, s. p. : « la merveilleuse maison conçue par Neppach ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskolnikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | phantastisch-expressionistische **Bildband**-schöpfung[869] | | der Algol-**Zauber**-Motor[870] | | [die] **Märchen-symbolik** des Manu-skripts[871] | | die **magischen** Schleier der durcheinander-kopierten Traumvisionen von Jack the Ripper[872] |
| | diese Gestaltung einer **Märchen**idee[873] | | | | | | wie Harun al Raschid auf **Abenteuer** in seiner Hauptstadt Bagdad ausgeht[874] |
| | | | | | | | ins filmisch dankbarste Gebiet des Unwirklich-**Märchenhaften**[875] |
| | | | | | | | Wir haben erfolgreiche **Film-märchen** gesehen, die alle doch keine **Märchen** waren, eben weil sie diesen naiv-grotesken, **zauberisch-phantastichen** Stil nicht zu treffen wußten.[876] |

*Le Cabinet des figures de cire* et *Genuine* sont les deux films de notre corpus qui suscitent le plus d'associations avec le féerique de la part de la critique de cinéma. Cette référence peut se faire par l'évocation de ce qui relève de la magie. Dans le cas de *Genuine*, la critique y fait par deux fois

868 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « les événements disparates de ces intrigues rêvées mènent le spectateur […] dans le monde du romantisme chatoyant de conte de fées ».

869 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « [une] création fantastique-expressionniste, tout droit sortie d'un livre d'images ».

870 M. P. (= Martin Proskauer). « Algol », in *Film-Kurier*, n°147, 08. 07. 1920, s. p. : « le moteur magique d'Algol ».

871 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « le symbolisme de conte de fées du scénario ».

872 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « les voiles magiques des visions rêvées superposées de Jack l'Éventreur ».

873 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « cette conception d'une idée de conte de fées ».

874 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19 : « comment Haroun al-Rachid part en quête d'aventure dans Bagdad, sa capitale ».

875 Dr. M–l. (=Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40 : « au champ filmique le plus gratifiant, celui du conte irréel merveilleux ».

876 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40 : « Nous avons vu des films-contes à grand succès, dont aucun pourtant était vraiment un conte, précisément parce qu'ils ne parvenaient pas à atteindre ce style naïf-grotesque, magico-fantastique. ».

référence : d'une part pour distinguer son atmosphère « magique » de la magie orientale de *Sumurun* (« ici un magicien occidental, ou du moins quelque chose de similaire »), d'autre part pour évoquer l'univers fantastique du film (« le pays magique du fantastique »). Cette dernière formulation accuse la proximité du féerique et du fantastique, qui s'exprime également dans la caractérisation « magico-fantastique » du style du *Cabinet des figures de cire*. Dans la majorité des cas, le lexique de la magie ne se rapporte pas à l'idée d'un pouvoir magique. *Algol* est en fait le seul film à reposer véritablement sur la croyance en des puissances cachées dans la nature. Cette conception s'exprime par les références récurrentes aux « pouvoirs » à l'œuvre dans le film. Il s'agit des pouvoirs « magiques » d'Algol, la créature extra-terrestre, créatrice d'un « moteur magique ». Néanmoins, une formulation comme « les pouvoirs algoliens » participe de l'ambiguïté constitutive du fantastique : ces pouvoirs sont-ils à l'image de celui qui les exerce, c'est-à-dire obscurs et fantastiques ? Moins irrationnelle, la « force de fascination » exercée sur le spectateur par *Raskolnikoff* relève du pouvoir purement esthétique.

Les autres films du corpus sont liés au féerique par leur parenté avec le genre du conte de fées (*das Märchen*). D'après la critique de cinéma, *Genuine*, « cette conception d'une idée de conte de fées » est une « création fantastique-expressionniste, tout droit sortie d'un livre d'images ». C'est doublement vrai, puisque outre la nature par certains points féerique du sujet, le film s'ouvre sur la lecture d'un recueil de contes. Le film est ainsi d'emblée placé sous le signe du conte, complété par l'inscription visuelle de l'objet livre dans l'image. Genuine est le personnage du conte favori de Percy, dont la lecture lui a inspiré à la fois le tableau qui confère un visage à sa protagoniste et le cauchemar qui lui insuffle la vie le temps du songe.

« La merveilleuse maison conçue par Neppach » est au fondement du féerique dans *La Maison à l'enseigne de la lune*. Sa conception architecturale évoque un monde magique, qui communique avec l'inconnu. C'est notamment le cas de l'« observatoire astronomique sous le toit, excessivement lumineux, éclairé comme par magie », qui fait signe vers les puissances cachées de la nature et le pouvoir mystérieux de l'astre lunaire. Il participe du « symbolisme de conte de fées du scénario » dégagé par Hans Wollenberg.

Il est vrai que l'épisode de Jack l'Éventreur partage avec le féerique « les voiles magiques des visions rêvées superposées » et que dans l'ensemble du *Cabinet des figures de cire* « les événements disparates de ces intrigues rêvées mènent le spectateur […] dans le monde du

romantisme chatoyant de conte de fées ». Il n'en reste pas moins que c'est avant tout l'épisode d'Haroun al-Rachid qui relève du « champ filmique le plus gratifiant, celui du conte irréel merveilleux ». Là, le « romantisme chatoyant de conte de fées » devient miroitement de pierreries, de riches étoffes, de trésors scintillants digne de la caverne d'Ali Baba. Ils font la richesse du « calife de conte de fées » « en quête d'aventure » dans une histoire et des décors tout imprégnés du « style naïf grotesque, magico-fantastique » propre aux contes merveilleux. « Leni ôte son pathos à la vision de l'espace de Galeen ; d'un côté, il la réduit à une naïveté enfantine et fait ressortir un aimable exotisme oriental[877] », écrit Thomas Koebner.

Qu'ils relèvent du démoniaque, de l'horreur ou du féerique, les films expressionnistes sont empreints de mystère, d'où l'utilisation récurrente du terme *geheimnisvoll* (« mystérieux ») par la critique de cinéma. Cet adjectif est un composé de *Geheimnis* (« le secret ») signifiant littéralement « riche de secrets ». Lorsque la critique l'emploie, c'est justement pour qualifier ce qui renferme un secret.

# II. 1. G. Le mystère

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskolnikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | eine **geheimnisvolle** Sekte[878] | | eine **geheimnisvolle** kleine Maschine[879] | | Gestalten [...], die all das **Geheimnis-volle** und Phantastische erleben[880] | den **rätsel-haften** Schmerz der Frau und der Mutter[881] | voll rhythmischer **Geheimnisse**[882] |

877 Koebner, Thomas. « Zum Dilemma des Filmdichters », art. cité, p. 12 : « Leni nimmt den Raumvisionen Galeens ihr Pathos, verkleinert sie einerseits ins Kindlich-Naive, pointiert einen liebenswürdigen Orient-Exotismus. ».

878 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « une secte mystérieuse ».

879 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « une petite machine mystérieuse ».

880 Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38 : « des personnages […] qui vivent tous ces événements mystérieux et fantastiques ».

881 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauenzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921, s. p. : « la douleur énigmatique de la femme et de la mère ».

882 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « plein de secrets rythmés ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskolnikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ein **geheimnisvolles** Haus[883] (3 occurrences de « geheimnisvolles Haus » dans cet article) | | ein **geheimnisvolles** Männchen im Kittel des Bergarbeiters verrät ihm das **Geheimnis** der Algolwellen[884] | | | | von einem **geheimnisvoll** im Dämmer gehaltenen Hintergrund heben sich drei Schicksale ab[885] |
| | ein **geheimnisvoller** Ring[886] | | die **geheimnisvollen** Algolwellen[887] | | | | |
| | von einer **geheimnisvollen** Sekte[888] | | [Algol] **ungeheure**, **geheimnisvolle** Kräfte[889] | | | | |
| | in dem **geheimnisvollen** Hause[890] | | | | | | |

Dans *Genuine*, l'étrange demeure du sous-titre renferme un secret : celui de la créature aux mœurs héritées d'une « secte mystérieuse » (deux occurrences) que cette maison renferme et que Lord Melo garde jalousement, lui interdisant tout contact avec le monde extérieur. Les villageois ignorent quel secret y est gardé mais ont le sentiment de son existence, puisque l'accès y est interdit. Par conséquent, la propriété de Lord Melo est quatre fois qualifiée de *geheimnisvolles Haus*, de « mystérieuse maison » par la critique. Elle renferme aussi un « anneau mystérieux », un objet magique digne du registre féerique puisqu'il correspond aux « auxiliaires » mis en évidence par Vladimir Propp dans sa fameuse étude de la morphologie des contes merveilleux[891]. L'anneau exerce un mystérieux pouvoir sur le serviteur de la maison, contraint d'obéir au porteur de l'anneau, qui passe des mains de Lord Melo à celles de Florian puis de Genuine. On trouve une variante de

883 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « une mystérieuse maison ».

884 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « un mystérieux petit homme ayant revêtu l'habit du mineur lui révèle le secret des ondes d'Algol ».

885 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19 : « trois destinées se détachent d'un arrière-plan éternellement crépusculaire et mystérieux ».

886 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « un anneau mystérieux ».

887 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « les mystérieuses ondes d'Algol ».

888 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « par une secte mystérieuse ».

889 M. P. (= Martin Proskauer). « Algol », in *Film-Kurier*, n°147, 08. 07. 1920, s. p. : « de mystérieux et monstrueux pouvoirs ».

890 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « dans la mystérieuse maison ».

891 Voir Meletinski, Eleazar ; Propp, Vladimir. *Morphologie du conte* ; suivi de *Les Transformations du conte merveilleux.* Trad. fr. de Marguerite Derrida ; Claude Kahn & Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

l'anneau magique dans l'épisode oriental merveilleux du *Cabinet des figures de cire*, où le calife détient un anneau qui exauce les souhaits de son détenteur.

Dans *Algol*, la créature extra-terrestre et ses pouvoirs inexplicables sont les porteurs du mystère. Sa caractérisation par le critique de *Der Kinematograph* décrit « un mystérieux petit homme ayant revêtu l'habit du mineur », qui « révèle le secret des ondes d'Algol » à Robert Herne. Sous la plume de Martin Proskauer, il détient « de mystérieux et monstrueux[892] pouvoirs » , qui sont en fait le pouvoir des « mystérieuses ondes d'Algol » qu'il permet à Herne d'exploiter à l'aide d'« une petite machine mystérieuse ». En définitive, les mystères présentés dans les films sont ceux du suprasensible : les mystères des forces de la nature, de l'univers, de l'inconnu, de l'extra-terrestre.

L'unique référence au mystérieux relevée dans les critiques de *La Maison à l'enseigne de la lune* concerne la nature de l'intrigue et évoque « des personnages […] qui vivent tous ces événements mystérieux et fantastiques ». Dans cette citation empruntée à Hans Wollenberg, l'adjectif mystérieux est synonyme de fantastique. Le terme *geheimnisvoll* n'apparaît pas dans les critiques de *Torgus*. Néanmoins, Willy Haas utilise le terme synonyme de *rätselhaft* (*énigmatique*) pour parler de *Torgus*, afin d'évoquer les mystères de la vie, la souffrance d'Anna, qu'il nomme « la douleur énigmatique de la femme et de la mère ». Ce mystère ne relève évidemment pas du fantastique ou du surnaturel : il décrit le sentiment d'étrangeté que peuvent susciter la féminité et la maternité aux yeux d'un homme. Enfin, le caractère mystérieux du *Cabinet des figures de cire* est inhérent à son style, qui fait que « trois destinées se détachent d'un arrière-plan éternellement crépusculaire et mystérieux », au cours d'une symphonie du cauchemar porteuse de « secrets rythmés ».

Ce qui suscite l'impression de mystère, c'est tout ce qui se situe en dehors ou au-delà de la sphère du quotidien, des habitudes, du familier, tout ce qui est extra-ordinaire. Qu'il s'agisse du féerique ou du démoniaque, les événements ou pouvoirs en jeu ne relèvent plus de l'ordinaire. C'est pourquoi ils provoquent un sentiment d'étrangeté voire d'inquiétude, qui est synonyme d'un questionnement sur leur statut.

[892] En allemand, *das Ungeheuer* signifie « le monstre ». L'adjectif *ungeheuer* signifie « immense, énorme, terrible ». Notre proposition de traduction tente de rendre compte de ces deux propriétés du terme.

# II. 1. H. L'extraordinaire

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskolnikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| alles [ist] **von der Banalität des Alltags losgelöst**[893] | eine **Ablenkung vom Alltag**[894] | | | | etwas **nicht All-tägliches**[895] | | |
| der **Banalität entgehen**[896] | | | | | | | |

La critique de cinéma relève que dans *Caligari*, *Genuine* et *La Maison à l'enseigne de la lune*, les événements de l'intrigue s'opposent à la banalité du quotidien. Si le rêve fantastique de *Genuine* offre au spectateur « une distraction face au quotidien » et que *La Maison à l'enseigne de la lun*e est « une production qui ne relève pas du quotidien », dans *Caligari* la distanciation vis-à-vis de l'ordinaire va plus loin encore, puisque tout y semble « échapper à la banalité » et que « tout [y est] détaché de la banalité du quotidien ». En effet, les films expressionnistes confrontent le spectateur à des expériences-limites : dans le cas de *Caligari*, il s'agit de la démence, peu importe qu'elle revienne finalement à Caligari ou à Francis.

# II. 1. I. Les expériences-limites

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskolnikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| die [...] **Wahnsinns-**phantasie[897] | Es gibt auch eine phantastische Wirklichkeit – auch die **Träume** sind echt, doch wirklich, solange wir sie erleben[898]. | [der] Seelenkampf eines an sich **irre-werdenden** Menschen[899] | War es ein **Nerven-zusammen-bruch**[900]? | | Es ist ein **Traum**. Unser aller **Kinder-traum**[901]. | | in den **Visionen** eines **Träumers**[902] |

893 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. : « tout [est] détaché de la banalité du quotidien ».

894 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « une distraction face au quotidien ».

895 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « une production qui ne relève pas du quotidien ».

896 Proskauer, Martin. « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920, s. p. : « échapper à la banalité ».

897 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « l'imagination délirante ».

898 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « Il

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskolnikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| [Friedrich Fehér] mit dem Glühen des **Wahnsinns** in den Augen[903] | [Florian] mit großen verw**irr**ten, be**irr**ten **Träumer**-augen[904] | [die] **Traum**-szene[905] | **zügellos** im Macht-**taumel**[906] | | eine [...] **Vision** zwischen Wirklichkeit und Überwirklich-keit[907] | | aus **Traum** und Realität[908] |
| etwas von der Wucht des **traumhaft** Un-wirklichen[909] | [Florian] **Tollheit**[910] | [Germanowa] in der Szene, wenn sie **im Wahsinn** auf der Straße tanzt[911] | | | **Verirrungen**[912] | | jenes **halb wahnsinnigen** Selbstherrschers [Iwan][913] |
| einen **nerven-peitschend**-bizarren Bilder-**taumel**[914] | die eigentliche Domäne des Films, die Darstellung des **Traumhaft-Mystischen**[915] | [der] Ausbruch des **Wahnsinns**[916] | | | dieses Haus, mit allen Qualen, allem **Wahnsinn,** allen vergeblichen **Träumen,** mit aller **mond-süchtigen Entrücktheit**[917] | | aus den **Traumgesichten** eines Dichters formen sich drei berühmte Gestalten[918] |

existe aussi une réalité fantastique – les rêves aussi sont vrais, réels, tant que nous les vivons. ».

899 H. Fr. (= Heinrich Fraenkel). « Der Russenfilm. Zur Uraufführung von "Raskolnikow" », in *Lichtbild-Bühne*, n°44, 03. 11. 1923, p. 13 : « la lutte se déroulant dans l'âme d'un homme qui porte en lui la cause de la folie dans laquelle il sombre ».

900 Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920, s. p. : « S'agissait-il d'une dépression nerveuse ? ».

901 Andrej. « Das Filmkunstwerk der Zukunft. Das Haus zum Menschenleben », in *Film-Kurier*, n°162, 26. 07. 1920, s. p. : « C'est un rêve. Notre rêve d'enfant à tous. ».

902 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « dans les visions d'un rêveur ».

903 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. : « la lueur de la folie dans les yeux ».

904 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « au regard brouillé et trouble, aux grands yeux d'un rêveur ».

905 H. Fr. (= Heinrich Fraenkel). « Der Russenfilm. Zur Uraufführung von "Raskolnikow" », in *Lichtbild-Bühne*, n°44, 03. 11. 1923, p. 13 : « la séquence du rêve ».

906 « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « excessif dans l'ivresse du pouvoir ».

907 « Das Haus zum Mond im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°243, 28. 10. 1920, s. p. : « une […] vision entre réalité et réalité supérieure ».

908 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « à partir du rêve et de la réalité ».

909 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. : « un peu de la violence propre à l'irréel du rêve ».

910 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « folie ».

911 M–s (= Heinz Michaelis). « Film-Kritik. Raskolnikow. Mozartsaal », in *Film-Kurier*, n°243, 29. 10. 1923, s. p. : « dans la scène où elle danse dans la rue, saisie de folie ».

912 « Das Haus zum Mond im Illustrierten Film-Kurier, in *Film-Kurier*, n°243, 28. 10. 1920, s. p. : « fourvoiements ».

913 H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923, s. p. : « de cet autocrate à moitié fou ».

914 Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920,

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskolnikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | **irrsinniger** Sonderling[919] | | | | **grenzenlose**, **psychologische** und anekdotische **Vielfalt**[920] | | Die bunten Geschehnisse dieser **Traum**handlungen führen den Zuschauer [...] in eine Welt [...], die in einen **tollen** Hexensabbath mündet[921]. |
| | [Genuine] **verträumt** [...] ihr Dasein[922] | | | | ins **Romantisch-Grenzenlose**, Zufällige, Beiläufige, **Chaotisch-**koloristische, **psychologisch** Andeutende hinein[923] | | **irrsinnige** Graumsamkeit[924] |
| | | | | | Sie [L. Kühnberg] macht aus Ihrer filmgewordenen Literatur fast wirklich einen **Traum**[925]. | | Jack the Ripper als **Traum**gespenst[926] |

s. p. : « un vertige d'images bizarre et nerveusement éprouvant ».

915 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « le véritable domaine du film, celui de la représentation du mysticisme du rêve ».

916 M–s (= Heinz Michaelis). « Film-Kritik. Raskolnikow. Mozartsaal », in *Film-Kurier*, n°243, 29. 10. 1923, s. p. : « le déchaînement de la folie ».

917 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921, s. p. : « cette maison et toutes ces souffrances, toute la démence, tous les rêves vains, toute l'absence induite par le somnambulisme ».

918 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « Trois illustres personnages [...] prennent forme à partir des visages rêvés par un poète. ».

919 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « un original aliéné ».

920 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921, s. p. : « une diversité psychologique et anecdotique sans fin ».

921 « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « Les événements disparates de ces intrigues rêvées mènent le spectateur […] dans un monde […] qui débouche sur un sabbat de sorcières débridé. ».

922 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p. : « [Genuine] passe son existence à rêver ».

923 *Ibid.* : « [le film] sombre dans l'infini romantique, dans le fortuit, l'accessoire, la teinte chaotique, l'ébauche psychologique ».

924 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « folle cruauté ».

925 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921, s. p. : « Vraiment, elle [L. Kühnberg] parvient presque à transformer votre littérature devenue cinéma en un rêve. ». Haas s'adresse au réalisateur, d'où l'utilisation de l'adjectif possessif « votre ».

926 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « le fantôme de Jack l'Éventreur vu en rêve ».

| *Caligari* | *Genuine* | *Raskolnikoff* | *Algol* | *De l'aube à minuit* | *La Maison à l'enseigne de la lune* | *Torgus* | *Le Cabinet des figures de cire* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | **mondsüchtig**[927] | | die magischen Schleier der durcheinanderkopier-ten **Traumvisionen** von Jack the Ripper[928] |
| | | | | | **mondsüchtig**[929] | | [der Dichter] erlebt dann in einer **Vision** […] [930] |
| | | | | | | | schließlich löst sich der **Traumvorgang** sehr heiter[931] |
| | | | | | | | in den **Visionen** des mittleren Teils[932] |
| | | | | | | | Conrad Veidt [...] unvergeßlich in der **Wahnsinns**-Szene[933] |

La critique de cinéma dégage deux expériences dominantes représentatives des thèmes privilégiés par le cinéma expressionniste : le rêve et la folie, sommeil de la raison. Pour parler avec Francisco de Goya, « le songe de la raison engendre des monstres[934] ». La filiation entre les thèmes représentés dans les gravures de Goya et ceux du cinéma expressionniste fait de ce dernier l'héritier certain du romantisme noir. Le rêve et la folie ont ceci en commun qu'ils effacent les frontières entre le réel et l'imaginaire. Ils sont les deux faces d'une même médaille du fantastique et nous confrontent à une structure de l'imaginaire capable de contaminer la vie éveillée, bien au-delà du sommeil. Comparé à la folie, le rêve prédomine dans les films expressionnistes, avec seize références explicites relevées dans les critiques, contre douze références à la folie. Pour Lothar Knud Fredrik, les rêves relèvent d'« une réalité fantastique » : « ils sont vrais, réels, tant que nous

927 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « somnambule ».

928 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « les voiles magiques des visions rêvées superposées de Jack l'Éventreur ».

929 ha. « Das Haus zum Monde », in *Lichtbild-Bühne*, n°6, 05. 02. 1921, p. 33 : « somnambule ».

930 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19 : « Au cours d'une vision, le poète fait ensuite l'expérience de [...] ».

931 « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19 : « finalement, le processus du rêve connaît une résolution très gaie ».

932 *Ibid.* : « au cours des visions de la partie centrale ».

933 Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40 : « Conradt Veidt […], inoubliable dans la séquence de la folie ».

934 Goya, Francisco de. « Le Songe de la raison engendre des monstres (El sueño de la razón produce monstruos) », planche 43 du cycle *Les Caprices* (*Los caprichos*), 1797-1799, 1re éd., 1799, eau-forte et aquatinte, 18 x 12,5 cm (motif), Francfort-sur-le-Main : *Städel Museum*. Œuvre reproduite dans Fabre ; Krämer. *L'Ange du bizarre... Op. cit.*, Cat. 5, p. 71.

les vivons. ». C'est pourquoi selon le critique de *Der Kinematograph*, « la représentation du mysticisme du rêve » constitue « le véritable domaine du film ». L'idée que le cinéma (avec les moyens techniques dont il dispose) se prête mieux que tout autre art à la représentation du fantastique, de l'irréel, du rêve et des fantômes est alors communément admise par la critique de cinéma[935]. Dans *Genuine*, le rêve est explicitement thématisé, puisque la partie fantastique du film est présentée comme un cauchemar du protagoniste. C'est donc tout naturellement que les personnages du cauchemar sont des personnages de rêveurs : Florian, un personnage qui apparaît uniquement au sein du cauchemar, à le « regard brouillé et trouble, [les] grands yeux d'un rêveur » et Genuine « passe son existence à rêver ». Les adjectifs allemands « *verwirrt* » et « *beirrt* » que la critique applique au rêveur Florian sont le signe étymologique de la proximité du rêve et de la folie. Tous deux sont des synonymes qui viennent du moyen-haut allemand « *werren/werre* » et qui connotent le trouble et la confusion. Cet état de fourvoiement (« *Verirrung* ») peut confiner à la folie, au *Irrsinn* évoqué par la critique tant au sujet de Florian, du vieil original ou encore d'Ivan le Terrible.

Le rêve est une partie intégrante du *Cabinet des figures de cire*. L'épisode de Jack l'Éventreur correspond à un cauchemar du poète qui s'est endormi sur son travail. Il voit alors « le fantôme de Jack l'Éventreur [...] en rêve », au cours d'une « vision » caractérisée par « les voiles magiques des visions rêvées superposées de Jack l'Éventreur ». « Finalement, le processus du rêve connaît une résolution très gaie » : se croyant poignardé par Jack, le poète se réveille en sursaut, pour constater que ce n'est que la plume – sur laquelle il s'est assoupi – qui l'a piqué à la poitrine. Il part alors d'un grand éclat de rire, auquel se joint Eva. L'épisode de Jack est le seul à être à proprement parler un rêve. Néanmoins, les autres épisodes s'apparentent à des « intrigues rêvées », puisque l'imagination artistique dispose de libertés créatives similaires à celles de l'imagination créative du rêveur. Lothar Knud Fredrik assimile ainsi le poète à un rêveur lorsqu'il déclare que les figures de cire prennent vie « dans les visions d'un rêveur ». Le critique du *Film-Kurier* assimile également le processus de l'écriture à celui du rêve et écrit que « trois illustres personnages qui aujourd'hui encore occupent l'imaginaire populaire prennent forme à partir des visages rêvés par un poète. ». Dans cette citation, le rêve et la littérature sont reliés à l'imaginaire populaire. En effet, la

[935] Dès 1919, cette position est défendue dans un article de la *Frankfurter Zeitung* reproduit dans le *Film-Kurier*. Le journaliste Ed. von Bendemann y exprime le souhait de voir émerger un réalisateur capable d'utiliser à bon escient les techniques du cinéma dans la sphère du fantastique, qu'il juge la plus apte à faire émerger un art cinématographique : « un E. T. A. Hoffmann, un Poe, un Paul Scheerbart du cinéma [...] qui coucherait ses rêves et ses visions – de nature sérieuse ou grotesque – non pas par écrit, mais par l'image ». Bendemann, Ed. von. « Das Phantastische im Film. Der Kinostil », in *Film-Kurier*, n°55, 09. 08. 1919, s. p. : « Es müßte ein E. T. A. Hoffmann, ein Poe, ein Paul Scheerbart des Kinos erstehen, der seine Träume und Visionen, ernster oder grotesker Art, nun nicht in Worten, sondern in Bildern niederlegte. ».

littérature participe à l'élaboration d'un imaginaire populaire dont le rêve peut mobiliser les références. À plusieurs reprises, la critique de cinéma a recours au terme de vision pour décrire les trois épisodes encadrés. Cet emploi se justifie par la proximité de la vision et du rêve dans leur rapport à la réalité. Les trois épisodes se forment ainsi « à partir du rêve et de la réalité ».

*La Maison à l'enseigne de lune* propose également « une […] vision entre réalité et réalité supérieure » qui selon le critique du *Film-Kurier* Andrej fait du film « un rêve. Notre rêve d'enfant à tous. ». Pour Willy Haas, c'est surtout l'interprétation fantomatique de Leontine Kühnberg qui « parvient presque à transformer [la] littérature devenue cinéma en un rêve ». Mais surtout, Willy Haas résume parfaitement les choses lorsqu'il affirme que le film offre « une diversité psychologique et anecdotique sans fin » et qu'il « sombre dans l'infini romantique, le fortuit, l'accessoire, la teinte chaotique, l'ébauche psychologique ». Tout un éventail de « fourvoiements », de phénomènes psychiques irrationnels ou occultes, tel le somnambulisme par exemple, s'expriment dans cette étrange demeure qui abrite « toutes ces souffrances, toute la démence, tous les rêves vains, toute l'absence induite par le somnambulisme ». « Toutes les émotions et passions humaines possibles et imaginables doivent se produire au sein de cette maison...[936] », explique le scénariste Leonhard aux journalistes sur le plateau du film. Le rêve côtoie la démence, comme dans *Le Cabinet des figures de cire* et dans *Caligari*.

*Caligari* aussi présente « un peu de la violence propre à l'irréel du rêve », dit Martin Proskauer. Cette violence est assimilable au délire de la démence, qui engendre « l'imagination délirante » que le récit-cadre du film prête à un Francis soi-disant interné dans une clinique psychiatrique. Il est interprété par Friedrich Fehér, dont les yeux révèlent « la lueur de la folie ». La folie est également thématisée dans *Genuine*, où elle s'empare de Florian à la vue de la femme fatale. Aux yeux d'un critique de *Der Kinematograph*, les étranges passions du vieil original relèvent également d'une forme de folie. Ces deux cas de démence rapprochent l'étrange demeure de *Genuine* de l'asile de *Caligari*, qui cause davantage la folie qu'il ne la soigne. *Raskolnikoff* comporte certes une « séquence d[e] rêve », mais l'onirisme n'est pas la tonalité dominante du film. La critique de cinéma a dégagé comment un sentiment de désespoir extrême de l'homme face à la misère et à l'injuste sociale pouvait devenir folie. Le film laisse ainsi libre cours au « déchaînement de la folie » : celle de l'épouse du déclassé Marmeladov, qui donne naissance à « la scène où elle

[936] Cité d'après Andrej. « Das Filmkunstwerk der Zukunft. Das Haus zum Menschenleben », in *Film-Kurier*, n°162, 26. 07. 1920, s. p. : « "In diesem Hause soll alles vorkommen, was an menschlichen Gefühlen oder Leidenschaften überhaupt möglich ist...", sagt Leonhard. ».

danse dans la rue, saisie de folie » et « la lutte se déroulant dans l'âme d'un homme qui porte en lui la cause de la folie dans laquelle il sombre ». Il est question de Raskolnikoff et de son fol idéalisme qui le pousse jusqu'au meurtre. La folie tient de l'excès, qui l'apparente à l'ivresse et au vertige, évoqués dans la critique qu'Anne Perlmann exerce au sujet de *Caligari* (« un vertige d'images bizarre et nerveusement éprouvant ») et dans la critique d'*Algol* parue dans *Der Kinematograph*, où il s'agit de la griserie d'un Robert Herne « excessif dans l'ivresse du pouvoir ». À tel point que Lothar Knud Fredrik s'interroge sur sa folie : « S'agissait-il d'une dépression nerveuse ? ». Enfin, la folie est aussi l'une des caractéristiques d'un autre représentant du pouvoir : Ivan le Terrible, « cet autocrate à moitié fou », défini par sa « folle cruauté ». Se croyant empoisonné, il sombre définitivement dans la démence à la fin de l'épisode. Pour Georg Victor Mendel, c'est une des séquences marquantes du film puisque « Conradt Veidt [est] inoubliable dans la séquence de la folie ».

Nous avons dégagé que dans le discours de la critique de cinéma sur le fantastique propre aux films expressionnistes, le fantastique relève de l'irréel, de l'imaginaire et de l'extraordinaire, se nourrit de l'étrange, du bizarre, du mystère et de l'inquiétante étrangeté, côtoie le féerique et le démoniaque et s’apparente à des expériences-limites qui entraînent la conscience dans un troisième monde, dans une réalité supérieure où ces manifestations ont leur vérité. Aux yeux de la critique, le fantastique s'exprime notamment dans les décors expressionnistes qui font la particularité et l'originalité artistiques des films expressionnistes. Pour délimiter plus précisément le fantastique par rapport aux champs voisins auxquels il est apparenté, les définitions élaborées par les théoriciens du fantastique s'imposent. Si le fantastique paraît aussi difficile à définir que l'expressionnisme, il n'en reste pas moins que le passage par les textes théoriques permet de mieux en tracer les limites et de circonscrire son essence.

# II. 2. De la littérature au cinéma fantastique

## II. 2. A. Définitions du fantastique chez les théoriciens

De la définition proposée par Pierre-Georges Castex[937] à celle de Roger Caillois[938], Tzvetan Todorov[939], Louis Vax[940] et Jean-Jacques Pollet[941], la plupart des définitions du fantastique reposent sur le mécanisme de l'intrigue et – schématiquement – sur l'articulation entre les deux pôles *a priori* contradictoires du réel et de l'irréel : un événement de l'histoire, ou simplement un détail, apparaît insolite ou inacceptable dans la mesure où il enfreint les règles, la logique de l'univers dans lequel il est introduit[942]. Cet élément y est invraisemblable car contraire à la nature de ce monde et donc inadmissible d'un point de vue rationnel. Il s'ancre ainsi dans la réalité quotidienne de la situation initiale, où son irruption devient source de surprise, d'inquiétude voire de terreur[943] pour le protagoniste. Par extension, le sentiment d'inquiétude peut se communiquer au lecteur, qui partage d'autant plus les impressions du personnage principal que son identification à celui-ci est souvent encouragée par une stratégie narrative qui privilégie le récit à la première personne[944]. Pierre-Georges Castex propose ainsi une définition du fantastique synonyme d'extériorisation des angoisses de la conscience qui se manifestent brusquement dans le réel :

---

937 Castex, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant.* Paris : José Corti, 1951.

938 Caillois, Roger. « Au cœur du fantastique » [1965] in Caillois, Roger. *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée – Au cœur du fantastique – La dissymétrie.* Paris : Gallimard, 1976, p. 15 : Le fantastique est « l'irruption dans la banalité quotidienne d'un insolite inquiétant, tenu d'abord pour impossible », l'insinuation d'« un détail mystérieux ou terrifiant dans un domaine où sa présence inacceptable est menaçante de ce fait ».

939 Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique.* Paris : Seuil, 1970.

940 Vax, Louis. *La Séduction de l'étrange*. *Étude sur la littérature fantastique*. Paris : PUF, 1964, p. 149 : « Le fantastique, moment de crise. – Schématiquement, les choses se présentent ainsi :
1° Nous habitons le monde rassurant des certitudes quotidiennes ;
2° Survient un fait mystérieux, impossible, inexplicable ;
3° Ce fait est compris à son tour dans un savoir plus vaste, qui englobe tout à la fois le savoir précédent, le phénomène insolite et bien d'autres encore. […] Ce n'est donc pas la synthèse nouvelle qui est fantastique, mais le moment d'inquiétude, de crise et d'affolement qui s'intercale entre les deux synthèses. Le fantastique est un moment de crise. ».

941 Pollet, Jean-Jacques. *Écritures fantastiques allemandes.* Arras : Artois Presses Université, 2010.

942 Leutrat. *Vie des fantômes... Op. cit.*, p. 24 : « Historiquement, c'est le développement d'un type particulier de nouvelles et de romans, jouant sur l'extraordinaire, la rupture avec l'ordre reconnu du monde, qui explique l'emploi nominal du mot fantastique (1821, Charles Nodier) pour caractériser un genre qui s'épanouit en l'espace d'une trentaine d'années. ».

943 *Ibid.*, p. 24 : « Il [l'affect suscité] peut aller de l'angoisse suscitant la peur à l'épouvante en passant par la crainte et l'effroi. ».

944 Le récit littéraire à la première personne trouve son équivalent dans la subjectivité exacerbée des protagonistes des films expressionnistes. Celle-ci se traduit par le recours à des décors caractérisés par la distorsion, généralement interprétés comme l'extériorisation d'un monde intérieur ébranlé, comme l'expression d'un moi torturé qui prend forme en (dé)formant le décor.

> [L]e fantastique se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est généralement lié aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs[945].

Jean-Jacques Pollet propose également une définition « textuelle[946] » du fantastique, axée sur le concept du vraisemblable, qui lui permet de distinguer deux catégories de fictions : d'une part les fictions qu'il qualifie de « mimétiques[947] », c'est-à-dire celles qui respectent le code du vraisemblable, et d'autre part les fictions « non-mimétiques, situées hors du code du vraisemblable. Cette catégorie regroupe les genres du conte, de l'utopie, du voyage imaginaire[948] », autrement dit les formes de fantastique que Roger Caillois écarte d'entrée de jeu dans *Au cœur du fantastique*. Caillois les assimile à un « fantastique de parti pris » ou encore au « fantastique d'institution », des catégorisations qui seront explicitées par la suite. Elles se distinguent du fantastique que nous cherchons à définir par l'absence dans leur narration d'une « rupture[949] », un concept forgé par Roger Caillois pour expliquer comment s'opère le passage d'un univers rationnel, vraisemblable ou « mimétique » à un autre régi par des lois « non-mimétiques ». La définition proposée par Jean-Jacques Pollet rattache donc le fantastique en question à une troisième catégorie, qui emprunte aux deux autres définies précédemment pour les articuler l'une avec l'autre. C'est au niveau de cette articulation entre les deux systèmes que se noue l'enjeu du fantastique, au moment de l'entre-deux synonyme d'inquiétude et avant une éventuelle réconciliation ou synthèse entre les deux : « À partir de là, on pourrait définir la fiction fantastique par sa stratégie narrative originale, « antimimétique » : jouer le jeu de la mimesis pour en révéler l'inanité, accepter provisoirement le code du vraisemblable pour y ouvrir une brèche, le déconstruire de l'intérieur[950]. ».

La « brèche » décrite par Jean-Jacques Pollet correspond bien à la « rupture » définie par Roger Caillois, que celui-ci qualifie également de « fissure[951] », de « décalage[952] » ou de « contradiction[953] ». Le terme de « fissure » nous semble particulièrement à même de restituer combien subrepticement l'irréel peut s'insinuer dans l'équilibre du cadre réel, par des détails ou

945 Castex. *Le Conte fantastique... Op. cit.*, p. 455.
946 Pollet. « Maisons hantées (Hoffmann, Storm, Strobl) », in Pollet. *Écritures fantastiques allemandes.* Op. cit., pp. 55-66, ici p. 58.
947 *Ibid.*
948 *Ibid.*
949 Caillois. « Au cœur du fantastique », art. cité, p. 74 : « […] pour moi, fantastique signifie d'abord inquiétude et rupture » et p. 174 : « TANT LE FANTASTIQUE EST RUPTURE DE L'ORDRE RECONNU, IRRUPTION DE L'INADMISSIBLE AU SEIN DE L'INALTÉRABLE LÉGALITÉ QUOTIDIENNE, ET NON SUBSTITUTION TOTALE À L'UNIVERS RÉEL D'UN UNIVERS EXCLUSIVEMENT MIRACULEUX ». En capitales dans le texte.
950 Pollet. « Maisons hantées (Hoffmann, Storm, Strobl) », art. cité, p. 58.
951 Caillois. « Au cœur du fantastique », art. cité, p. 74.
952 *Ibid.*
953 *Ibid.*

autres indices discrets d'étrangeté qui viennent s'y glisser, jusqu'à ce que l'illusion d'un univers « mimétique » se craquelle et révèle sa fausseté. Selon Jean-Jacques Pollet, cette définition du fantastique en termes de « vraisemblable » a l'avantage de tenir compte de la dimension historique et culturelle des œuvres analysées, puisque, comme le remarque aussi Roger Caillois, n'est pas vraisemblable la même chose selon l'époque et la culture donnée. L'important n'est donc pas tant qu'un élément paraisse invraisemblable à un lecteur réel, extradiégétique, qui le jugerait en fonction de son ère culturelle ou de sa croyance ; il faut qu'il paraisse invraisemblable dans le cadre narratif mis en place auparavant, et qui se donnerait dans un premier temps comme vraisemblable.

Le caractère inouï rattaché à l'émergence de l'invraisemblable au sein du vraisemblable est toujours connoté négativement, ce qui s'exprime par l'inquiétude ou la peur suscitée auprès du personnage qui en est le témoin, et pour qui il tend à devenir synonyme de quelque force maléfique. Pour certains théoriciens, la dimension négative associée à l'élément fantastique est même constitutive du genre, comme pour Jean-Jacques Pollet, selon qui « il n'y a pas de littérature fantastique sans démon puisqu'on y raconte toujours la même histoire de la rencontre avec les forces du Mal[954]. ». Mais il constate que si longtemps ce fut le Diable en personne à qui incomba ce rôle, il n'a pu échapper à la sécularisation et a cédé la place en littérature « au personnage diabolique, à "l'âme noire"[955] ». Celui-ci n'est plus nécessairement surnaturel, bien que pour des raisons de prestige il faille « nourrir [...] le "comme si"[956] », « entretenir la confusion[957] », comme l'écrit Max Milner, que cite Jean-Jacques Pollet. Il en résulte que pour lui, la littérature fantastique se définit entre autres par le recours à un personnage qui incarne de façon reconnaissable le Mal. Une lecture du cinéma fantastique expressionniste au prisme de l'incarnation du Mal montre que dans *Algol*, c'est clairement le personnage de l'extraterrestre qui se voit investi de cette fonction. Elle revient à Ivan le Terrible et à Jack l'Éventreur dans *Le Cabinet des figures de cire* et à Jan van Haag dans *La Maison à l'enseigne de la lune*. Dans les films de Wiene, l'identification du personnage maléfique n'est pas si évidente. S'agit-il de Caligari, assassin manipulateur qui se dissimulerait derrière son médium Cesare, que la fin du film présente comme un médecin compatissant, accusé à tort par Francis ? Et qu'en est-il dans *Genuine* ? Le Mal y revêt-il les traits de Lord Melo ou de Genuine ? Ou d'aucun des deux ? Pour tenter d'y répondre, il convient de s'intéresser aux définitions du cinéma fantastique.

954 Pollet, Jean-Jacques. « Démons et pervers : ethnophobies de la littérature fantastique allemande de 1900 », in *Germanica*, 2 | 1987, pp. 1-15, ici p. 2 [En ligne, consulté le 26. 03. 2014].
URL : https://germanica.revues.org/2771

955 *Ibid.*

956 *Ibid.*

957 Milner, Max. *Le Diable dans la littérature française.* Paris : Corti, 1960, pp. 312-313.

Les principes définitoires du fantastique présentés ci-dessus sont également valables à l'écran. L'intrusion d'un élément détonant au sein de l'univers dans lequel il est introduit apparaît notamment comme constitutive du fantastique cinématographique. Selon René Prédal, premier théoricien français du cinéma fantastique, « un film fantastique peut en effet toujours se ramener à un des trois procédés suivants[958] » :

> - L'intrusion d'un élément extraordinaire dans un monde ordinaire. C'est de très loin le cas le plus fréquent : la créature, le fou, le monstre ou l'événement extraordinaire (un miracle, une curiosité encore jamais vue...) affecte notre société peuplée de personnages ordinaires. [...]
> - La projection d'un élément ordinaire dans un monde extraordinaire. Plus rare, ce schéma exactement inverse est pourtant celui de Freaks de Browning [...].
> - L'analyse d'éléments extraordinaires évoluant dans un univers lui-même extraordinaire : c'est la conception d'un fantastique total, d'un monde du merveilleux et du rêve où l'homme n'est plus soumis aux règles de la matière et peut évoluer en toute liberté dans un environnement étonnant[959].

Comme le laisse présager ce dernier point, outre le merveilleux, René Prédal rattache l'ensemble du cinéma de science-fiction (films d'anticipation, films futuristes, etc.) au genre fantastique, sans distinguer suffisamment entre ces différents domaines. Pour lui comme pour Jean-Jacques Pollet, le fantastique est « très souvent synonyme d'horreur et d'épouvante[960] », et c'est ainsi que dans une partie de son ouvrage, il dresse une typologie des créatures et des thèmes horrifiques du fantastique. Les catalogues de personnages diaboliques et de monstres que l'on retrouve dans certains ouvrages spécialisés attestent de la fascination du Mal et de la fécondité de cet aspect de la définition du fantastique. Mais ils dépassent rarement l'effet de compilation d'inventaires qui les juxtaposent sans révéler les mécanismes à l'œuvre dans les récits qui les invoquent. D'autres genres font en effet intervenir des créatures fantastiques, maléfiques ou non, sans pour autant appartenir au fantastique que nous cherchons à circonscrire. René Prédal relève ainsi la difficulté à délimiter le champ du fantastique au cinéma :

> Les limites devant être assignées au fantastique sont très imprécises, car le fantastique n'est pas un genre cinématographique codifié, reconnaissable, pourvu de règles comme le sont par exemple comédie musicale, ou western. Certes il y a des SUJETS fantastiques admis depuis longtemps et formant comme la tradition, la voie royale d'un tel cinéma (Morts vivants, Vampires ou Singes monstrueux). Mais il y a aussi, une réalité plus difficile à cerner, des REGARDS fantastiques, c'est-à-dire des manières de transformer dans un sens fantastique tout ce qui est vu par l'œil faussement objectif de la caméra. Certains auteurs ont aussi le don de dépayser, d'inquiéter en utilisant des éléments au départ strictement réalistes et leurs films méritent alors autant que ceux qui se réfèrent ouvertement aux grands mythes de l'épouvante, la dénomination de « fantastique ». Le sens du mystère, l'art d'introduire le non cartésien au milieu du réel, peuvent, de même, contribuer à la réalisation d'œuvres authentiquement fantastiques[961].

Afin de définir ce fantastique authentique et d'échapper à une définition purement

958 Prédal. *Le Cinéma fantastique... Op. cit.*, p. 9.
959 *Ibid*.
960 *Ibid.*, p. 10.
961 *Ibid.*, p. 7. Les majuscules sont de l'auteur.

thématique, qui resterait trop imprécise ou large, René Prédal mais aussi et surtout Roger Caillois ont insisté sur la nécessité de ne pas confondre fantastique et irréel et de distinguer le genre fantastique authentique d'autres formes de fantastique apparentées. Il importe notamment de faire la différence entre le fantastique authentique et le merveilleux, qui situe dès le début le récit dans un univers fictif irréel, régi par des lois « fantastiques », c'est-à-dire en opposition avec l'univers familier du lecteur, qui les accepte le temps de l'histoire. Dans cet univers surnaturel, l'apparition de créatures imaginaires, le recours à la magie ou les événements miraculeux sont dépourvus du caractère surprenant ou invraisemblable qui leur incombe dans les œuvres proprement fantastiques ; ils constituent une partie intégrante de la « normalité » de cet autre monde merveilleux où leur présence n'a plus rien d'intolérable, ni de véritablement fantastique :

> Le fantastique n'est fantastique que s'il apparaît scandale inadmissible pour l'expérience ou pour la raison. Si quelque décision irréfléchie ou, circonstance aggravante, méditée en fait le principe d'un nouvel ordre des choses, il est ruiné du même coup. Il ne saurait plus provoquer ni d'angoisse ni de surprise. Il devient l'application conséquente, méthodique, d'une volonté délibérée qui n'entend rien laisser hors du nouveau système. [...] À la fin, cet univers apparaît si bien inversé, disloqué, brouillé comme un puzzle après brassage des pièces, que l'insolite n'y a plus de place, parce qu'il est partout. Or il n'est rien, il n'apparaît pas, s'il ne transgresse et ne déchire soudain une régularité bien établie et qui semblait imperturbable[962].

Le projet initial de l'essai *Au cœur du fantastique* de Roger Caillois est de « formuler une définition précise du fantastique et qui le justifierait[963] » et pour cela, il convient selon lui d'écarter certains types de fantastique, trop évidents. Caillois cherche à définir ce qu'il appelle un « fantastique résistant, authentique[964] » ou encore « insidieux[965] », qui serait le noyau central du fantastique, débarrassé de toutes les formes annexes, diverses et variées, que peuvent prendre l'imaginaire et l'irréel : la démarche adoptée par Roger Caillois procède ainsi par exclusion, selon un critère sévère, pour limiter l'ampleur de son objet d'étude, susceptible autrement d'englober l'imaginaire dans son ensemble.

Premièrement, Roger Caillois écarte ce qu'il appelle le « fantastique de parti pris[966] », qui met en scène « un univers imaginaire, féerique, où rien ne se passe comme dans le monde réel[967] ». L'élément crucial de cette première délimitation tient à la nécessité de partir du monde réel et familier, de la banalité du quotidien, pour faire surgir le fantastique en son cœur, subtilement, sans basculer du côté de son omniprésence ou de son évidence :

962 Caillois. « Au cœur du fantastique », art. cité, pp. 87-89.
963 *Ibid.*, p. 78.
964 *Ibid.*, p. 72.
965 *Ibid.*, p. 77.
966 *Ibid.*, p. 72.
967 *Ibid.*

> Je laissai de côté ce fantastique volontaire et forcé, dans la conviction que le fantastique résistant, authentique, pouvait difficilement naître de la simple décision de peindre à tout prix des œuvres propres à déconcerter. Il ne fallait pas qu'il fût le résultat d'un jeu, d'un pari ou d'une esthétique. Il convenait qu'il surgît pour ainsi dire malgré l'obstacle, sans doute avec la complicité et par l'entremise de l'artiste, mais presque en lui forçant la main ; dans certains cas extrêmes, à son insu[968].

Cette volonté de cerner le fantastique authentique amène Roger Caillois à répudier une deuxième forme de fantastique, le « fantastique d'institution, c'est-à-dire le merveilleux des contes, des légendes et de la mythologie, l'imagerie pieuse des religions et des idolâtries, les délires de la démence et jusqu'à la fantaisie désinvolte […][969] ». Roger Caillois écarte donc les manifestations de la folie de sa définition du fantastique, ce qui pose la question du rattachement du film-manifeste expressionniste à ce genre. En raison du cadre narratif de *Caligari*, qui assimile finalement le récit encadré raconté par le protagoniste Francis aux divagations d'un aliéné, ce classique du cinéma expressionniste ne correspondrait pas à la définition du « fantastique essentiel[970] » que Caillois cherche à donner et serait par conséquent à écarter d'un corpus de films strictement fantastiques. À la fin du film, l'ambiguïté sur le statut du récit-cadre et sur la confiance à accorder aux différentes instances narratives persiste cependant. Qui de Caligari ou de Francis est atteint de folie, qui est le narrateur fiable ? La confusion, l'hésitation est un trait distinctif du genre fantastique, ou, pour parler avec Louis Vax, « l'inquiétude fantastique, comme toute inquiétude, se nourrit de doute plutôt que de certitude[971] ». L'ambiguïté volontairement maintenue à la fin de *Caligari* permet finalement de le rattacher au fantastique auquel s'intéresse Caillois, puisque « l'impression d'étrangeté irréductible » est selon lui la « pierre de touche du fantastique[972] ».

À l'image de l'ambiguïté insoluble du dénouement de *Caligari*, la notion d'hésitation est au fondement de l'approche du fantastique élaborée par Tzvetan Todorov, qui s'appuie sur les travaux du philosophe des religions russe Vladimir Solov'ev[973]. Pour Todorov, l'hésitation naît de la tension irréductible entre le surnaturel et le naturel. Lorsqu'une explication rationnelle est trouvée au fait surnaturel survenu ou que ce dernier devient la preuve que l'univers où il est apparu répond à des lois inconnues, alors le fantastique n'est plus fantastique à proprement parler. Il bascule alors soit dans l'étrange, soit dans le merveilleux, deux genres voisins qui selon le théoricien lèvent l'incertitude propre au fantastique :

968 *Ibid.*, pp. 72-73.
969 *Ibid.*, pp. 73-74.
970 *Ibid.*, p. 99.
971 Vax. *La Séduction de l'étrange... Op. cit.*, p. 129.
972 Caillois. « Au cœur du fantastique », art. cité, p. 86.
973 Voir Lachmann, Renate. « Schlüssiges – Unschlüssiges (Nach und mit Todorov) », in May, Markus ; Reber, Ursula ; Ruthner, Clemens (éds.). *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur.* Tübingen : Francke Verlag, 2006, pp. 87-97.

> Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire [...][974].

Bien que Todorov s'oppose à la méthode de classification thématique adoptée par Roger Caillois dans son *Anthologie du fantastique*[975], la notion d'hésitation de Todorov rejoint celle de « l'ambiguïté fondamentale » que Roger Caillois reconnaît comme l'un des critères définitoires du fantastique authentique : « Je retiens en passant un troisième enseignement qui permet de mieux circonscrire le domaine du fantastique essentiel : celui où une ambiguïté fondamentale appelle sans cesse une réponse immanquablement controversable[976]. ».

Après le « fantastique de parti pris » et le « fantastique d'institution », Roger Caillois écarte encore « l'étrangeté qui dérive des mœurs en usage et des croyances reçues sous quelque latitude lointaine ou proche, à quelque époque révolue ou présente[977]. ». Replacées dans leur contexte d'origine, ces apparitions qui nous paraissent exotiques parce qu'elles nous sont étrangères perdent leur dimension fantastique pour n'être plus que familières et communément acceptées. Roger Caillois en déduit deux traits constitutifs du fantastique, qui manquent à l'étrangeté des mœurs et des croyances d'autres pays, peuples ou époques : premièrement, l'inquiétude suscitée par le récit fantastique, et deuxièmement, la dimension de « rupture », « […] par quoi s'infiltre d'ordinaire le venin du fantastique[978]. ».

---

974 Todorov. *Introduction à la littérature fantastique. Op. cit.*, p. 29.

975 Caillois, Roger. *Anthologie du fantastique. Tome I. Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres.* Paris : Éditions Gallimard, 1966, pp. 19-21. Roger Callois considère que les catégories possibles sont « relativement peu nombreuses » et que seules les variantes au sein de ces catégories sont « infinies ». Il énumère les catégories constantes suivantes, qui relèvent soit de la typologie des personnages, soit du traitement du temps et de l'espace : « le pacte avec le démon : le modèle est *Faust* » ; « l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie » ; « le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle » ; « la mort personnifiée, apparaissant au milieu des vivants » ; « la "chose" indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente, qui tue ou qui nuit » ; « les vampires, c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants » ; « la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance » ; « la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle » ; « l'interversion des domaines du rêve et de la réalité » ; « la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacés de l'espace » ; « l'arrêt ou la répétition du temps ».

976 Caillois. « Au cœur du fantastique », art. cité, p. 99.

977 *Ibid.*, pp.73-74.

978 *Ibid.*, p. 74.

De l'« inquiétude » au « venin », les termes employés par Roger Caillois supposent une perception, une réaction, autrement dit la présence d'une entité réceptive. Certaines définitions du fantastique tiennent ainsi compte du lecteur réel du livre et de l'effet que le récit peut produire en lui[979], en s'appuyant sur l'émotion suscitée, voire sur l'implication du lecteur. Lovecraft propose ainsi de définir le fantastique en fonction de l'expérience particulière qu'en fait le lecteur :

> [...] l'atmosphère est primordiale car le critère final d'authenticité n'est pas le bon assemblage d'un tout, mais la création d'une sensation donnée. [...] C'est pourquoi il faut juger les contes fantastiques non d'après les intentions de l'auteur, ni d'après les seules chevilles de l'histoire, mais d'après le degré d'émotion qu'ils atteignent aux endroits les plus détachés du réel. Si sont éveillées les sensations qui doivent l'être, il faut admettre de tels passages pour leur propre mérite comme de la littérature fantastique ; peu importe s'ils sont ensuite ramenés à un niveau plus prosaïque. L'unique épreuve d'où sort vainqueur le véritable conte fantastique est celle-ci : a-t-il ou non provoqué chez le lecteur un profond sentiment d'horreur et de contact avec des sphères et des puissances inconnues ; a-t-il suscité l'attitude d'attention terrorisée que l'on a devant le battement des ailes noires et les grattements des formes du "dehors" et des entités venues du bord extrême de l'univers connu. Et il est évident que, plus une histoire présente cette atmosphère d'une manière pleine et suivie, meilleure elle est, en tant qu'œuvre d'art dans un milieu donné[980].

La perception ambiguë des événements de la narration par le lecteur de l'œuvre devient dès lors constitutive du genre. Plus particulièrement, c'est la naissance du sentiment de peur chez le lecteur qui est perçue comme telle. Selon Todorov, bien que ce soit le cas le plus fréquent, elle ne passe pas nécessairement par l'identification du lecteur à l'un des personnages. Le lecteur peut ainsi hésiter sur le statut de l'événement survenu, quand bien même aucun des personnages ne partagerait son hésitation. Todorov évoque le cas de la résurrection de la femme du comte dans *Véra* de Villiers de l'Isle-Adams[981], retour depuis l'au-delà dont ne doutent ni le comte d'Athol, ni le serviteur Raymond. Et pourtant, le doute du lecteur face à cet événement contraire aux lois de la nature est confirmé dans la nouvelle par une série d'indices. Pour Todorov, ce lecteur n'est pas un lecteur précis parmi d'autres possibles, prélevé parmi eux, ce n'est pas un lecteur réel en chair et en os, mais un lecteur implicite, pensé par le texte fantastique :

> Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés. Il faut préciser aussitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une "fonction" de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages. L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique.[...]
>
> Nous sommes maintenant en état de préciser et de compléter notre définition du fantastique. Celui-ci exige que trois conditions soient remplies. D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à

979 Cela correspond à l'approche du cinéma fantastique de Jean-Louis Leutrat dans Leutrat. *Vie des fantômes... Op. cit.*, chapitre « L'effet fantastique », p. 23 : « Le fantastique est d'abord un effet. ».

980 Lovecraft, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature.* Trad. fr. de Jacques Bergier & François Truchaud, Paris : Christian Bourgeois, 1969, pp. 40-41.

981 Todorov. *Introduction à la littérature fantastique. Op. cit.*, p. 36.

> hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi, le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique". Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions[982].

En cherchant à définir le fantastique, Jean-Jacques Pollet est amené à classer Todorov parmi les auteurs qui axent leur définition du fantastique sur la perception d'un lecteur réel et dont par conséquent il se distancie. Il justifie cette réticence en argumentant qu'une définition ne saurait reposer sur la perception de l'œuvre par un hypothétique lecteur réel, puisque cette perception est susceptible de différer selon chaque individu. Cependant, Todorov nuance justement cette approche. Pour lui, il n'est pas tant question de la perception par un lecteur réel parmi tant d'autres possibles et inconnus, mais d'une prise en compte pour ainsi dire abstraite du lecteur, de la figure du lecteur. Lorsque Todorov déclare que « la perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte » ou encore que « le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps, l'hésitation se trouve représentée », c'est précisément la mise en scène de la perception par le lecteur qui pour lui est inscrite dans le texte, un point sur lequel le rejoint Jean-Jacques Pollet.

Si ce dernier concède que la réaction supposée du lecteur réel peut être constitutive du fantastique, il refuse de la retenir comme critère définitionnel pertinent. À son sens, elle peut l'être uniquement dans un cas précis, qui nous paraît essentiel :

> Entendons-nous : il se peut parfaitement que l'appel d'une certaine réaction devant l'événement narré soit constitutif du fantastique ; mais celui-ci ne peut être retenu comme élément pertinent de la définition du genre qu'à condition d'être un élément du texte lui-même. Autrement dit : il convient d'envisager exclusivement la mise en scène de cette "réaction" – quelle qu'elle soit –, *à l'intérieur* de la fiction et non pas celle prêtée à un lecteur *réel*. Il s'agit de prendre en compte la ou les représentation(s) du lecteur qui, dans la fiction, assume(nt), éventuellement, une identification avec les lecteurs "réels"[983].

L'objet central n'est donc pas le lecteur réel du livre, mais l'inscription d'une figure de lecteur ou de récepteur du fantastique diégétique à l'intérieur de l'œuvre elle-même[984], ce qui se traduit notamment par la forme du récit encadré, privilégiée tant par la littérature fantastique que par le cinéma expressionniste. Ce procédé narratif permet de raconter le récit étrange – le récit encadré – à un ou plusieurs personnages du récit-cadre, un dispositif qui peut être amplifié par addition de

982 *Ibid.*, pp. 35-38.

983 Pollet. « Maisons hantées (Hoffmann, Storm, Strobl) », art. cité, pp. 57-58. Les italiques sont de l'auteur.

984 Voir aussi Vax. *La Séduction de l'étrange... Op. cit.*, p. 88 : « Le fantastique aime à nous présenter, habitant du monde réel où nous sommes, des hommes *comme nous*, placés soudainement en présence de l'inexplicable. ».

strates narratives, comme dans *L'Homme au cheval blanc* (*Der Schimmelreiter*, 1888) de Theodor Storm. Dans cette nouvelle, la remontée de l'irrationnel se fait au milieu de l'exactitude réaliste qui dépeint avec précision le milieu (avec notamment le recours au dialecte *Platt*) et les techniques de la construction des digues. Trois narrateurs prennent tour à tour la parole. D'une part, cette particularité rend hommage à la tradition orale de la littérature populaire dont le fantastique est l'héritier. D'autre part, c'est une stratégie narrative caractéristique du fantastique, qui comme le recours au(x) récit(s)-cadre(s) permet un éloignement progressif (dans le temps, dans le souvenir, dans l'exactitude) de l'événement dont on ne peut plus prouver la vérité. Le récit fantastique invite ainsi à croire sur parole, à faire confiance à celui qui raconte. Cette structure d'emboîtements multiples est déjà à l'œuvre dans les contes fantastiques d'E. T. A. Hoffmann. *L'Homme au sable* par exemple multiplie les instances narratives. Le conte fantastique y adopte d'une part la forme d'une nouvelle épistolaire, résultat de la correspondance entre Nathanaël, son ami Lothar et sa fiancée Clara. D'autre part, les lettres sont présentées comme un recueil établi par un narrateur supplémentaire, qui s'adresse directement au lecteur en se présentant comme un ami de Nathanaël ayant eu connaissance de son sort et décidé d'en faire le récit. Il fait notamment part au lecteur de sa réflexion théorique sur l'incipit à donner à cette histoire ainsi que de sa perception des personnages, assumant ainsi le rôle d'auteur mais aussi d'un lecteur hypothétique des lettres.

Le cas déjà évoqué du récit encadré du film *Caligari* offre quant à lui un exemple de récit oral fait par l'un des protagonistes du récit-cadre à un personnage du cadre narratif. Assis sur un banc, Francis raconte son histoire à un vieil homme assis à ses côtés. Ainsi, *Caligari* met en scène la fonction de « récepteur » du récit fantastique ; le récit encadré prend la forme d'un *flashback* raconté à un destinataire diégétique. Lors du retour final au cadre, le vieil homme regarde Francis avec de grands yeux : s'interroge-t-il sur le degré de confiance à accorder au narrateur ? Croit-il à l'irrationnel du récit ? Prend-il au contraire Francis pour un fou ? Ou bien ce plan saisit-il justement l'instant de l'hésitation qui définit le fantastique authentique ? *Caligari* procède ainsi à une mise en abyme de la situation spectatorielle du cinéma. Celle-ci fait du spectateur du film le récepteur de l'histoire mise en scène à l'écran, par le biais de la frontalité et de l'adresse directe à une instance spectatorielle, incarnée par le personnage récepteur de l'histoire. Bien que celui-ci se garde de proposer une explication des faits, afin de maintenir l'indécision ou l'hésitation et donc le fantastique, le témoignage d'une figure perceptrice du surnaturel à une figure de lecteur ou de spectateur remplit une fonction de garant d'une certaine authenticité des faits, qui justifie l'hésitation du spectateur face à l'explication finale proposée par le docteur Caligari.

L'inscription d'une figure spectatorielle dans le film fantastique est d'autant plus essentielle qu'elle va nous permettre de dégager une caractéristique du cinéma expressionniste nous paraissant constitutive du genre : la mise en abyme de la situation spectatorielle. Dans les films en question, elle s'exprime par la représentation d'un espace du spectacle, d'un dispositif scénique voire écranique et d'une figure de spectateur, qui permettent de thématiser la projection d'un désir. Jean-Jacques Pollet a mis en évidence ce que cette approche du fantastique littéraire en tant que réalisation d'un scénario fantasmatique doit à Jean Bellemin-Noël :

> D'autre part, la définition du fantastique comme mise en scène d'une infraction au code du vraisemblable paraît conciliable avec l'approche de la "textanalyse" qui reconnaît dans la fiction fantastique un texte "structuré comme un fantasme", selon la formule de J. Bellemin-Noël, "un scénario où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins détournée, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient". Bellemin-Noël jette d'ailleurs lui-même le pont, en suggérant que "le fantastique manipule, en fait, un faux vraisemblable pour nous faire accepter l'inouï et l'inaudible"[985].

Ce qui est en jeu dans le cinéma expressionniste, c'est la création artistique, qui peut prendre la forme d'une créature artificielle à l'écran. Et pour cela, le recours à une incarnation de la figure de l'artiste est nécessaire : c'est ainsi que dans les films de notre corpus, les poètes, peintres ou artistes du spectacle vivant tels que les forains occupent une place de premier plan. Historiquement, cet enjeu central du cinéma expressionniste s'explique par la volonté affichée de ses réalisateurs de proposer un cinéma artistique ambitieux, de donner ses lettres de noblesse au septième art[986]. Ce sont donc aussi leur place dans la société, leur reconnaissance artistique et leurs aspirations qui sont thématisées dans leurs œuvres. La troisième grande partie de notre étude sera consacrée à l'analyse détaillée de cet aspect décisif du cinéma expressionniste, sous l'angle de l'approche du cinéma fantastique qui reconnaît en lui la réalisation d'un scénario fantasmatique et l'accomplissement d'un désir (d'un personnage et/ou d'un artiste).

Pour résumer les critères définitoires du fantastique dégagés par l'analyse, nous pouvons dire que dans une œuvre de fiction, le fantastique suppose une rencontre entre deux univers régis par des lois différentes. L'un peut être qualifié de réel ou de vraisemblable, et l'autre de surnaturel ou d'invraisemblable. Ce dernier est inhérent au premier, il surgit en son cœur, ébranle la perception des choses d'un des personnages et provoque en lui un sentiment d'inquiétude et de peur, qui peut être partagé par le lecteur réel du texte ou par le spectateur du film fantastique. L'hésitation du

985 Pollet. « Maisons hantées (Hoffmann, Storm, Strobl) », art. cité, p. 58.

986 Voir par exemple Elsaesser, Thomas. « Social Mobility and the Fantastic. German Silent Cinema », in Donald, James (éd.). *Fantasy and the Cinema.* London : British Film Institute, 1989, pp. 23-38, ici p. 31.

personnage comme du lecteur ou spectateur face à cette tension ne peut être levée. Si une explication rationnelle est donnée au phénomène invraisemblable, alors le fantastique est annulé. Si l'invraisemblable est accepté comme la loi qui régit finalement l'univers dépeint, alors le texte n'est plus fantastique ; il s'apparente dans ce cas à l'un des genres voisins du fantastique que sont l'étrange, le merveilleux ou la science-fiction. Dans ces genres, ce qui apparaît surprenant dans notre univers familier et quotidien correspond à la règle générale et perd donc son inadmissibilité. Le critère décisif de l'hésitation du lecteur ou du spectateur est généralement inscrit dans l'œuvre fantastique par un personnage qui l'y incarne : elle est ainsi thématisée par l'œuvre fantastique. Et dans le cas de figure où l'hésitation est propre au lecteur ou au spectateur, c'est-à-dire lorsque aucun des personnages ne la partage, elle n'en reste pas moins inscrite dans le texte ou l'image. Des éléments discrets, des indices délibérés engendrent alors le doute chez le lecteur ou spectateur. Par là, l'œuvre demeure fantastique, au lieu de basculer dans l'étrange ou le merveilleux. Ce basculement interviendrait en l'absence d'indices, le lecteur ou spectateur adhérant alors à la perception des personnages, qu'il n'aurait aucune raison de remettre en cause. Cette différence entre l'étrange et le fantastique se manifeste dans les films expressionnistes : le retour final au cadre dans *Caligari*, *Genuine* et *Le Cabinet des figures de cire* préserve une part d'ambiguïté et d'hésitation qui en fait des films authentiquement fantastiques, alors que dans *Algol* et dans *La Maison à l'enseigne de la lune*, le spectateur adopte le point de vue du personnage principal, qui vit dans un monde étrange.

Qu'il s'agisse des arts plastiques ou de la littérature, le cinéma semble être le réceptacle d'évolutions qui ont d'abord eu lieu dans les autres arts, et que le septième art s'approprie finalement avec la spécificité du médium qui est le sien. En témoigne la chronologie de l'expressionnisme allemand, qui voit apparaît le cinéma expressionniste au début des années 1920, au moment où le courant touche à sa fin dans les autres arts. Elle nous force à nous interroger sur la place de la littérature fantastique au moment où naît le cinéma expressionniste. À l'époque où le cinéma cherche à s'imposer comme un art à part entière, la littérature continue de former un point d'appui pour le cinéma, qui s'y adosse et qui puise dans un réseau de références et de modèles littéraires.

## II. 2. B. Le fantastique dans la littérature germanophone du début du 20$^{e}$ siècle

En Allemagne, la littérature fantastique connaît un renouveau dans les années 1890 à 1930.

L'analyse minutieuse de la répartition des œuvres fantastiques sur ces décennies, conduite par Marianne Wünsch[987], indique une plus forte concentration d'œuvres fantastiques au cours des années 1910 et 1920. Elle distingue les recueils de textes fantastiques courts, généralement appelés contes ou nouvelles (*Dans l'épouvante : histoires extraordinaires*, 1907, d'Ewers ; *Le Cabinet des figures de cire : nouvelles inédites*, 1916, de Meyrink, etc.) des formes longues que sont les romans (*Mandragore*, 1911, d'Ewers ; *Le Golem*, 1915, *Le Visage vert*, 1916, et *La Nuit de Walpurgis*, 1917 de Meyrink, etc.). Avant 1900, les recueils font plutôt figure de cas isolés. Durant la première décennie du 20e siècle commencent ensuite à apparaître des recueils des auteurs les plus représentatifs de ce renouveau fantastique, tels Karl Hans Strobl (*18. 01. 1876 Iglau ; †10. 03. 1946 Pechtoldsdorf, Autriche), Meyrink (*19. 01. 1868 Vienne ; †04. 12. 1932 Starnberg, Allemagne) et Ewers (*03. 11. 1871 Düsseldorf ; †12. 06. 1943 Berlin), pour voir ensuite leur nombre augmenter durant les décennies 1910 et 1920. La répartition chronologique des romans témoigne d'une intensification de la production de textes longs durant la période d'après-guerre, avec treize romans fantastiques allemands parus jusqu'en 1918[988], contre trente-huit de 1919 à 1930.

Le point le plus intéressant qui ressort de cette première approche statistique, c'est qu'au sein des prolifiques années de la République de Weimar, deux périodes sont également à distinguer : la période la plus productive, qui couvre les années 1919 à 1926, durant lesquelles paraissent vingt-neuf romans que Marianne Wünsch rattache au fantastique, et les années 1927 à 1930, durant lesquelles ne paraissent plus que neuf romans fantastiques. Le paroxysme de la production littéraire fantastique coïncide exactement avec la période de parution du noyau de films expressionnistes de notre corpus. Les années 1919 à 1926 constituent donc le cœur névralgique de ce renouveau fantastique, qui se manifeste tant en littérature qu'au cinéma. L'augmentation de la production durant les années 1919-1930 par rapport aux années 1890-1918 concerne aussi des genres littéraires apparentés au fantastique, tels que la science-fiction[989]. Un phénomène identique s'observe aussi au

987 Wünsch, Marianne. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930)*: *Definition*; *Denkgeschichtlicher Kontext*; *Strukturen.* München : Wilhelm Fink Verlag, 1998.

988 Wünsch. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne... Op. cit.,* p. 69. Selon l'auteur, cette série de romans fantastiques est initiée par Kubin avec *L'Autre Côté* (*Die andere Seite,* 1909) et se poursuit par *Eleagabal Kuperus* de Strobl (1910), *Mandragore* d'Ewers (*Alraune*, 1911), *Die Tat des Dietrich Stobäus* de Max Halbe [*L'Acte de Dietrich Stobäus*, 1911], *Der Mann mit den drei Augen* de August Hoffmann von Vestenhof [*L'Homme aux trois yeux*, 1913], *Mon nom est personne* d'Alexander Moritz Freys (*Solneman der Unsichtbare*, 1914), *Die andere Seite der Welt* de Georg Korf [*L'Autre Côté du Monde*, 1914], *Marche dans les ténèbres* de Paul Leppin (*Severins Gang in die Finsternis*, 1914), *Le Golem* de Meyrink (*Der Golem*, 1915), *La Troisième Balle* de Perutz (*Die dritte Kugel*, 1915), *Le Visage vert* (*Das grüne Gesicht*, 1916) et *La Nuit de Walpurgis* (*Walpurgisnacht*, 1917) de Meyrink et enfin *Phantom* de Karl Münzer [*Fantôme*, 1918].

989 Voici quelques exemples de romans de science-fiction des années 1900 à 1930 : *Sternentau. Die Pflanze vom Neptunmond* [*Rosée des étoiles. La plante de la lune de Neptune*, 1909] de Kurd Laßwitz ; *Le Tunnel* (*Der Tunnel*, 1913) de Bernhard Kellermann ; *Metropolis* (1926) et *Une femme dans la Lune* (*Frau im Mond*, 1928) de Thea von Harbou ; *Jusqu'à la lune en fusée aérienne* (*Mond-Rak I. Eine Fahrt ins Weltall. Ein Zukunftsroman*, 1929)

cinéma (*Algol*, *Metropolis*, *Une femme sur la lune*[990], dernier film muet de Lang, 1929[991]) :

> Il nous semble également digne d'être mentionné que dans la période de 1913 à 1930, on trouve aussi un nombre considérable de films présentant des structures fantastiques ou apparentées (conte, utopie, science-fiction, etc.) ; ici aussi la période de la République de Weimar semble être surreprésentée, mais il faudrait toutefois prendre en compte que les années précédentes correspondent aux années de développement du jeune médium ; le grand nombre d'adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, qui commencent à apparaître dès 1913 avec *L'Étudiant de Prague*, porté à l'écran par Rye en collaboration avec Ewers, est d'ailleurs remarquable. Notons que durant la période de 1890-1930, une quantité importante de romans et de récits fantastiques apparaît de façon générale en Europe, et en particulier dans les territoires anglophones et francophones ; nombre d'entre eux sont même traduits en allemand à la même époque[992].

Le constat de la coïncidence chronologique du fantastique littéraire et du cinéma expressionniste marque une différence importante avec la chronologie de la production artistique qualifiée d'expressionniste. En effet, les années de production de la littérature expressionniste et celles du cinéma expressionniste ne se recoupent pas ; le cinéma expressionniste succède bien plutôt aux manifestations de l'expressionnisme dans les autres arts et vient clore la période expressionniste. Ceci a pour conséquence que si le cinéma expressionniste est bien l'héritier d'une esthétique expressionniste développée dans les autres arts, il doit néanmoins tout autant être rapproché de la littérature fantastique contemporaine, puisqu'il est lié au même contexte culturel d'apparition. Il ne faudrait cependant pas se contenter de le rapprocher de la littérature et du cinéma purement fantastiques, puisque au même moment se développent également une littérature et un cinéma du réalisme, que l'on a coutume de rattacher au courant dit de la « Nouvelle Objectivité » (*Neue Sachlichkeit*), une étiquette une fois de plus empruntée aux Beaux-Arts[993].

Le fantastique lui-même est rarement exclusif. Que ce soit dans l'œuvre d'un auteur ou au

---

d'Otfrid Hanstein, prolifique auteur allemand de science-fiction.

990 Le titre allemand original du film de Lang est *Frau im Mond*.

991 Les films de science-fiction de Lang sont des adaptations des romans de son épouse Thea von Harbou.

992 Wünsch. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne... Op. cit.,* p. 71 : « Erwähnenswert scheint noch, daß sich in der Zeit von 1913 bis 1930 auch eine stattliche Anzahl von Filmen findet, die fantastische oder verwandte Strukturen (Märchen, Utopie, Science-Fiction usw.) aufweisen; auch hier ist offenbar die Zeit der Weimarer Republik überproportional vertreten, wobei freilich in Rechnung zu stellen wäre, daß die vorangegangenen Jahre die Entwicklungsjahre des jungen Mediums sind; bemerkenswert ist übrigens der hohe Anteil von Literaturverfilmungen, die schon 1913 mit dem von Rye in Zusammenarbeit mit Ewers verfilmten "Student von Prag" einsetzen. Angemerkt sei, daß im Zeitraum 1890-1930 auch sonst im europäischen Raum, insbesondere auch im englisch- und französischsprachigen Gebiet, eine umfängliche Menge an fantastischen Erzählungen und Romanen erscheint ; nicht wenig davon wird noch in der Epoche selbst ins Deutsche übersetzt. ».

993 Le terme est forgé en 1923 par l'historien de l'art Gustav Friedrich Hartlaub. Voir Sorensen, Lee. « Hartlaub, Gustav [Friedrich] », in *Dictionary of Art Historians* [En ligne, consulté le 22. 09. 2012] URL : https://dictionaryofarthistorians.org/hartlaubg.htm. Dans notre article « Allemagne année 1920 : de l'expressionnisme au réalisme – *Algol* de Hans Werckmeister et *De l'aube à minui*t de Karlheinz Martin, deux films-charnières retrouvés », nous avons mis en évidence la signification de films-charnières entre le cinéma expressionniste et le cinéma de la Nouvelle Objectivité qui revient à *De l'aube à minuit* et à *Algol*. Voir Eble, Tamara. « Allemagne année 1920... », art. cité.

sein d'une œuvre, il coexiste souvent avec d'autres formes voisines. Marianne Wünsch donne ainsi l'exemple d'Ewers, souvent cité comme l'un des principaux auteurs du renouveau fantastique et qui, plutôt que d'avoir écrit plusieurs œuvres proprement fantastiques, s'est bien davantage illustré dans les formes de « l'étrange en général », telles que l'époque les a privilégiées : psychologie ou pathologie exacerbées, expériences humaines ou situations-limites. De ces observations, l'auteur tire une conséquence qui a tout son poids pour la compréhension des rapports entre le fantastique et le réalisme : dans la période étudiée, le fantastique et le « compatible avec la réalité » ne constituent pas deux catégories littéraires clairement séparées, mais se placent bien plutôt dans une continuité formelle. L'exemple de *De l'aube à minuit* en atteste : ce film allie un thème réaliste, ancré dans son contexte historique, à une esthétique expressionniste. Cette association est caractéristique du théâtre expressionniste, dont le film de Martin est une adaptation. Marianne Wünsch éclaire ces associations complexes :

> Des remarques précédentes, je tire de façon pour l'instant hypothétique une *première conclusion qui concerne l'histoire littéraire* : durant la période de 1890-1930, les textes comportant des éléments fantastiques et les textes compatibles avec la réalité ne forment pas deux catégories de littérature clairement délimitées, avec des structures catégoriquement différentes ; elles s'inscrivent au contraire dans une *continuité des formes*, dont le dénominateur commun est la tendance à la déviation de la normalité, telle qu'elle se manifeste dès le début de l'époque ; le fantastique lui-même ne représente qu'un cas limite de cette tendance et est associé, par les nombreuses formes de fantastique réduites au psychologique ou au pathologique, à la représentation des situations extrêmes de l'expérience humaine. Sans toutefois le justifier, cette hypothèse peut expliquer pourquoi la recherche considère si souvent Ewers, qui a écrit plutôt peu de textes fantastiques, comme l'un des auteurs principaux du fantastique, auquel il est alors rattaché : chez lui, l'"étrange", conformément à l'acception du terme à cette époque, est en effet excessivement représenté[994].

Marianne Wünsch démontre ainsi qu'au sein d'une même œuvre, le fantastique coexiste bien souvent avec le genre voisin de la science-fiction, comme dans les deux romans auxquels elle se réfère : *Die Macht der Drei* [*Le Pouvoir des trois*, 1922] et sa suite *Atlantis* [*L'Atlantide*, 1925] de l'auteur de science-fiction Hans Dominik. Cette association vaut autant pour la littérature que pour le cinéma de la même époque. Le thème fantastique du protagoniste élu par une instance occulte pour détenir le pouvoir, associé au thème de science-fiction de la transformation d'un rayonnement en source d'énergie lui permettant de s'assurer à la fois un pouvoir économique et politique, est ainsi

[994] Wünsch. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne... Op. cit.,* pp. 73-74 : « Aus den bisherigen Feststellungen ziehe ich zunächst hypothetisch eine *erste literarhistorische Folgerung*: In der Zeit 1890-1930 bilden die Texte mit fantastischen Elementen und die realitätskompatiblen Texte nicht zwei scharf abgegrenzte Klassen von Literatur mit kategorial verschiedenen Strukturen, sondern stehen beide in einem *Kontinuum der Formen*, dessen gemeinsamer Nenner die in der Epoche von Anfangs an manifestierte Tendenz zur Abweichung von der Normalität ist, wobei das Fantastische selbst nur einen Grenzfall dieser Tendenz ausmacht und mit der realitätskompatiblen Darstellung menschlicher Extremsituationen durch die vielen Formen des auf Psychologisches oder Pathologisches reduzierten Fantastischen verknüpft wird. Diese Hypothese mag auch erklären, wenn auch nicht rechtfertigen, warum in der Forschung Ewers, der eher wenige fantastische Texte geschrieben hat, so gern als einer ihrer Hauptautoren unter Fantastik subsumiert wird: das "Seltsame" im Sinne der Zeit ist bei ihm wahrlich exzessiv vertreten. ». Les italiques sont de l'auteur.

commun à ces deux romans et à *Algol*[995]. Ce dernier a pour source la trilogie *Gaz* (*Gas*) de Georg Kaiser, où se dessine déjà la problématique générationnelle de la transmission du pouvoir entre le père et le fils, qui relie entre eux les différents opus de la trilogie. On la retrouve dans *Algol* comme dans *Atlantis*, dont le protagoniste est le fils d'un des membres du clan de *Die Macht der Drei.*

Le conflit générationnel, thème expressionniste par excellence, traité de façon exemplaire dans le drame *Le Fils* (*Der Sohn*) de Walter Hasenclever en 1914, est également au cœur de *Metropolis,* tant dans le roman de Thea von Harbou que dans son adaptation par son époux Fritz Lang. Ce film est emblématique de la proximité qui peut exister entre le fantastique et la science-fiction au cinéma, ce qui contribue à expliquer son fréquent rattachement au cinéma expressionniste par les théoriciens. Le roman et le film thématisent également le pouvoir énergétique transformé en pouvoir politique, ici abusif, par Joh Fredersen, le maître de Metropolis et le père de Freder, qui remet en question l'exploitation de la classe ouvrière dans les souterrains de la mégalopole futuriste.

Selon Marianne Wünsch, l'affinité épochale entre le fantastique et la science-fiction s'exprime de façon révélatrice dans la tendance de l'époque à introduire une figure de scientifique ou d'inventeur génial dans les récits, personnage qui reprend le modèle déjà établi du magicien mystérieux en remplaçant la composante magique datée par la modernité scientifique. Elle donne les exemples que l'on trouve dans les récits à dominante de science-fiction chez Villiers de L'Isle-Adam en 1886, chez Busson en 1920, chez Soyka en 1921, chez Thea von Harbou en 1926 et dans plusieurs œuvres de Dominik. Pour les récits à dominante fantastique, parcourus çà et là de structures de science-fiction, ce sont les noms de Strobl (*Eleagabal Kuperus*, 1910), de Korf (*Die andere Seite der Welt*, 1914), de Flesch (*Baltasar Tipho,* 1919), de Bürgel (*Gespenster*, 1921), de Bergengrün (*Das Gesetz des Atum*, 1923) et d'Edschmid (*Die gespenstigen Abenteuer des Hofrat Brüstlein*, 1926) qui sont cités[996]. Cette liste d'auteurs pose la question de la *Trivialliteratur*, de la littérature populaire. Parmi les auteurs du renouveau fantastique, Evelyne Jacquelin distingue deux

[995] Voir le résumé qu'en donne Marianne Wünsch in *Ibid.,* pp. 75-76 : « In beiden Fällen handelt es sich um Figuren, die im Besitz der (Science-Fiction-)Fähigkeit sind, latente Umweltenergie so zu Strahlung zu transformieren, dass sie über eine weltbeherrschende (auch politische) Macht verfügen, wobei es sich im Roman von 1922 um drei verbündete Figuren verschiedener Nationalität, im Roman von 1925 um den Sohn eines der zwei im ersten Text umgekommenen Mitglieder des Bundes handelt. Aber neben der Science-Fiction-Haupthandlung durchzieht beide Texte ein zweiter Kausalzusammenhang, der nur eine okkultische Erklärung zuläßt und somit eine eindeutig fantastische Struktur bildet. Denn die Träger der Macht sind jeweils von einer okkulten Instanz (im zweiten Text immer wieder als « Schicksal » angesprochen) auserwählt und beauftragt, wobei diese metaphysische Sendung ihnen jeweils über ein tibetanisches Kloster, verbunden mit Wundererscheinungen, mitgeteilt wird. Hinter der primären Realitätsinkompatibilität, die im Science-Fiction-Modell erklärt wird, steht also eine zweite, die unter Berufung auf metaphysische Instanzen erklärt wird und also dem fantastischen Typ angehört. ».

[996] *Ibid.*, p. 77.

catégories[997]. D'un côté, il y a les auteurs qui bénéficient d'une reconnaissance académique (*akademische Achtung*) comme Kubin, Meyrink et plus récemment Leo Perutz (*02. 11. 1882 Prague ; †27. 08. 1957 Bad Ischl, Autriche). De l'autre côté figurent les auteurs de second rôle (*zweite Garnitur*) comme Ewers ou encore Strobl, auteur de *Prager Studentenromane*.

La critique de cinéma contemporaine n'opère pas de distinction entre ces auteurs lorsqu'elle relève leur influence sur le cinéma expressionniste. Les noms des auteurs canoniques de la génération précédente – Hoffmann[998], Poe[999] – côtoient ceux du renouveau fantastique, de Kubin[1000] à Meyrink[1001] en passant par Ewers[1002]. L'influence de ces auteurs sur le cinéma fantastique allemand se manifeste premièrement sous la forme évidente des adaptations cinématographiques de leurs œuvres, aussi bien avant qu'après la Première Guerre mondiale : *Le Golem* de Meyrink (1914)[1003], adapté en 1915 et en 1920 ; *Les Contes d'Hoffmann* (*Hoffmanns Erzählungen*, 1916), adaptation par Richard Oswald de l'opéra d'Offenbach, qui repose sur l'œuvre de Hoffmann ; *Les Élixirs du diable* (*Die Elixiere des Teufels*) de Hoffmann, porté à l'écran par Adolf Abter en 1921 ; *Mandragore* d'Ewers (1911)[1004], adapté en 1928 par Henrik Galeen et en 1930 par Richard Oswald, etc. Dès le début, certains auteurs collaborent avec des cinéastes, tels Ewers qui écrit le scénario de *L'Étudiant de Prague* de 1913, après avoir déjà travaillé avec Wegener pour *Der Verführte* [*L'Homme séduit*, 1913], dont il a écrit le scénario mis en scène par Max Obal. De 1914 à 1922, Ewers édite aussi la série d'œuvres fantastiques de la collection *Galerie der Phantasten* [*Galerie des Rêveurs*] pour la maison d'édition munichoise Georg Müller. La collection regroupe des auteurs phares d'époques et de nationalités différentes. Les huit volumes de la série sont illustrés par des graphistes éminents de

997 Jacquelin, Evelyne. « Jenseits und zurück. Wege des Phantastischen zwischen deutschem und französischem Kulturraum – eine Skizze », in May ; Reber ; Ruthner (éds.). *Nach Todorov... Op. cit.*, pp. 69-88, ici p. 70.

998 Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920, s. p. ; Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920, s. p. ; « Genuine », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39 ; L. B. (= Ludwig Brauner). « Das Haus zum Mond », in *Der Kinematograph*, n°707, 01. 08. 1920, s. p. ; Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p. ; Haas, Willy. « Der phantastische Film », in *Kinematographische Monatshefte*, n°7, juillet 1922, pp. 3-5.

999 M–s (= Heinz Michaelis). « Film-Kritik. Raskolnikow. Mozartsaal », in *Film-Kurier*, n°243, 29. 10. 1923, s. p. ; M. P. (= Martin Proskauer). « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920, s. p. ; Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920, s. p. ; « Genuine », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39 ; L. B. (= Ludwig Brauner). « Das Haus zum Mond », in *Der Kinematograph*, n°707, 01. 08. 1920, s. p.

1000 Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p.

1001 « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, pp. 16-18 ; Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920, s. p. ; L. B. (= Ludwig Brauner). « Das Haus zum Mond », in *Der Kinematograph*, n°707, 01. 08. 1920, s. p.

1002 « Genuine », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39.

1003 Meyrink, Gustav. *Der Golem*. Leipzig : Kurt Wolff Verlag, 1915.

1004 Ewers, Hanns Heinz. *Alraune : die Geschichte eines lebenden Wesens*. München : Georg Müller Verlag, 1919.

l'époque. *Phantastische Geschichten* [*Histoires fantastiques*] de Hoffmann, illustré par Ernst Stern, ouvre la série en 1914. Il est suivi de *Das Nebelmeer* [*Mer de nuages*] de Poe en 1914, illustré par Alfred Kubin, avec une introduction d'Ewers, de *Visionen der Dämmerung* [*Visions du crépuscule*] d'Oskar Panizza en 1917, illustré par Paul Haase, de *Lemuria* (*Lemuria. Seltsame Geschichten*) de Strobl en 1917, illustré par Richard Teschner, de *L'Autre Côté* (*Die andere Seite*) de Kubin, en 1917, illustré par Kubin en personne, de *Mein Begräbnis* [*Mon enterrement*] d'Ewers en 1917, illustré par Fritz Schimmbeck, du *Livre mystique* (paru sous le titre allemand *Mystische Geschichten*) de Balzac en 1920, illustré par Kubin, et enfin d'un recueil de nouvelles de l'écrivain espagnol Gustavo Adolfo Bécquer, paru en 1922 sous le titre allemand *Von Teufeln, Geistern und Dämonen* [*Histoires de diables, de fantômes et de démons*], illustré par Paul Haase.

Pour le critique contemporain Willy Haas, alors même que l'irrationnel constituerait le domaine par excellence du cinéma, l'influence des sources littéraires sur le cinéma fantastique poserait un problème de compatibilité. Il expose ce point de vue dans un article intitulé « Le film fantastique » (*Der phantastische Film*) paru dans les *Kinematographische Monatshefte* [*Cahiers cinématographiques mensuels*] en juillet 1922[1005]. Sa conception repose sur la connaissance de l'homme, comprise comme l'élément central de l'art. Selon lui, le fantastique cinématographique de l'époque est un art naïf, qui se situe à ses débuts. Sa condition historique le situe nécessairement dans une phase qu'il appelle une « pré-renaissance ». Elle est assimilée à une tendance centripète de l'art, centrée sur la connaissance de l'individu, du « je » et du « tu ». Lourd de son histoire, le fantastique littéraire se situerait au contraire dans la phase de l'art qu'il qualifie de « post-renaissance ». Elle se caractérise par sa tendance centrifuge, « excentrique », qui s'éloigne de la connaissance de l'homme individuel au profit de la connaissance du « nous » collectif. Elle tend vers la périphérie, vers l'abstraction. Willy Haas considère E. T. A. Hoffmann et Baudelaire comme les meilleurs représentants de ce fantastique littéraire pour l'Allemagne et pour la France. La raison de ce qu'il considère comme un échec des films fantastiques contemporains reposerait précisément dans l'association de ces deux tendances au cinéma, avec un fantastique littéraire centrifuge exprimé par les moyens immanquablement centripètes du cinéma :

> On constate combien ces deux genres de fantastique, le pré-homme et le post-homme en quelque sorte, s'entendent mal : ils sont parfaitement opposés l'un à l'autre. Et le malheur historique, décisif du cinéma allemand vient de ce que ces deux genres se soient mélangés en lui.
>
> Nous avons un fantastique cinématographique – mais nous l'avons emprunté à la littérature. Nous reproduisons le fantastique d'un E. T. A. Hoffmann, d'un Eichendorff, d'un Chamisso, d'un Meyrink : un fantastique supra-conscient, supra-éveillé – dans une sphère naïve,

[1005] Haas, Willy. « Der phantastische Film », in *Kinematographische Monatshefte*, n°7, juillet 1922, pp. 3-5.

subconsciente de l'art, à savoir dans la sphère du cinéma. Voilà le secret du fiasco[1006].

Willy Haas cite les écrivains dans l'œuvre desquels les films fantastiques ont puisé. Le nom de Meyrink apparaît ainsi parce que *Le Golem* est un exemple de film fantastique avancé par le critique pour illustrer son propos. Parmi les films fantastiques allemands, ceux de Wegener sont selon lui les plus réussis, c'est-à-dire les plus proches d'une tendance primitive du fantastique cinématographique[1007]. Les autres exemples donnés se recoupent avec notre corpus : *Caligari*, *Genuine*, *La Maison à l'enseigne de la lune*, *De l'aube à minuit*. Aux yeux de Willy Haas, le scénario de *Genuine* était prometteur, mais la transposition à l'écran a été entraînée dans la mauvaise direction (c'est-à-dire la direction littéraire) par le réalisateur et le décorateur, des hommes de lettres (« ein Regisseur-Literat » et « ein Maler-Literat »). Ici transparaît le rôle essentiel des scénarios originaux et de scénaristes tel Carl Mayer (*20. 11. 1894 Graz ; †01. 07. 1944 Londres) – scénariste de *Caligari* et de *Genuine* – dans l'établissement d'un art cinématographique du fantastique à part entière : les films réalisés d'après des scénarios originaux (*Caligari*, *Genuine*, *Algol*, *La Maison à l'enseigne de la lune*, *Le Cabinet des figures de cire*[1008]) sont à la fois les plus proches du fantastique authentique et ceux que la critique perçoit comme les plus artistiques, par opposition aux adaptations d'œuvres littéraires (*De l'aube à minuit*, *Raskolnikoff*[1009], *Torgus*). L'exemple le plus caractéristique du problème de la littérature au cinéma est cependant *De l'aube à minuit*, explique Willy Haas. Ce film a tiré l'ultime conséquence du problème de la couleur au cinéma en ayant uniquement recours au noir et blanc. D'un point de vue littéraire et théorique, cette conséquence intransigeante est correcte. Mais le critique considère qu'elle est anti-filmique : le cinéma ne doit pas tirer de conséquences d'un défaut et se garder de projeter des théories esthétiques sur un art qui n'en est encore qu'à ses débuts. Selon Willy Haas, le film de Martin représente donc un exemple typique d'une transposition d'un raisonnement littéraire au nouveau médium cinéma. Effectivement, avec le cinéma fantastique expressionniste, nous sommes face à un fantastique

1006 *Ibid.*, p. 5 : « Man sieht, wie wenig sich diese beiden Gattungen von Phantastik, die gewissermaßen vor-menschliche und die nach-menschliche, miteinander vertragen: sie sind einander genau entgegengesetzt. Und es ist das historische, das entscheidende Mißgeschick des deutschen Filmes, daß beide Arten sich in ihm vermischt haben. / Wir haben eine Film-Phantastik – aber eine von der Literatur geborgte. Wir reproduzieren die Phantastik eines E. TH. A. Hoffmann, eines Eichendorff, eines Chamisso, eines Meyrink: eine überbewußte, überwache Phantastik – in einer naiven, unterbewußten Kunst-Sphäre, nämlich in der Film-Sphäre. Das ist das Geheimnis des Mißerfolges. ».

1007 Les exemples que Willy Haas considère comme les plus proches du résultat idéal sont des films étrangers : *Pauvre petite fille riche* (*The Poor Little Rich Girl*, États-Unis 1917) de Maurice Tourneur avec Mary Pickford et *La Charette fantôme* (*Körkarlen*, Suède 1921) de Victor Sjöström.

1008 Contrairement à ce que le titre pourrait porter à croire, il ne s'agit pas d'une adaptation de la nouvelle éponyme de Meyrink (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1908). Pour prévenir toute accusation de plagiat, Leni a pris soin d'acquérir les droits de la nouvelle, ce qui lui permet d'utiliser un titre identique.

1009 Dans sa critique de *Raskolnikoff*, Heinz Michaelis explique que si Wiene avait cédé à son goût habituel pour le fantomatique, le résultat aurait davantage été apparenté à l'univers de Poe qu'à celui de Dostoïevski. Voir M–s (= Heinz Michaelis). « Film-Kritik. Raskolnikow. Mozartsaal », in *Film-Kurier*, n°243, 29. 10. 1923, s. p.

réfléchi, conceptualisé, qui comme la littérature fantastique dont il s'inspire opère selon une esthétique de la frontière.

Une esquisse de distinction entre le fantastique de Hoffmann et celui du renouveau fantastique se trouve dans la critique de *Genuine* parue dans la *Lichtbild-Bühne*, dans laquelle l'auteur compare les deux premiers films expressionnistes de Wiene et affirme qu'« en comparaison de "Caligari", "Genuine" représente un passage de la sphère d'E. T. A. Hoffmann à celle de Hanns Heinz Ewers[1010]. ». Cependant, le critique ne compare pas les deux univers littéraires qu'il évoque. Il s'agit avant tout pour lui de distinguer la vision qui s'exprime respectivement à travers l'esthétique expressionniste des deux films : celle d'un fou dans *Caligari* et celle de l'artiste dans *Genuine*. Cette différence l'incite à conclure que *Genuine* et non *Caligari* est le premier film véritablement expressionniste, puisque selon lui « l'artiste expressionniste ne devient pas le miroir du monde […] – il projette son moi sur le monde[1011] ». La référence à Hoffmann et à Ewers se justifie par un glissement du fantastique d'une première sphère à une autre, légèrement différente : univers fantomatique *unheimlich* dans les contes de Hoffmann et dans *Caligari*, goût du sang (meurtres et vampirisme) et de l'érotisme chez Ewers comme dans *Genuine*. Un roman comme *Mandragore* (1911), le plus célèbre de son auteur, s'intéresse à une force de la nature personnifiée sous les traits d'une femme fatale, que l'on retrouve avec le personnage de Genuine chez Wiene. La légende de la mandragore était déjà mobilisée (cependant sous la forme d'un personnage masculin) par les romantiques allemands, par exemple par Achim von Arnim dans *Isabelle d'Égypte* (*Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe*, 1812) et par Hoffmann dans *Petit Zacharie, surnommé Cinabre* (*Klein Zaches, genannt Zinnober*, 1819). Chez Ewers, la mandragore, créature féminine née d'une insémination artificielle opérée par le professeur Ten Brinken, allie en sa personne l'occultisme et la science.

Un lien entre le fantastique de Hoffmann et celui des années 1920 est effectivement établi par l'occultisme, dont le fantastique se nourrit. Comme le fantastique, il touche à ce qui n'est pas visible et aux secrets de la nature. Certains thèmes du cinéma expressionniste sont immédiatement identifiables en tant que formes d'occultisme : l'astrologie (*Algol, La Maison à l'enseigne de la lune*, *Le Cabinet des figures de cire*), le somnambulisme associé aux pouvoirs divinatoires (*La Maison à l'enseigne de la lune*, *Caligari*) et la magie (*Algol*, *Genuine*). Parmi les nouveaux systèmes

[1010] « Genuine », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39 : « Im Vergleich zu diesem Werk [Caligari] stellt "Genuine" eine Wendung aus der Sphäre E. T. A. Hoffmanns zu der Hanns Heinz Ewers dar. ».

[1011] *Ibid.*

occultistes dont l'influence se fait sentir jusque dans le 20e siècle, le spiritisme est le premier à apparaître. Par conséquent, il a fonctionné comme un vecteur d'introduction des autres systèmes occultistes[1012]. Il représente ainsi une sous-catégorie de l'occultisme. Marianne Wünsch note son importance relative pour la littérature fantastique des années 1890-1930, qui cherche à proposer des explications scientifiques aux phénomènes représentés. En dépit de l'approche scientifique d'une part, et des accusations de charlatanisme d'autre part, le spiritisme fleurit durant la seconde moitié du 19e siècle et la première moitié du 20e siècle. Gustav Meyrink remarque qu'en 1923, son importance est plus forte que jamais[1013]. La critique de cinéma relève son regain d'influence au lendemain de la Première Guerre mondiale et l'attribue au sentiment généralisé de perte de repères, de quête de sens et de difficultés à faire le deuil des victimes tombées au front, un climat que la guerre a entraîné et qui est propice à l'irrationnel[1014]. Dans un article paru dans le *Film-Kurier*, le réalisateur Carl Heinz Boese aborde son film *Gespenster* [*Fantômes*, 1922] au prisme de l'occultisme, dont il considère que *Caligari* est l'une des premières manifestations à l'écran[1015]. En plus de sa présence sous la forme de thèmes occultistes, le spiritisme influence aussi la mise en scène des films fantastiques weimariens. À titre d'exemple représentatif, nous allons analyser la séquence de la présentation de Cesare au public rassemblé dans « le cabinet du docteur Caligari ». Cette séquence présente l'ensemble des sept conditions dégagées par Marianne Wünsch comme devant être réunies pour pouvoir affirmer que des phénomènes spirites se sont manifestés. Sa mise en scène est définie par le modèle d'une séance de spiritisme. Selon l'auteur, un phénomène spirite est attesté :

1. grâce à la présence d'une personne faisant office de médium
2. dans une pièce fermée
3. sous des conditions prédéfinies
4. devant un public (peu importe l'effectif du groupe)
5. lorsque surviennent des phénomènes occultes percevables au niveau sensoriel, c'est-à-dire des phénomènes qui
6. passent pour être ou pour pouvoir être interprétés comme « impossibles » ou « inexplicables scientifiquement » dans le cadre du savoir culturel disponible
7. tandis que seul un nombre limité de ces phénomènes occultes se produit au cours d'une

1012 Wünsch. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne... Op. cit.*, p. 84.
1013 Meyrink, Gustav. « An der Grenze des Jenseits » [« *Aux frontières de l'au-delà* »], in Meyrink, Gustav ; Frank, Eduard (éd.). *Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes.* München/Wien : Langen Müller, 1973, pp. 372-447, ici p. 375.
1014 Graef, Richard. « Okkultes im Film », in *Der Deutsche Film in Wort und Bild*, n°48, 02. 12. 1921, p. 44.
1015 Boese, Carl Heinz. « Film und Okkultismus », in *Film-Kurier*, n°22, 26. 01. 1923, s. p.

séance.

1. Pour pouvoir parler de phénomène spirite, il faut premièrement que les phénomènes occultes se produisent grâce à la présence d'un médium. Dans *Caligari*, Cesare endosse le rôle de médium. Sa médiation se distingue légèrement de celle du médium des séances spirites : ce n'est pas un esprit qui se manifeste à travers lui, mais l'avenir. Selon le forain Caligari, dont les explications sont fournies sous forme d'intertitres, le somnambule détiendrait ainsi un pouvoir divinatoire de précognition. La divination comptant parmi les arts occultes, l'objet de la séance reste valide pour l'analyse au prisme du spiritisme. Marianne Wünsch explique que le médium se définit par ses facultés médiumniques et que les phénomènes spirites ne peuvent se produire qu'en présence d'une personne disposant desdites facultés. Ces facultés sont premièrement indépendantes des autres caractéristiques de la personne telles que l'âge, le sexe, l'origine sociale, le degré d'éducation, la moralité, etc. Deuxièmement, l'existence de facultés médiumniques ne peut être prouvée que par l'exercice desdites facultés : elle se démontre justement par l'apparition des phénomènes. Troisièmement, ces facultés n'ont pas de cause identifiable : elles se manifestent de façon inexpliquée chez certaines personnes, qui sont en ce sens privilégiées. Quatrièmement, elles sont considérées comme faisant communément partie des facultés humaines, plus ou moins prononcées selon les individus, de sorte que peu de personnes sont en mesure de provoquer les phénomènes dits « puissants » tels que la lévitation, l'apport (le transport d'un objet d'un lieu à un autre) ou la matérialisation. Cinquièmement enfin, il est d'un côté possible de s'entraîner à la médiation par l'exercice, mais de façon limitée ; de l'autre, les facultés médiumniques peuvent se manifester en prenant des proportions plus ou moins grandes en fonction de l'état psychique du sujet et/ou des circonstances de la situation[1016].

L'exercice des facultés médiumniques dépend fréquemment d'une autre condition, presque indispensable : le médium doit quitter l'état éveillé de la vie quotidienne, il doit entrer en « transe ». La transe qualifie un état psychique anormal. Dans la terminologie du magnétisme de Mesmer, encore largement pertinente au 19e et jusqu'au début du 20e siècle, bien qu'issue de la fin du 18e siècle, cet état de transe est qualifié de « somnambulique ». Dans la terminologie des théories de l'hypnose, dont l'apparition est nouvelle au 19e siècle, cet état est qualifié d'« hypnotique ». Les cartons du film de Wiene se réfèrent explicitement à la terminologie de Mesmer, puisque Cesare y est systématiquement qualifié de somnambule. Les deux terminologies sont mobilisées par le film de Wiene pour rendre compte de l'état dans lequel Cesare exerce ses facultés médiumniques. De ce

[1016] Wünsch. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne... Op. cit.*, p. 86.

point de vue, l'intervention du personnage de Caligari est centrale. « L'état de transe du médium peut être déclenché par *l'intervention* mesmérienne ou bien hypnotique *d'un tiers*, exercée directement sur le médium[1017]. ». L'intervention hypnotique de Caligari maintient le médium endormi ou le tire de son sommeil profond pour le plonger dans l'état de transe nécessaire à la profération des prédictions. Au cours de la séance présentée dans *Caligari*, le passage d'un état à l'autre est figuré par le célèbre gros plan sur le visage de Cesare, dont les mimiques sont exacerbées par le maquillage et mises en avant dans le cercle de l'iris qui plonge le reste du plan dans le noir. Le médium ouvre très lentement les yeux et la bouche, jusqu'à ouvrir de grands yeux et rester bouche bée, le regard caméra plongé dans l'invisible. La démarche saccadée de l'acteur qui s'avance bras tendus sur la scène à côté de Caligari dans un plan large est un marqueur supplémentaire de l'état de transe somnambulique. La référence implicite à Mesmer induite par le somnambulisme n'est pas surprenante, puisqu'une des sources d'inspiration des scénaristes est le conte fantastique *Le Magnétiseur* de Hoffmann. On sait l'intérêt porté par Hoffmann aux recherches de Franz Mesmer[1018] sur le magnétisme. Elles lui ont inspiré les personnages du vieux Torbern, qui s'introduit dans les rêves d'Elis Fröbom dans *Les Mines de Falun* (*Die Bergwerke zu Falun*, 1819)[1019] et d'Alban, le « roi romantique de[s] rêves[1020] » de Maria dans *Le Magnétiseur* (*Der Magnetiseur*, 1814). Ces figures associées au rêve ont en commun le pouvoir hypnotique et la capacité d'assujettissement moral d'une individualité étrangère. Elles sont les ancêtres de Caligari, qui assujettit Cesare à sa volonté et lui fait exécuter les actes qu'il lui dicte durant son sommeil somnambulique.

2. Deuxièmement, dans *Caligari*, la séance de prédiction de l'avenir par Cesare a lieu dans la tente du forain Caligari, un lieu clos qui paraît étouffant dès lors que le médium prédit sa mort prochaine à Alan. Fermée sur elle-même et sur l'univers spirite qu'elle renferme, l'espace de la tente se soustrait au regard de l'extérieur et répond bien au second critère retenu par Marianne Wünsch. Mis à part le pan du chapiteau rabattu, qui fait office de porte étroite et lourde, la tente n'est dotée d'aucune autre ouverture apparente. L'unique entrée est visible uniquement de l'extérieur. Elle ne l'est jamais aussi clairement que dans le plan demi-ensemble qui présente pour la première fois

1017 *Ibid.*, pp. 86-87 : « Der Trancezustand des Mediums selbst kann durch mesmeristische bzw. hypnotische *Operationen eines Dritten* am Medium selbst ausgelöst werden. ». Les italiques sont de l'auteur.

1018 Mesmer, Franz. *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*. Paris : Didot le jeune, 1779. La première traduction allemande paraît deux ans plus tard : Mesmer, Franz. *Abhandlung über die Entdeckung des thierischen Magnetismus*. Karlsruhe : Macklott, 1781.

1019 Hoffmann, E.T.A. *Les Mines de Falun*, in *Le Vase d'or* (*Der Goldene Topf*). *Les Mines de Falun* (*Die Bergwerke zu Falun*). Trad. fr. de Paul Sucher. Paris : Aubier Éditions Montaigne, Collection bilingue des classiques étrangers, 1967, pp. 281-347.

1020 Hoffmann, E. T. A. *Le Magnétiseur*, in Egmont, Henri (préf.) ; Rogier, Camille (dessins). *Contes fantastiques d'E. T. A. Hoffmann*. *Tome Deuxième*. Trad. fr. d'Henri Egmont. Paris : Béthune et Plon, 1836, pp. 335-404, p. 379.

l'attraction foraine de Caligari, vue de l'extérieur alors que la foule se presse dans les allées. Le triangle sombre de la porte s'intègre graphiquement dans la composition d'un plan où les formes géométriques à angles aigus dominent : toits pointus et penchés à l'arrière-plan, cols de chemises des passants, affiche portée par un enfant, triangle de peinture claire sur la scène et les marches devant le chapiteau au premier plan. C'est par ce triangle de tissu que Caligari sort de la tente pour entrer dans le champ du plan suivant, où il sonne une cloche pour ameuter la foule et faire la promotion de son attraction. La présence de la forme triangulaire est multipliée par la forme du chevalet qu'il empoigne fermement d'une main. Dans ce plan taille, sa silhouette se substitue à la porte qu'elle cache. En effet, les accessoires du costume du personnage (cape et haut-de-forme) lui confèrent une forme similaire. Leur couleur sombre ajoute la touche finale nécessaire à la substitution de la forme physique du forain à celle de la porte. Par ce procédé, Caligari est physiquement présenté comme un personnage d'autorité, qui contrôle les entrées et sorties dans la tente, comme il décide de la vie ou de la mort d'Alan. Une fois entré dans le cabinet du docteur Caligari, il n'y a plus d'échappatoire. L'expérience de Jane est similaire, puisqu'une fois entrée dans la tente, elle entre en contact avec Cesare, qui l'enlève la nuit suivante. Le pouvoir de Caligari est encore plus clair dans le plan large de l'acte II, lors de l'entrée des premiers spectateurs dans la tente : Caligari tient alors fermement le pan de tissu de sa main droite, tandis que d'un ample mouvement de son bras droit il accompagne le mouvement de ceux qui franchissent le seuil, contrôlant ainsi au plus près chaque entrée.

3. Troisièmement, la séance dans le chapiteau de Caligari se déroule bien selon des règles précises, qui ont tout de conditions prédéfinies. En atteste la ritualisation manifeste de la séance : invitation des spectateurs à entrer un par un et à s'installer dans le chapiteau, suivie de la mise en scène du numéro commençant par le discours d'ouverture sensationnaliste de Caligari et progressant graduellement jusqu'à atteindre un paroxysme lorsque le somnambule ouvre les yeux dans le plus célèbre gros-plan du film. D'autres étapes phares sont bien sûr la première apparition du médium sur scène, quand s'ouvre sa boîte en forme de cercueil, l'incitation à la participation du public et enfin la chute dramatique avec l'annonce de la mort d'Alan par Cesare. La sentence plonge Alan dans la solitude du mourant : alors qu'un premier plan le montre au centre la foule et que lorsqu'il s'avance vers la scène il est accompagné par Francis, sa question le sépare des autres spectateurs. Dans le gros plan qui le fait articuler sa question tout comme dans celui qui saisit sa réaction face au verdict, il est seul et plongé dans l'obscurité totale qui efface son corps pour ne révéler que l'angoisse puis l'épouvante qui se lit sur son visage.

4. Quatrièmement, la séquence dans le cabinet du docteur Caligari n'existerait pas sans le public qui y assiste. En effet, nous sommes confrontés à l'exhibition alors classique d'un phénomène de foire dans un chapiteau de forain, devant un public venu assister à un spectacle. L'alternance champ-contrechamp montre le public qui prend place face à la scène dans le chapiteau de Caligari pour assister à l'exhibition et à la mise en scène de Cesare, à laquelle il est invité à participer. En effet, c'est à un membre du public qui se porte volontaire que le somnambule prédit l'avenir. La distinction entre l'espace de la scène, réservé au médium et au magnétiseur, et l'espace de la salle, réservé à l'assistance, est marquée par les éclairages. Alors qu'une faible lueur éclaire l'ensemble de la scène et permet de distinguer tout ce qui s'y produit, la salle baigne dans l'obscurité, où seuls les visages éclairés par la lumière de la scène sont distinguables.

5. Cinquièmement, lorsque Cesare est tiré comme par magie de sa léthargie par Caligari et que, le regard étrangement fixé dans le vide, sur des données à lui seul accessibles, il prédit l'avenir à Alan, qui vit ensuite la réalisation de cette prédiction au cours de la même nuit, nous pouvons affirmer que nous sommes en présence de « phénomènes occultes percevables au niveau sensoriel ». Le regard de Cesare et d'Alan, par lequel passe la lecture du futur par le médium et sa compréhension par la victime, est mis en scène à l'aide de gros plans. La mise en scène des échanges entre les personnages et du contenu de la prédiction est inévitablement liée aux contraintes du film muet : elle se fait par le recours aux cartons.

6. Sixièmement, les phénomènes observés au cours de cette séquence correspondent bien à « des phénomènes qui passent pour être ou pour pouvoir être interprétés comme « impossibles » ou « inexplicables scientifiquement dans le cadre du savoir culturel disponible ». Les efforts acharnés entrepris par Francis, assisté des autorités de la petite ville (et en cela des représentants du « possible », de l'« explicable ») pour trouver une explication rationnelle aux crimes qui frappent la petite ville et plus particulièrement aux manigances de Caligari, dont il a deviné la responsabilité dans la mort de son ami, sont inévitablement voués à l'échec : ils mènent tout droit – ou plutôt par un sentier tortueux, conformément à l'esthétique expressionniste – à l'hôpital psychiatrique.

7. Enfin, le dernier critère, le nombre limité de phénomènes occultes à se produire au même moment, lors de la manifestation en question, est également rempli par la séance menée par Caligari. Celle-ci se limite au réveil de Cesare et à la prédiction du futur à un seul membre du public réuni sous le chapiteau pour assister à ce phénomène inexplicable et irrésistiblement fascinant. Ou

du moins la séance s'y limite-t-elle en apparence, puisque derrière la mise en scène d'une séance spirite se dissimule la manipulation criminelle du médium par Caligari dans le but de lui faire proférer presque mécaniquement les funestes prédictions qu'il lui ordonne ensuite en secret d'exécuter. La dimension de mise en scène est centrale dans le recours aux critères définitoires de la séance spirite observé dans cette séquence. Elle fait signe vers la deuxième identité de Caligari, caractéristique du rapport de l'époque aux sciences occultes, qui est celle de l'analyse scientifique : cette identité est celle du médecin spécialiste de l'hypnose, qui pousse trop loin ses expérimentations. Et derrière ces deux identités apparentes se dissimule celle du réalisateur de cinéma, qui prend racine dans la dimension reléfexive de *Caligari*. Bien que la séance de spectacle de *Caligari* ait toute l'apparence d'une séance spirite, elle n'a pas pour objet la manifestation sensorielle d'un esprit humain désincarné. Les apparitions de fantômes sont en revanche typiques du cinéma fantastique des années 1910, dans la lignée duquel se situe le cinéma expressionniste.

## II. 2. C. Le cinéma fantastique allemand des années 1910 : *Stimmung* et fantômes

L'expressionnisme n'est de loin pas le premier genre cinématographique allemand à investir le champ du fantastique. Dans *Le Cinéma fantastique*, René Prédal considère le cinéma expressionniste comme l'un des premiers âges du cinéma fantastique, après les fantasmagories de Georges Méliès, les feuilletons cinématographiques de Louis Feuillade et l'âge d'or du cinéma scandinave[1021]. Il délimite la période du cinéma expressionniste allemand à l'aide de *L'Étudiant de* Prague, dont la version de Stellan Rye réalisée d'après un scénario d'Ewers marquerait le début, et le remake d'Henrik Galeen la fin[1022]. Cette délimitation du courant fait du cinéma expressionniste la première manifestation d'un cinéma fantastique allemand et situe les débuts de l'expressionnisme à l'année 1912 (année de réalisation de *L'Étudiant de Prague*), avant la Première Guerre mondiale et avant *Caligari*. Cette délimitation est très problématique, puisqu'elle ne fait aucune distinction entre le fantastique d'avant-guerre, celui de Weimar et le caligarisme. Elle n'en reste pas moins intéressante, tant d'un point de vue chronologique qu'esthétique, bien qu'elle représente un amalgame révélateur entre le cinéma fantastique allemand et l'expressionnisme[1023].

1021 Prédal. *Le Cinéma fantastique... Op. cit.*, chapitre « De Méliès à l'expressionnisme allemand », pp. 17-28.

1022 *Ibid.*, p. 25 : « D'ailleurs outre ces prouesses techniques, le film était également remarquable par son atmosphère romantique et lyrique, jouant aussi bien des décors urbains que du charme des paysages. *L'Étudiant de Prague* constitue donc la première manifestation du courant expressionniste et il est curieux de constater que le remake de ce film tourné en 1926 par Henrik Galeen (qui avait d'ailleurs collaboré au film de 1912, puis deviendra célèbre pour sa réalisation d'une *Mandragore – Alraune*, 1927, toujours d'après Hans [sic] Ewers – avec Brigitte Helm) marquera pratiquement à son tour la fin de ce mouvement. ».

1023 Pour sa délimitation de l'expressionnisme, René Prédal se réfère à *L'Écran démoniaque*. Cf. Prédal. *Le Cinéma*

En effet, le cinéma allemand connaît une première vague de films fantastiques dans les années 1910, interrompue momentanément par la Première Guerre mondiale[1024] et qui réapparaît au début des années 1920, entre autres sous la forme expressionniste. Parmi les premiers films qu'il rattache à l'expressionnisme, outre *L'Étudiant de Prague*, René Prédal cite *Le Golem* (1915) de Galeen et Wegener, *Der Golem und die Tänzerin* [*Le Golem et la danseuse*, 1917], *Le Yoghi* (*Der Yoghi,* 1916) et *Le Mariage de Rübezahl* (1916), tous trois réalisés par les cinéastes emblématiques du fantastique des années 1910 Rochus Gliese[1025] et Paul Wegener, ainsi que les six épisodes d'*Homunculus*[1026] (*Homunculus*, 1916) d'Otto Rippert. Tous ces films se rattachent au cinéma fantastique allemand des années 1910. Le rôle de précurseur des films-contes de Wegener pour le fantastique weimarien a déjà été évoqué. L'esthétique des films mentionnés ci-dessus se distingue néanmoins nettement de l'expressionnisme ; ne serait-ce que par un recours très fréquent aux décors naturels voire à l'utilisation des paysages et des plans de nature à des fins atmosphériques, qui certes peuvent alterner avec des séquences réalisées en studio. Mais ils n'ont pas encore ou peu recours à la stylisation typiquement expressionniste, aux perspectives fausses et aux déformations des décors, ni au *low-key-lighting* et aux ombres. René Prédal évoque pour la première fois ces éléments stylistiques au sujet de *Caligari*, pour expliquer qu'ils ne suffisent pas à en faire un film fantastique :

> *Le Cabinet du Docteur Caligari*, 1920, de Robert Wiene, ne tire pas ses effets fantastiques de la seule déformation des perspectives dans la construction des décors, qui caractérise l'Expressionnisme. Les recherches photographiques essentiellement basées sur l'utilisation des ombres généralement très étirées, quelques hallucinations du sinistre docteur et surtout le personnage même de sa créature, à mi-chemin entre le somnambule et le mort vivant, rattachent en effet plus sûrement l'œuvre au fantastique que ces décors, somme toute, assez théâtraux[1027].

Selon lui, davantage que les recherches plastiques du film, qui en font une œuvre expressionniste, ce sont ses choix thématiques qui en assurent la dimension fantastique. Malgré la parenté thématique entre le fantastique des années 1910 et le fantastique expressionniste, qui

---

*fantastique... Op. cit.*, p. 24 : « Lotte H. Eisner, grande spécialiste du cinéma allemand des années 20, place généralement Paul Wegener à l'origine de l'expressionnisme. […] C'est lui, en effet, qui eut l'idée de réaliser en 1912 *L'Étudiant de Prague* d'après le scénario écrit par Hanz [sic] Heinrich [sic] Ewers, auteur de nouvelles fantastiques. ». Passons sur les approximations (l'orthographe des prénoms de Hanns Heinz Ewers et la restriction de son œuvre à des nouvelles, alors qu'il s'est aussi illustré dans l'écriture de romans fantastiques caractéristiques des années 1910, dont *Mandragore* de 1911 est le plus célèbre). Ce qu'il importe de relever, c'est qu'une fois de plus, l'ouvrage de référence de Lotte Eisner donne lieu à des raccourcis un peu rapides, ici entre la production fantastique des années 1910 et l'expressionnisme.

1024 Voir Courtade. *Cinéma expressionniste*. *Op. cit.*

1025 Rochus Gliese a aussi travaillé comme décorateur, par exemple pour *L'Aurore* (1927) de Murnau. Son travail a contribué à l'atmosphère de ce film, souvent qualifiée de typiquement germanique, qui permet de le rapprocher du cinéma weimarien, alors qu'il a été réalisé aux États-Unis.

1026 Le titre cité page 26 par René Prédal, *La Vengeance du Homunculus* (*Die Rache des Homunculus*), correspond en fait au quatrième opus de l'hexalogie. Voir Quaresima, Leonardo. « *Homunculus*: A Project for a Modern Cinema », in Elsaesser, Thomas. *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996, pp.160-166.

1027 Prédal. *Le Cinéma fantastique. Op.cit.*, p. 26.

transparaît dans cette citation, d'un point de vue esthétique, les films de 1910 se rapprochent davantage de l'École scandinave. Stellan Rye, le réalisateur de la première version de *L'Étudiant de Prague*, est d'ailleurs danois et écrit ses premiers scénarios à Copenhague, où il travaille en tant que dramaturge puis metteur en scène, avant de s'installer à Berlin[1028]. Le cinéma fantastique des années 1910 partage avec l'expressionnisme le désir de plonger le spectateur dans une *Stimmung* particulière, qui dans le fantastique d'avant-guerre naît souvent des tableaux de la nature et qui peut être suscitée par l'irruption du fantastique dans le quotidien. Ainsi, ce courant cinématographique des années 1910 annonce déjà certaines des caractéristiques et des thèmes de prédilection de l'expressionnisme, tel que le goût pour l'étrange et les apparitions fantomatiques. Il se manifeste dès 1912 dans un très beau court-métrage peu connu, particulièrement symptomatique de ces tendances, et dont les prises de vue ont été assurées par Carl Froelich, le chef-opérateur de la plupart des films avec Henny Porten des années 1910[1029] : *L'Ombre de la mer* (*Der Schatten des Meeres*) de Curt A. Stark (*02. 02. 1880, Springe, Allemagne ; †02. 10. 1916 Transylvanie), adaptation d'une légende frisonne[1030]. La Mort en marche[1031] y prend les traits du protagoniste mort en mer et revenu d'entre les morts pour entraîner avec lui sa bien-aimée dans les flots.

Mises à part quelques séquences d'intérieur qui se déroulent dans deux lieux antagonistes (un cabanon de pêcheur et un appartement en ville), le film de Stark est essentiellement tourné en extérieur et en décors naturels. La mise en scène a notamment recours à des plans de la mer, qui jouent un rôle essentiel dans l'intrigue tout en servant de symbole rythmique. Le rôle principal d'Evelyne est interprété par nulle autre que la star allemande Henny Porten (*07. 01. 1890 Magdeburg ; †15. 10. 1960 Berlin), incarnation par excellence de la femme germanique à l'écran[1032]

1028 Sadoul, Georges. *Histoire générale du cinéma. Tome III. Le cinéma devient un art (1909-1920). Deuxième Volume. La Première Guerre mondiale.* Paris : Les Éditions Denoël, 1952, p. 385. Engagé comme officier pendant la Première Guerre mondiale, Stellan Rye est blessé à la bataille d'Ypres et meurt le 14 novembre 1914 dans un hôpital français.

1029 Carl Froelich a par exemple assuré les prises de vue de *Die Toten schweigen* [*Les Morts se taisent*, 1912] d'Adolf Gärtner et de *Erloschenes Licht* [*Lumière éteinte*, 1912] de Curt A. Stark.

1030 Les présentes analyses se réfèrent à la copie visionnée le 04. 07. 2013 au *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin, d'une durée de 21 minutes.

1031 En allemand, « la mort » est un nom de genre masculin (*der Tod*). C'est pourquoi elle est incarnée par des personnages masculins dans les films fantastiques allemands, des années d'avant-guerre comme de Weimar : par Curt Stark qui prête ses traits à Nansen dans *L'Ombre de la mer* (1912) ; par Conrad Veidt qui incarne la Mort en personne dans le récit-cadre de *Cauchemars et hallucinations* (1919) ou encore par Bernhard Goetzke qui, sous les traits d'un voyageur, joue la Mort lasse dans *Les Trois Lumières* (1921).

1032 Georges Sadoul rappelle que Henny Porten fut la première vedette du cinéma allemand d'origine allemande, à une époque où presque toutes les stars du cinéma national étaient encore étrangères, à l'instar d'Asta Nielsen (*11. 09. 1881 Copenhague ; †25. 05. 1972 Copenhague), danoise, ou de Pola Negri (*03. 01. 1897 Lipno, Pologne ; †31. 07. 1987 San Antonio, États-Unis), polonaise. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles de nombreux réalisateurs firent appel à elle pour incarner le type germanique féminin à l'écran (le plus souvent coiffée de deux nattes blondes). Pendant la Grande Guerre, elle devint l'idéal des combattants allemands. Voir Sadoul. *Histoire générale du cinéma... Op. cit.*, p. 389.

et épouse de Curt Stark de 1912 à 1916. Le premier carton du film, qui dresse la liste des comédiens, la distingue d'ailleurs typographiquement des autres acteurs en accordant à son nom une taille de police plus grande qu'aux autres. Le réalisateur Curt Stark incarne le personnage masculin principal, Nansen, un pêcheur. L'*establishing shot* du film dépeint un bonheur domestique simple : le film s'ouvre ainsi sur un plan demi-ensemble du pêcheur Nansen fumant tranquillement sa pipe devant sa cabane tandis que sa mère et son épouse Inge reprisent un filet. Arrive alors l'élément perturbateur, Evelyne, une jeune femme que son origine et son activité opposent en tout point au milieu social de Nansen, puisqu'elle est une artiste-peintre de la ville, en quête d'inspiration sur la côte. Plongée dans la réalisation d'une toile, elle se fait surprendre par la marée et Nansen la secourt à la nage. Mais lorsque l'affection grandissante qui s'installe entre Evelyne et Nansen cause le malheur d'Inge, Evelyne décide de s'en retourner en ville. Lorsqu'elle fait ses adieux à Nansen, il tente de la retenir et découvre qu'elle porte une alliance. Anéanti, il prend la mer, et Inge ne retrouvera que les restes de sa barque qui s'est fracassée contre les rochers. Après une ellipse de quelques mois, Evelyne adresse une lettre à Nansen, qu'elle n'arrive pas à oublier. C'est ainsi qu'elle finit par apprendre la mort du marin et à retourner sur la côte pour s'en assurer. La mère de Nansen accuse Evelyne d'être responsable de la tragédie, mais Inge accepte finalement de lui montrer le lieu du drame et de l'héberger pour une nuit. Cette nuit s'avère fatale pour la jeune citadine : à la lueur de la lune, le fantôme de Nansen refait surface, vient la chercher dans la cabane et l'emporte avec lui. À la fin du film, la mer engloutit la barque des deux amants réunis.

En raison de sa trame narrative et de la représentation des vagues de la mer comme reflet des tourments de l'âme, ce film peut être rapproché de deux grandes œuvres de Murnau, auxquelles il a très probablement servi de source d'inspiration : *Nosferatu* et *L'Aurore*. C'est dans la mise en scène de l'absence que le célèbre film de vampire de Murnau rappelle le plus l'œuvre de Stark. L'attitude des deux femmes face à l'absent dont elles se languissent dans *L'Ombre de la mer* annonce en effet l'attente d'Ellen face à la mer dans *Nosferatu*. Dans les deux films, le thème de l'absence est intimement lié à celui de la mort. Face à la mer, avec le souffle du vent qui s'engouffre dans leurs robes et frappe impitoyablement les rochers, Inge et Evelyne se remémorent le tragique accident qui a coûté le souffle de la vie à Nansen. Ellen quant à elle passe ses journées dans les dunes, à attendre le retour de l'être aimé. Une séquence réalisée en champ-contrechamp la montre face à la mer, entre des pierres tombales, le vent soufflant dans ses vêtements noirs, qui ne sont pas sans évoquer une tenue de deuil. Le recours au contrechamp sert à offrir un contrepoint paysager : il dépeint la mer dans sa grande indifférence, les vagues se succédant imperturbablement, sans que la moindre lueur

d'espoir (c'est-à-dire l'ombre d'un navire) n'apparaisse à l'horizon. Là où Ellen craint la mort de l'absent, celle-ci se réalise dans *L'Ombre de la mer*. Le lien mystique entre le défunt Nansen et Evelyne annonce celui entre Hutter et Ellen. Dans le premier cas, c'est le fantôme de Nansen qui exerce son pouvoir sur Evelyne, dans une séquence nocturne où elle le suit les bras tendus devant elle, comme une somnambule, une attitude reprise par Murnau dans la séquence d'Ellen au balcon.

Dans la séquence où Nansen l'entraîne dans la mort, le costume du personnage d'Evelyne s'inscrit dans la lignée de tant d'autres belles enlevées par des « monstres ». Il est le précurseur des costumes typiques des actrices des films expressionnistes : en chemise de nuit blanche contrastant avec ses cheveux sombres et dénoués, Evelyne entre en contact avec le monde des morts. La longue chemise de nuit blanche et les cheveux défaits caractérisaient déjà la rêveuse du *Cauchemar* de Füssli en 1781. Ce costume est repris pour le personnage de Jane dans *Caligari*. Dans le plan qui lui est consacré dans la séquence d'ouverture, elle déambule comme un fantôme, vêtue d'une longue robe blanche, le regard perdu dans le vide, ce qui connote la singularisation de l'aliénée : son regard plongé dans un au-delà qui échappe à la raison devient synonyme de démence dans la séquence finale. Alors que lors de sa visite du cabinet de Caligari, son costume s'intègre graphiquement aux décors de la foire grâce à un motif de zigzags noirs et blancs, le blanc immaculé est réinvesti au paroxysme de la tension : Jane est vêtue d'une ample chemise de nuit blanche dans la séquence du rapt par Cesare, où sa longue chevelure sombre et défaite renforce visuellement l'exposition à la menace subie par le personnage évanoui. Cette tenue correspond au costume d'Ellen en proie à un rêve somnambulique qui la fait quitter le lit et grimper sur la balustrade de son balcon. Comme par télépathie, elle ressent la menace qui plane au même instant sur Hutter, la nuit où celui-ci se fait mordre par le vampire. Le lien qui s'établit entre le couple au-delà de la distance géographique est alors rendu par le montage alterné de plans d'Ellen et d'Hutter. La tenue typique des héroïnes du fantastique est apparentée à la robe blanche de la mariée virginale et permet d'exprimer visuellement l'innocence et la vulnérabilité des héroïnes des films fantastiques, silhouettes diaphanes tout de blanc vêtues. Leur fragilité est augmentée par l'association de cette tenue à la nuit : c'est la vulnérabilité du dormeur exposé aux dangereux individus qui profitent de l'obscurité et du secret de la nuit pour commettre leurs forfaits. Dans *Le Cabinet des figures de cire*, Ivan le Terrible s'introduit dans la chambre de la mariée au moment de la nuit de noce, alors qu'elle est vêtue d'une ample chemise de nuit d'un blanc immaculé, dont la couleur contraste avec celle de ses longues nattes brunes. Un autre exemple remarquable est celui offert par *Torgus*. Profitant du sommeil de la mère, sans défense, l'impitoyable Turid enlève l'enfant d'Anna en pleine nuit. En

chemise de nuit blanche, la jeune femme s'évanouit dans les escaliers, sa longue chevelure noire répandue sur les marches, dans le plan le plus caligaresque du film.

La longue robe blanche avec ses amples voiles relève déjà presque du cliché lorsqu'elle est réinvestie par le cinéma fantastique hollywoodien des années 1930 et 1940, par exemple dans *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack ou pour la belle séquence de l'intrusion de Frankenstein dans la chambre de la mariée dans le *Frankenstein* (1931) de James Whale. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Elizabeth partage avec Ellen le don de pressentiment affectif de la catastrophe. Dans ce classique hollywoodien, l'horreur est également confrontée à l'innocence lors de la rencontre du monstre et de la petite Maria au bord du lac, qui n'est pas sans rappeler celle du Golem et de la fillette qui parvient finalement à l'arrêter. À Hollywood, le motif subit cependant une réinterprétation significative : la belle est désormais blonde et la chemise de nuit cède la place à une robe de soirée ou de mariée raffinée. Cette différence est révélatrice de la spécificité du fantastique allemand, qui, par le vêtement de nuit et la chevelure sombre, insiste sur l'élément nocturne, constitutif du registre fantastique et du basculement dans l'irréel. Le caractère solaire de la chevelure blonde mise en scène dans les films horrifiques américains permet quant à lui d'augmenter le contraste avec le ravisseur, forcément sombre, et de renforcer le thème de l'innocence, connoté par des couleurs claires, que se soit au niveau de la tenue ou de la chevelure. Evelyne, Jane, Anna et la mariée russe reçoivent toutes la visite de leur ravisseur (ou du ravisseur de son enfant dans le cas d'Anna) au cœur de la nuit. Que la belle soit bien mise plutôt qu'en tenue de nuit dans le fantastique hollywoodien, voilà qui participe de la dramatisation de la trame narrative grâce au principe contrastif, puisque le drame de l'intrusion ou de l'enlèvement survient à un moment d'insouciance festive. Il s'agit d'un ressort dont le cinéma expressionniste pose les jalons avec l'irruption d'Ivan le Terrible au cours de la noce, doublée ensuite par son intrusion nocturne dans la chambre de la mariée.

Au niveau de la progression de l'intrigue, le motif de la citadine qui met en péril le bonheur d'un couple vivant à la campagne atteint son paroxysme somptueux avec *L'Aurore* de Murnau, où la vacancière de la ville devient l'amante du mari. Elle le pousse à vouloir noyer sa femme dans le lac : ce n'est qu'au dernier moment qu'il se ravise et brise l'influence presque hypnotique que son amante exerce sur lui. Le thème de la noyade est central dans *L'Aurore* comme dans *L'Ombre de la mer*, et toujours associé à des nœuds de l'intrigue. Dans le premier, c'est d'abord Evelyne qui manque de se noyer au début du film et qui est sauvée *in extremis* par le pêcheur Nansen, un événement qui

marque le moment de la rencontre. Après la rupture et le départ d'Evelyne, Nansen disparaît en mer. À la fin du film, l'équilibre est enfin rétabli, puisque les deux amants, réunis symboliquement dans une même barque, sont engloutis ensemble par les vagues. Chez Murnau, l'homme et la femme dans leur barque doivent surmonter une tempête sur le lac, métaphore de la crise conjugale qu'ils traversent. Ainsi, le court-métrage de Stark renferme déjà plusieurs éléments narratifs et atmosphériques cruciaux du fantastique cinématographique allemand, qui seront entre autres déployés par Murnau au cours des années 1920. Il esquisse aussi une première version du costume typique des héroïnes expressionnistes.

Dès les années 1910, le genre fantastique est si bien implanté dans le paysage cinématographique allemand qu'il est déjà parodié ça et là dans des films aux titres eux-mêmes satiriques. À titre d'exemple, le onzième épisode de la série policière *Rat Arnheim* (*Le conseiller Arnheim*), réalisée par William Kahn entre 1916 et 1919 parodie les histoires de vampire. Ces feuilletons policiers diffusées au cinéma sont très populaires en Allemagne dans les années 1910 comme dans les années 1920. Il ne s'agit pas de films à épisodes, mais d'une suite de films indépendants les uns des autres et liés par un personnage d'enquêteur célèbre[1033]. L'épisode en question s'intitule *Der grüne Vampyr*[1034] [*Le Vampire vert*, 1918] et joue avec les codes et les ressorts du fantastique. Si en allemand l'adjectif « grün » signifie littéralement « vert », il peut aussi être employé péjorativement pour qualifier une personne qui possède peu d'expérience ou de maturité intellectuelle. Un blanc-bec, en somme, qui en allemand se dit littéralement « vert-bec » (*Grünschnabel*), une qualification qui s'applique aussi au soi-disant vampire du cas à résoudre ici, qui serait pour ainsi dire un vampire « amateur ». L'histoire de ce film réalisé en extérieur et décors naturels se déroule dans le petit village hollandais d'Uckermoor, en proie à une série de meurtres mystérieux, ou plus précisément de disparitions dans le marais, par nuits de pleine lune. Bientôt, la rumeur circule qu'elles sont le fait du vampire vert, le vampire des marais, une créature évoquée dans une vieille légende réactivée dans l'imaginaire des villageois par ces faits divers. Jusque-là, la progression de l'intrigue oppose le rationalisme de l'enquêteur à la superstition des villageois et semble ainsi la parfaite héritière des grandes œuvres de la littérature fantastique allemande ; on pense notamment à *L'Homme au cheval blanc* de Storm.

---

1033 Au sujet de ces séries policières dérivées des *detectives stories* anglo-saxonnes, voir Sadoul. *Histoire générale du cinéma... Op. cit.*, pp. 388-389. Le réalisateur allemand Joe May s'est particulièrement illustré dans ce genre, tout d'abord avec la série des *Stuart Webbs*, qui dure plusieurs années et voit débuter Lupu Pick et Werner Krauß, puis avec la série des *Joe Debbs*, qui marque les débuts de Lang en tant que scénariste.

1034 Les présentes analyses se réfèrent à la copie visionnée le 04. 07. 2013 au *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin, d'une durée de 53 minutes.

L'enquête du conseiller Arnheim (Heinrich Peer) aura tôt fait de démasquer la supercherie : les disparitions sont en réalité mises en scène par l'intendant du château d'Uckermoor. Celui-ci se déguise successivement en différents personnages soi-disant de passage dans le village et dont il simule ensuite la disparition dans le marais, en y laissant une partie de son costume comme seul indice de leur passage. Comme plus personne ne les croise une fois que l'intendant cesse de se costumer, ces personnages inventés de toutes pièces sont donnés pour morts par les villageois, qui proposent une explication surnaturelle à cette série de disparitions. Pour l'intendant, le but de cette manœuvre est de tenir éloignée la propriétaire du château, une comtesse impressionnable et adepte de spiritisme, en lui faisant croire à la présence d'un vampire maléfique dans le marais qui jouxte le château, afin de s'enrichir en son absence. Le véritable vampire « vert » est donc l'intendant du château d'Uckermoor, qui se fait confondre parce qu'on ne s'improvise pas si facilement vampire : le titre de l'épisode sous-entend qu'il manque d'expérience, de métier pour prétendre à la reconnaissance en tant que vampire. L'énigme de cet opus de la série de William Kahn renferme en fait une dimension réflexive. Par le biais de la parodie, elle propose une réflexion sur les codes de l'histoire de vampire en réunissant tous ses poncifs, de la vieille légende consultée dans un livre antique au lieu maléfique – ici le marais – , en passant par le meurtre par une nuit de pleine lune et par le château hanté. Effectivement, le premier plan d'ensemble du film représente le château d'Uckermoor, une vaste demeure inhabitée et recluse, au cœur de la forêt. Toutes ces références devenues canoniques sont convoquées afin d'en démasquer le caractère convenu. Dans le but de tromper la propriétaire du château pour satisfaire ses ambitions matérielles, l'intendant du château endosse le rôle du conteur d'une histoire d'horreur dont il est à la fois le metteur en scène et l'unique acteur. Il l'interprète pour un public composé des villageois qu'il s'agit de convaincre, de faire croire au fantastique, afin qu'ils colportent la rumeur et renforcent ainsi les craintes de la comtesse, exilée dans le Sud depuis que la peur du vampire l'empêche de regagner sa demeure d'Uckermoor. En somme, cet épisode met en lumière les ressorts du récit horrifique dont il propose une mise en abyme au service d'une intrigue policière, et cette réinterprétation du genre fantastique au cinéma atteste de son statut de référence communément partagée par le public.

# II. 3. Le fantastique dans les films expressionnistes : une esthétique des frontières

Avec les films fantastiques expressionnistes, on assiste à l'épanouissement d'un genre cinématographique codifié, avec son atmosphère, ses thèmes de prédilection, ses personnages spécifiques ainsi que ses décors caractéristiques, qui sont autant d'éléments que l'on retrouve dans la grande période du cinéma fantastique américain des années 1930. Davantage qu'à la peinture ou à la littérature expressionniste, c'est en effet à la littérature fantastique ainsi qu'au cinéma fantastique allemand des années 1910 que le cinéma expressionniste s'apparente. Momentanément interrompue par la Première Guerre mondiale, la vague de films fantastiques déferlant sur l'Allemagne se poursuit dès 1918, et c'est essentiellement au niveau des décors que s'opère un changement justifiant de qualifier un certain nombre de ces films d'« expressionnistes ». Le cinéma expressionniste apparaît alors comme un sous-genre du cinéma fantastique, qui serait la catégorie la plus large à laquelle on pourrait le rattacher. La structure, les lieux et les personnages du cinéma expressionniste accusent particulièrement l'héritage de la littérature fantastique. À travers une approche poéticienne, la prochaine sous-partie se propose de dégager en quoi le principe esthétique de la frontière définit le traitement de ces éléments dans le cinéma fantastique expressionniste.

## II. 3. A. Une frontière structurelle : le récit enchâssé

Le fantastique signifie irruption d'irréel dans le réel, d'anormalité dans la normalité ou d'une inquiétante étrangeté – chère à Freud – dans le familier. En littérature comme au cinéma, ce dérèglement d'un univers qui paraissait ordonné peut se matérialiser sous forme d'apparitions irréelles, fantomatiques voire monstrueuses. Il peut aussi n'être qu'une fantasmagorie de la psyché, allant de la confusion aux hallucinations voire confinant à la folie, ou encore se manifester dans l'univers intime du rêve ou du cauchemar, plongée au cœur de la subjectivité du protagoniste. Quoi de plus adapté que la technique du récit enchâssé pour permettre au fantastique de faire irruption au sein d'un univers dont l'ordre est dans un premier temps établi, par la définition d'un cadre spatio-temporel au sein duquel évoluent certains des personnages impliqués par la suite dans le récit enchâssé ? Que le recours aux récits enchâssés, qui ont fait leurs preuves dans la littérature

fantastique, soit une des spécificités du cinéma fantastique weimarien n'a donc rien d'étonnant, bien qu'elle n'ait pas fait l'objet d'une étude systématique[1035].

À l'exception d'*Algol* et de *La Maison à l'enseigne de la lune*, les films fantastiques expressionnistes mobilisent tous la stratégie narrative du récit enchâssé. Il semblerait même que dans la version d'*Algol* distribuée aux États-Unis, l'histoire soit présentée comme un cauchemar de Robert Herne, dont il s'éveille à la fin du film, avant de reprendre joyeusement le travail dans la mine[1036]. Si ce dispositif est effectivement mis en place dans la version américaine d'*Algol*, cela lui ferait partager la structure de *Genuine*. Dans les films expressionnistes, le recours au récit enchâssé peut prendre différentes formes : récit d'un événement arrivé par le passé à celui qui endosse le rôle du narrateur, avec utilisation du *flashback*, dans *Caligari* ; cauchemar du protagoniste dans *Genuine*, peut-être également dans la version américaine d'*Algol* et aussi dans l'épisode finale du *Cabinet des figures de cire* ; récits encadrés inventés par le personnage principal de conteur dans le film de Leni. L'exemple du renversement opéré par le récit-cadre à la fin de *Caligari* est bien connu. Plutôt que d'inverser les rôles d'aliéné et de sain d'esprit et de proposer une « vérité » finale, il maintient volontairement l'ambiguïté, pierre de touche du fantastique authentique. Mais la fonction du récit enchâssé ne saurait être réduite à celle d'un simple dispositif fantastique permettant l'intrusion du surnaturel dans le quotidien.

Thomas Elsaesser a proposé une première étude du récit enchâssé dans le cinéma fantastique allemand[1037]. À partir des exemples des *Trois Lumières* et du *Cabinet des figures de cire*, il a dégagé sa fonction de résolution d'un problème exposé dans le récit-cadre.

> Dans le cinéma allemand, la structure itérative n'est pas mise au service d'une thèse morale ou historique ; elle répond plutôt à un problème suggéré par le cadre lui-même. Dans *Les Trois Lumières,* c'est la relation entre l'héroïne, son amoureux, la communauté et l'étranger […] que le cadre commence par hiérarchiser pour ensuite l'inverser. […] Dans *Le Cabinet des figures de cire* […] aucune des histoires ne se contente de doubler la situation initiale, celle du jeune écrivain amoureux de la fille du propriétaire d'une attraction foraine ; au contraire, chaque épisode offre à la fois une figure paternelle qui punit et une qui se montre généreuse, jusqu'à ce que dans l'épisode final, où le cadre et le conte s'agencent, Jack l'Éventreur joue le rôle du père assassin et permette au "véritable" père de la jeune fille de secourir l'écrivain, dans une scène où initialement, l'écrivain sans-le-sou ne pouvait espérer être accepté comme soupirant par le forain bourru. De façon plutôt habile, les différents épisodes "résolvent" ainsi le problème, lèvent la contradiction

1035 Thomas Elsaesser fait le même constat dans *Weimar cinema and after...* et consacre quelques pages aux récits enchâssés du cinéma weimarien dans une partie intitulée « Frame tales and nested narratives » (pp. 81-86). Il propose des analyses détaillées de la structure narrative des *Mains d'Orlac* de Wiene (1924), des *Trois Lumières* de Lang (1921) et du *Cabinet des figures de cire* de Leni (1924).

1036 Voir Holba, Herbert. *Emil Jannings*. Ulm : Günter Knorr, 1979.

1037 Elsaesser. « Caligari's family: Expressionism, frame tales and master-narratives », in *Weimar cinema and after... Op. cit.*, pp. 61-99.

> selon laquelle un homme qui donne au héros un boulot d'un statut tellement bas que par le même geste, il refuserait de lui donner sa fille, peut finalement devenir aussi bien son employeur que son beau-père[1038].

Thomas Elsaesser a ainsi dégagé l'élément narratif subtil qui lie entre eux les trois épisodes du *Cabinet des figures de cire* et qui permet une progression vers le dénouement au sein du récit-cadre. Ajoutons que l'épisode non réalisé de Rinaldo Rinaldini se serait intégré dans ce concept en thématisant l'apparente incompatibilité sociale entre les amoureux. Selon nous, dans les deux premiers épisodes, le conflit entre le jeune homme et le père de la jeune fille est d'autant plus fort qu'il est associé au motif du *Doppelgänger* (« le double »). Qui plus est, l'utilisation d'objets de transition qui bâtissent des ponts entre le récit-cadre et les récits encadrés vient à l'appui du montage, renforce la cohésion interne du film et établit des raccords qui reposent sur les décors et accessoires. Haroun al-Rachid, la figure paternelle bedonnante du premier épisode, se fait remplacer par une poupée de cire disposée dans son lit lors de ses escapades nocturnes ; c'est à ce double qu'Assad tranche la main lorsqu'il tente de lui dérober son anneau magique. La main tranchée relie le récit encadré au récit-cadre : en effet, le poète trouve son inspiration dans le bras cassé de la figure de cire, autour duquel il brode son histoire. Pour l'épisode d'Ivan, la boîte à musique du récit-cadre expose une première fois le spectateur à la chambre de torture du tsar, à laquelle il est ensuite confronté dès la première séquence de l'épisode russe. Le recours à un objet de transition se retrouve dans l'épisode de Jack : le couteau que l'assassin plante dans la poitrine du poète correspond à la plume sur laquelle il s'est endormi. C'est en redonnant sa forme réelle à cet objet que s'effectue le retour au cadre et donc à la réalité. Un objet de transition était également prévu pour amorcer l'épisode de Rinaldini : dans le scénario de Galeen, le poète se coiffe du chapeau de la poupée de cire, prend la pose... et se précipite à son pupitre, pris d'une inspiration soudaine.

Par sa nature de figure de cire, la poupée *Doppelgänger* du calife établit une mise en abyme du récit-cadre. Elle rappelle aussi le *dummy* que Caligari expose dans sa roulotte pour innocenter un Cesare apparemment paisiblement endormi, alors qu'en vérité il est en train de commettre ses crimes. Mais l'horrifique a cédé la place au comique grotesque dans le film de Leni. Comme l'a

---

1038 *Ibid.*, p. 85 : « In the German film, the iterative structure serves not a moral point or a historical argument, and, instead, responds to a problem that the frame itself posits. In *Destiny*, it is the relation between the heroine, her lover, the community and the stranger [...] that the frame at first hierarchises and then reverses. […] In *Waxworks* […] each story not only doubles the basic situation of the young writer in love with the daughter of the fairground owner, but each episode also provides both a punishing father figure and a benevolent one, until, in the finale episode in which frame and tale come together, Jack the Ripper acts as the murderous father, allowing the girl's "real" father to come to the writer's rescue, in a scene in which initially, the penniless writer could not hope to be accepted as suitor by the gruff fairground showman. Thus, quite craftily, the different episodes "resolve" the problem, work out the contradiction of how the man who gives the hero a job, apparently so lowly in status that by the same token, he would not give him his daughter, can become his employer as well as his father-in-law. ».

identifié Thomas Elsaesser, le deuxième épisode présente une figure paternelle terrifiante, Ivan le Terrible, et une figure paternelle bienveillante, le père de la mariée. Nos analyses permettent de dégager le rôle complémentaire du *Doppelgänger* dans ce film : craignant un assassinat, le tsar échange avec le père son costume et sa place dans la calèche qui doit le conduire à la noce. C'est la face bienveillante de la paternité (en faveur du mariage) qui périt alors par méprise, et son pendant maléfique – qui a littéralement *pris la place* du véritable père – s'oppose à l'union de la jeune fille avec le poète : il fait jeter au cachot et torturer le jeune marié, tandis qu'il enlève la jeune femme et tente de la posséder.

La fonction de résolution par le récit encadré d'un conflit exposé dans le récit-cadre est employée dès 1920 dans *Genuine*[1039]. La partie proprement fantastique de ce film est insérée sous la forme d'un cauchemar du protagoniste au sein d'un récit-cadre réaliste. Cette structure matérialise le point d'intersection du fantastique et du rêve. Le rêve semble ainsi tracer une frontière entre le monde du réel et le monde de l'imaginaire. Il soulève deux types de questionnements, qu'il partage avec le fantastique : la question de la signification et celle du rapport au réel. Le rêve instaure un doute sur la nature du réel : « Une telle conception, qui consiste à intellectualiser une incertitude, relie le fantastique au rêve par une même modalité de lecture, qui se fait alors quête d'un sens et d'une interprétation[1040]. ». Comme le fantastique, il ouvre la voie aux associations les plus folles et aux créations les plus débridées[1041]. En tant que plongée dans l'inconscient d'un personnage, l'entrée dans le rêve met au jour une frontière essentielle, dont l'effacement est constitutif du cinéma expressionniste : la séparation entre l'intériorité et l'extériorité, représentée par l'alternance entre une mise dans des décors réalistes et des décors abstraits. Sans recours au registre fantastique, *Raskolnikoff* et *De l'aube à minuit* font néanmoins entrer de plain-pied le spectateur dans un univers similaire à celui du cauchemar. Ils mettent en place dès l'ouverture le dispositif à caractère onirique et s'assimilent plus ou moins à des rêves, sans pour autant prétendre en être le compte-rendu. Ils mettent en scène la subjectivité exacerbée d'êtres en souffrance, dont l'activité psychique opère selon le même mode de fonctionnement que le rêve, donnant naissance à un monde remodelé au gré de leurs hallucinations fiévreuses. Dans *De l'aube à minuit*, le parcours du caissier commence comme celui du dormeur au moment où il ferme les yeux sur la banalité de sa vie privée et

1039 Cf. notre article : Eble, Tamara. « À la frontière entre le rêve et le réel : objectivation du subconscient freudien et cauchemar thérapeutique dans le cinéma expressionniste allemand », in Bonnot, Marie ; Frémond, Émilie (éds.). *Rêve & fantastique*. Publication *Otrante. Art et littérature fantastiques*, n° 37, Paris : Éditions Kimé, 2015, pp. 153-165. Les développements qui suivent reprennent et développent une partie de cet article.

1040 Bonnot, Marie ; Frémond, Émilie. « Pour un fantastique les yeux fermés », in Bonnot ; Frémond (éds.). *Rêve & fantastique*. *Op. cit.*, pp. 7-22, ici p. 9.

1041 *Ibid.*, p. 7.

professionnelle pour se lancer dans une course effrénée aux nouvelles sensations. Les fondus enchaînés se succèdent pour figurer ses rêves éveillés, comme lorsque la femme désirée est soudain dévêtue par son regard avide. *Eros* et *Thanatos* se confondent dans ses hallucinations cauchemardesques qui sont autant de métamorphoses de visages de femmes en têtes de mort. Comme le dormeur, le caissier tente de se réinventer des identités multiples au gré de ses aventures, devenant tour à tour amant passionné, riche mondain et oiseau de nuit. Dans la dernière séquence, sa propre identité se dilue finalement au contact de personnages dont les récits se confondent avec son propre vécu. La multiplication des identités adoptées par le rêveur se retrouve dans les films expressionnistes qui font du rêve le cœur de l'intrigue, comme *Le Cabinet des figures de cire* et *Genuine*.

Le récit enchâssé constitue la partie principale du film de Wiene et les séquences qui l'encadrent sont brèves, mais les relations entre les deux sont complexes et constituent l'un des intérêts majeurs du film. Pourtant, cette structure était jusqu'à présent inconnue, car les séquences-cadres ne sont que partiellement conservées sur certaines copies, où la mort de Genuine vient clore le film, sans retour au cadre. Par conséquent, les spécialistes ignoraient jusqu'à présent l'existence d'une séquence-cadre finale, qui via le réveil de Percy marque le retour à la réalité. Un bref point d'historiographie permet d'éclairer les modalités de transmission du film. Pour Jürgen Kasten comme pour Francis Courtade, qui a consulté les copies de la Cinémathèque française[1042] et de la Cinémathèque de Toulouse, l'assassinat de Genuine clôt le film[1043]. Jürgen Kasten, qui a travaillé sur la copie de la Cinémathèque française tout en se référant à la reconstitution du film par Francis Courtade, voit même dans les critiques de presse contemporaines du film la confirmation de l'hypothèse selon laquelle le film se terminerait par la mort de Genuine. Dans les documents d'époque, les critiques et résumés du film ne font en effet aucunement mention d'un quelconque retour au cadre à la fin du film :

> Ni la copie incomplète de la Cinémathèque française analysée, ni les résumés du programme de l'avant-première, de l'« Illustrierter Film-Kurier » et des critiques contemporaines ne présentent de clôture du récit-cadre. Le film se termine par la chute de l'intrigue principale, l'assassinat de Genuine, de sorte qu'à la fin le spectateur est directement confronté à la dynamique des pulsions de l'intrigue[1044].

---

1042 Cette version du film (tombé dans le domaine public) peut être visionnée sur archive.org.

1043 Voir Courtade. *Cinéma expressionniste*. *Op. cit.*, pp. 70-72 et Kasten. *Der expressionistische Film. Op. cit.*, p. 62.

1044 Kasten. *Der expressionistische Film*. *Op. cit.*, p. 62 : « Ein Abschluß der Rahmenhandlung findet sich in der analysierten, nicht vollständigen Kopie der Cinémathèque Française ebensowenig wie in Inhaltsangaben von Uraufführungsprogramm, "Illustriertem Film-Kurier" und zeitgenössischen Kritiken. Der Film endet mit dem Schluß der eigentlichen Kernhandlung, der Ermordung Genuines, so daß der Zuschauer am Ende direkt mit der triebdynamischen Handlung konfrontiert ist. ».

Nos recherches ont révélé l'existence d'une séquence finale supplémentaire, qui vient clore le film et marquer le retour au récit-cadre[1045] : après l'assassinat de Genuine par Florian, qui dans le dernier plan du cauchemar se penche sur le corps inanimé, une classique fermeture au noir signale le retour à la réalité extra-onirique, c'est-à-dire le retour à l'appartement du peintre Percy tel qu'il avait été présenté au spectateur dans la séquence initiale. Par l'inscription du personnage dans son environnement familier, un plan demi-ensemble figure le retour à l'ordre rationnel. Il rappelle qu'il ne s'agissait que d'un mauvais rêve en montrant Percy toujours endormi sur son canapé, tandis que Genuine a regagné son cadre accroché au mur et par là son statut de pur fruit de l'imagination créative de l'artiste. Percy se réveille alors en sursaut et se redresse sur le divan. Hoffmann n'aurait mieux su dicter la mise en scène de ce réveil et de l'effet persistant du rêve, lui qui décrit le réveil d'Elis Fröbom après sa première rencontre avec la Reine dans *Les Mines de Falun* en ces termes : « Dans une angoisse indicible, il poussa un cri suraigu, et s'éveilla du rêve merveilleux dont les délices et les épouvantes résonnaient au fond même de son être[1046]. ». Réveillé, Percy cherche le tableau de Genuine du regard, comme pour s'assurer qu'elle n'a pas réellement pris vie. Par l'interaction entre le personnage et son environnement figurée dans un plan demi-ensemble, la mise en scène exprime ainsi l'incertitude, l'hésitation centrale dans la conception du fantastique de Todorov. Le songe du récit encadré a des répercussions sur le récit-cadre : l'environnement familier du peintre lui paraît soudain *unheimlich*, comme contaminé par le sommeil[1047]. L'hésitation prend fin lorsque le personnage abandonne définitivement le lieu et l'attitude du sommeil : il se lève du divan pour examiner une dernière fois le tableau. Ce changement d'attitude fait signe vers l'état cognitif induit par le rêve, caractérisé par la suspension du jugement. Le rêve « engendre la neutralisation de l'activité critique et met le sujet dans l'incapacité psychique de produire toute explication[1048] ». L'activité critique est restaurée par l'examen du tableau à la recherche d'un fantastique subsistant et par le jeu de l'acteur, qui porte la main au siège de la raison – son front – tout en s'écriant « Quel affreux cauchemar ! ». Le carton vient définitivement lever le doute sur le statut du récit enchâssé. Il a pour fonction de circonscrire la vision nocturne à l'espace du rêve et fonctionne donc selon une modalité de lecture identique à celle du récit-cadre.

---

1045 La copie du *Bundesarchiv-Filmarchiv* visionnée sur place le 04. 07. 2013 comporte la séquence en question. À l'heure actuelle, nous ne savons pas si ce retour au cadre était exclusivement destiné à l'exportation du film à l'étranger (en France pour ce qui est de la copie visionnée) ou s'il s'agit d'une partie de la version originale allemande du film qui se serait perdue dans d'autres copies.

1046 *Ibid.*, p. 303.

1047 De façon similaire, dans *Le Horla*, le narrateur cherche à identifier et à localiser l'origine de la crainte confuse qui lui fait paraître *unheimlich* le lieu qui lui est le plus intimement familier, sa chambre à coucher : « Vers dix heures, je monte dans ma chambre. À peine entré, je donne deux tours de clef, et je pousse les verrous ; j'ai peur... de quoi ? ... Je ne redoutais rien jusqu'ici... j'ouvre mes armoires, je regarde sous mon lit ; j'écoute... quoi ? ». Maupassant. *Le Horla. Op. cit.*, p. 28.

1048 Bonnot ; Frémond. « Pour un fantastique les yeux fermés », art. cité, p. 13.

Mais le cauchemar était si pénétrant que le rêveur est encore partiellement sous son emprise, une impression transmise par le jeu de l'acteur : l'emprise à laquelle il cherche à s'arracher est matérialisée par le recours à un accessoire. Percy ramasse ainsi à côté du canapé un couteau pour détruire l'œuvre fatale d'un geste qui vient réitérer celui par lequel Florian a détruit Genuine au paroxysme du cauchemar. Le couteau sert ainsi d'objet de transition entre le récit encadré et le récit-cadre, entre le rêve et la réalité. L'arme blanche figure la violence psychique et physique du cauchemar. Elle maintient aussi le doute sur le statut du rêve, puisque soudain le peintre Percy du récit-cadre a un couteau à portée de main, alors que le couteau venait d'être présenté comme un objet du cauchemar. Paradoxalement, le retour au récit-cadre remet en cause l'étanchéité de la frontière, puisque le rêve ne se limite plus à une simple parenthèse au sein de la « réalité » du cadre narratif, mais fait porter ses effets au-delà de ce cadre circonscrit. Comme le fantastique, le rêve permet d'effacer les frontières entre le réel et l'imaginaire.

Le cauchemar revêt ainsi une fonction thérapeutique en venant corriger un déséquilibre présent dans la situation initiale. Il suscite bien un sentiment de fantastique et d'effroi auprès de sa victime, mais il remplit paradoxalement par-là une fonction de résolution d'une tension initiale, qui s'exprime aussi par la réintégration de Percy dans la société. Pour en rendre compte, la mise en scène convoque les personnages secondaires présentés dans la partie initiale du récit-cadre. Leur retour signifie la reprise des relations sociales (amicales et professionnelles), menacées au début du film par l'isolement volontaire du personnage. Au moment du dénouement, à l'instant fatidique où la lame s'apprête à fondre sur la toile, les deux amis de Percy présentés dans la séquence initiale accourent et empêchent *in extremis* leur ami de sévir. La main toujours portée au front, Percy regagne le canapé et ses deux amis se laissent absorber par la contemplation du tableau, qui leur est enfin révélé. Le quatrième et dernier personnage a avoir été présenté dans la séquence initiale refait alors irruption, tout sourire, comme s'il savait que le vent a tourné. Sans plus attendre, il s'arme de son chéquier, en détache un chèque et le tend à Percy, qui laisse échapper un cri d'étonnement à la vue du montant. Ravi, il l'accepte, et un très gros plan révèle alors au spectateur le chèque de 100.000 Francs. Tandis que Percy est à présent absorbé par la contemplation du chèque, les trois autres personnages contemplent le tableau, puis se retirent. Une fermeture au noir efface alors progressivement par le haut l'image d'un Percy heureux, le chèque à la main, comme un rideau qui se fermerait sur la scène à la fin d'une pièce de théâtre, une fois l'équilibre rétabli.

Afin de pouvoir analyser en quoi le récit enchâssé – le cauchemar de Percy – résout un

problème exposé dans le récit-cadre du début, il convient de rappeler que la séquence initiale du film diffère également selon les copies. La copie de la Cinémathèque française commence par la séquence où le personnage principal, le peintre Percy, s'endort sur la lecture d'un roman. S'ensuit alors l'histoire de Genuine, un rêve inspiré au dormeur par la lecture du livre et par l'œuvre qu'il a peinte, tout comme les histoires inventées par le conteur du *Cabinet des figures de cire* prennent vie pour ses lecteurs (le forain et sa fille)[1049]. Pour le dernier épisode de son film, Leni reprend d'ailleurs le dispositif du cauchemar à l'œuvre dans le film de Wiene. La copie de la Cinémathèque de Toulouse est plus complète. Elle comporte la séquence initiale de la copie du *Bundesarchiv-Filmarchiv*, qui débute par l'intertitre suivant : « Comme chaque jour, le peintre Percy s'absorbait dans la lecture de son conte favori. ». Survient ensuite un plan-séquence de Percy, plongé dans sa lecture, dont le tirent des coups frappés à sa porte. Grâce aux éléments les plus ordinaires et donc les moins suspects du décor, il dissimule alors toute trace du pays imaginaire qui l'obsède : son livre sous le divan et le portrait de Genuine derrière un rideau. Percy ouvre ensuite la porte à deux amis venus admirer le tableau, qu'il refuse de dévoiler. Tous deux s'inquiètent, car « depuis qu'il a peint son dernier tableau, Percy est devenu irritable, ses yeux sont hagards, il semble devenir fou... Si son œuvre en est la cause, il faut qu'il s'en débarrasse[1050]. ». Le déséquilibre initial est donc formulé clairement dès l'un des premiers intertitres du film : nouveau Pygmalion, l'artiste Percy n'arrive plus à s'arracher à l'emprise de son œuvre.

L'autre élément essentiel de cette séquence est l'arrivée d'un quatrième personnage, attiré par la rumeur de la somptuosité du tableau : un amateur d'art qui souhaite en faire l'acquisition, mais doit essuyer un refus. Il est interprété par Ernst Gronau, chauve, vêtu d'une redingote noire et de gants blancs, coiffé d'un haut-de-forme et s'appuyant sur une canne, et il reparaîtra sous les traits de Lord Melo[1051] dans le cauchemar du peintre, où il adopte la même apparence. Percy refuse avec

1049 Voir Elsaesser. W*eimar cinema and after... Op. cit.,* p. 84.

1050 Cette citation correspond au deuxième carton du film (si l'on ne compte pas les cartons du générique de début).

1051 L'excentrique propriétaire de l'étrange demeure, qualifié d'« original » dans les documents d'époque (*der Sonderling*), porte vraisemblablement le nom de Lord Melos dans les copies de la Cinémathèque française et de la Cinémathèque de Toulouse, car c'est le nom employé aussi bien par Francis Courtade que par Jürgen Kasten. Ce dernier cite la distribution des rôles telle qu'elle apparaît dans l'ouvrage de référence de Lamprecht, Gerhard. *Deutsche Stummfilme 1903-1931.* [11 Bände] Berlin : Dt. Kinemathek e. V., 1967-1970, Band 6. 1920, p. 354. Francis Courtade mentionne une séquence qui ne figure pas dans la copie du *Bundesarchiv-Filmarchiv* consultée. Elle se situerait juste après le rassemblement des villageois mécontents dans la rue. Allés se plaindre auprès du magistrat, ils apprennent que le propriétaire de l'étrange demeure, appelé Lord Melos, est un bienfaiteur de la ville : « Voilà 70 ans vous le savez bien que cette maison appartient à la noble famille des Melos. Lord Melos est un original, c'est vrai, mais c'est aussi notre bienfaiteur. ». Cet intertitre est suivi de la séquence décrite par Francis Courtade de la façon suivante : « Et le magistrat exhibe un chèque de 5000F "pour les pauvres de la ville" signé "Lord Melos" ». (Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 71). Ce détail est intéressant car le chèque exhibé par le magistrat au sein du rêve de Percy correspond à peu de choses près au chèque par lequel Lord Melo fait l'acquisition du tableau de Percy dans la séquence finale du récit-cadre (dans la copie du *Bundesachiv Filmarchiv*), où le nom du Lord apparaît sous la forme de la signature du chèque. Sur ce chèque, on peut lire

véhémence de lui vendre le tableau, le protégeant corps et âme en déclarant : « Je ne vendrai pas ce tableau... à quelque prix que ce soit. ». L'intéressé s'apprête alors à partir, mais il est rattrapé sur le pas de la porte par les deux amis de Percy, qui lui conseillent de retenter sa chance le lendemain, expliquant qu'ils lui feront changer d'avis. À la fin du film, le spectateur peut en déduire que le récit enchâssé a duré toute une nuit, puisqu'à son réveil Percy reçoit de nouveau la visite de ses deux amis et du riche amateur d'art. Une fois les trois visiteurs partis dans la séquence initiale, Percy ouvre de nouveau le rideau qu'il avait tiré sur le tableau et se plonge dans sa contemplation, avant de se replonger dans son livre. Suit alors une séquence de présentation d'un extrait de l'œuvre, sous la forme d'un plan du livre ouvert où l'on peut lire : « Belle et perverse, Genuine avait été achetée sur un marché d'esclaves par un vieil orignal. Prêtresse d'une religion faite de mystères étranges, dès son enfance, elle eut le spectacle de cruautés dont plus tard elle fut l'ordonnatrice. ». Ce n'est qu'à cet endroit que commence la copie de la Cinémathèque française, lorsque Percy s'allonge sur le divan, le livre à la main, qu'il s'endort et que le rêve l'envahit.

Une série de dédoublements tisse un étroit réseau de correspondances entre les deux pôles du rêve et de la réalité. Elle remet en cause la tangibilité de la frontière entre les deux. La première de ces correspondances touche les personnages. Le protagoniste Percy du récit-cadre reparaît sous les traits du neveu de Lord Melo dans le cauchemar. Tous deux sont incarnés par Harald Paulsen et portent le même nom. Florian, le neveu du barbier qui s'éprend de Genuine dans la première partie du rêve, n'est autre qu'un premier *alter ego* onirique du peintre Percy, à travers lequel s'esquisse un premier scénario de restauration de l'ordre avant que son second *alter ego* ne prenne le relais. L'amateur d'art du récit-cadre revêt quant à lui les traits de Lord Melo, également interprété par Ernst Gronau, mais dans son cas aussi la mise en abyme est plus complexe. Comme Genuine, Lord Melo est l'incarnation d'un personnage du conte lu dans le récit-cadre. Genuine est bien à la fois l'héroïne du conte, le sujet du tableau et enfin la reine du cauchemar. Ses deux identités issues des deux œuvres d'art se confondent dans l'identité qu'elle adopte au sein du cauchemar, puisqu'elle y est la prêtresse d'un culte étrange dont l'apparence physique correspond au portrait du récit-cadre. La relation des deux protagonistes masculins à la protagoniste féminine est similaire dans le récit-cadre et dans le récit encadré : Lord Melo souhaite faire l'acquisition de Genuine grâce à sa fortune,

"Lord Melo", et le « o » se termine par une arabesque qui souligne sa signature, mais qui n'évoque en rien la lettre « s ». Ici aussi, rêve et réalité entrent en correspondance via un objet de transition qui apparaît sous une forme plus ou moins identique dans le récit-cadre comme dans le récit encadré. Dans la critique contemporaine, le vieil original est bien appelé Lord Melo et non Lord Melos (voir par exemple Flüggen, Christian. « Erstaufführungen. Genuine », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°40-41, 09. 10. 1920, p. 3 ; R. « Marmorhaus, Genuine. », in *Erste Internationale Filmzeitung*, n°33-34, 28. 08. 1920, pp. 10-11 ; « Genuine », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°25, Jahrgang 1920, s. p.).

et si Percy lui refuse son tableau, l'esclavagiste lui cède l'esclave. Dans un cas comme dans l'autre, et même sous ses deux identités rêvées de Florian et de Percy, le peintre Percy ne peut s'arracher à l'emprise de Genuine. Enfin, quelques objets réapparaissent également, des costumes – similaires dans le cas de Genuine, identiques dans celui du vieil original – jusqu'au poignard et enfin au chèque à partir duquel Lord Melo est identifié comme bienfaiteur dans le cauchemar, avant d'endosser finalement ce rôle dans le récit-cadre, lors de la résolution finale du conflit.

Une séquence à fort enjeu dans l'économie du film illustre le glissement de la réalité au rêve. Le dernier plan consacré au Percy du récit-cadre le montre assoupi sur un divan, alors que Genuine s'approche sur la pointe des pieds, matérialisant le rêve qui prend peu à peu et à son insu possession de son esprit. La première apparition du Percy du rêve est une citation à l'identique de cette séquence, transposée dans l'étrange demeure de Lord Melo : Percy est montré endormi sur un divan et Genuine s'approche de lui en catimini. Le Percy du récit-cadre ferme ainsi les yeux sur la réalité quotidienne de son appartement, *heimlich*, fait de décors réalistes, pour les rouvrir sur l'espace onirique, *unheimlich*, du manoir aux décors expressionnistes, où la Genuine de fiction a pris vie. Au sein de son rêve, on peut dégager une frontière spatiale délimitant un espace fantastique précis : le mur infranchissable qui entoure le manoir hanté par Genuine et la sépare du monde ordinaire – le village – qui l'entoure. L'espace clos de la demeure correspond ainsi à la matérialisation d'un lieu psychique : celui de la hantise de Percy.

Après deux expériences oniriques d'une vie isolée auprès de Genuine, toutes deux soldées par un échec incommensurable – si ce n'est par la violence de l'assassinat de Lord Melo, du serviteur et finalement de Genuine – Percy se réveille en réalisant la menace psychique que représente son obsession pour le portrait. Le cauchemar résout le problème initial puisque dans un renversement final complexe, à rapprocher de celui du *Cabinet des figures de cire*, le rêve initial de garder un « droit de regard » exclusif sur son œuvre artistique se transforme en cauchemar – thérapeutique. Dépossédé de son obsession, Percy accepte d'être dépossédé du portrait.

# II. 3. B. Une frontière topographique : les lieux du fantastique expressionniste

La fonction structurelle remplie par le dispositif narratif du récit enchâssé se double de l'élaboration d'une frontière topographique au sein de l'espace mis en scène dans les films fantastiques expressionnistes. L'importance accordée à l'espace et aux lieux du fantastique est particulièrement manifeste, puisqu'elle est annoncée par les titres des films expressionnistes. Tous tirent leur nom de l'un des deux types d'éléments structurels suivants[1052] : le nom d'un des protagonistes[1053] ou le lieu principal de l'intrigue[1054]. *Torgus*, *Raskolnikoff* et *Algol* appartiennent à la première catégorie. En vérité, *Algol* se situe très exactement au point de convergence des deux catégories, puisque le personnage d'Algol doit son nom à l'étoile éponyme dont il est originaire. *La Maison à l'enseigne de la lune* et *Le Cabinet des figures de cire* relèvent de la deuxième catégorie. *Le Cabinet du docteur Caligari* combine les deux, comme c'est aussi le cas de *Genuine*, dont le sous-titre allemand est : « *Tragédie d'une étrange demeure* ». Les films dont le titre fait référence à un lieu sont les plus étroitement liés au fantastique, ce qui constitue un indice de l'importance de l'espace du fantastique pour le genre. Les lieux auxquels renvoient les titres se répartissent en deux catégories. Premièrement, les attractions foraines dites « cabinets », c'est-à-dire des espaces de la mise en scène du spectacle fantastique. Deuxièmement, les « étrange[s] demeure[s] », dont l'étrangeté provient de leurs occupants. Le cinéma expressionniste marque ainsi l'émergence d'un lieu emblématique du cinéma fantastique : la maison hantée[1055]. C'est le début de la grande lignée des demeures mystérieuses au cinéma, des manoirs lugubres et des châteaux inquiétants aux longs couloirs sombres, aux portes interdites et aux escaliers plongeant dans l'obscurité. La parenté entre le fantastique hollywoodien et le fantastique weimarien n'a pas échappée à Francis Courtade, qui affirme que « les demi-ténèbres poussiéreuses des caves, les voûtes et le hall du château du *Dracula* de Tod Browning ont quelque parenté avec la maison du rabbin dans *Le Golem,* les immeubles branlants dans *Raskolnikov* et *Grieshuus*. Et n'oublions pas *Caligari*. S'éveillant sur l'ordre du docteur, le somnambule ouvrait des yeux exorbités, tendait les mains en avant et émergeait

1052 Seul *De l'aube à minuit* déroge à cette règle, préférant l'indication temporelle à l'indication spatiale ou nominale, et reste ainsi fidèle au titre de la pièce expressionniste de Georg Kaiser dont il est l'adaptation. Les titres privilégiant l'information sur le lieu ou sur le protagoniste confirment la filiation entre le cinéma expressionniste et la littérature fantastique, avec laquelle le cinéma partage cette caractéristique. Si le titre allemand de *Torgus*, « *Verlogene Moral* » (ou encore « *Brandherd* »), déroge à la règle, c'est parce qu'il s'agit d'un titre thématique choisi pour un film inspiré d'une ballade islandaise, et qui ne s'inscrit pas dans le registre fantastique.

1053 Que nous qualifions par la suite de première catégorie.

1054 Que nous qualifions par la suite de deuxième catégorie.

1055 En 1920, ce *topos* est bien sûr déjà établi depuis longtemps dans la littérature, mais ce n'est pas encore le cas au cinéma.

lentement de son espèce de cercueil, ouvrant la longue théorie des réveils de vampires et autres naissances de monstres criminels : ils sortent tous de la caisse de Cesare[1056]. ».

Ce rapprochement rappelle aussi que le cinéma fantastique weimarien puise dans la tradition anglaise du roman gothique (*gothic novel*), qui se construit contre le rationalisme et dont *Dracula* de Bram Stoker est l'illustration la plus tardive (1897) et la plus célèbre. Il est généralement admis que le roman gothique naît avec *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole (*The Castle of Otranto. A Gothic Story*, 1764), dont le sous-titre « une histoire gothique » est en partie responsable de l'étiquette attribuée au genre. Malgré quelques grands textes, il s'agit d'une littérature essentiellement populaire, dont l'objectif principal est la recherche du plaisir d'avoir peur. Ces deux caractéristiques la rapprochent de la *Trivialliteratur* (littérature populaire) fantastique allemande. L'engouement du genre gothique pour l'histoire et le passé se traduit dans le choix des décors, qui justifient également son appellation, due à sa prédilection pour l'architecture gothique. Les décors retenus expriment son goût de l'angoisse, du macabre et du sentimental par le choix du château fort médiéval (de préférence hanté), des ruines, de la prison médiévale en sous-sol, du monastère gothique, du cimetière et de la crypte. Le religieux[1057], la femme fatale et le vampire comptent parmi les personnages emblématiques du genre. *Genuine* associe ces deux derniers personnages au château hanté. À travers l'étude topographique de l'étrange demeure dans laquelle se déroule près de la totalité de l'action et qui concentre les traits constitutifs de l'étrangeté et du retranchement, nous allons voir en quoi pour le cinéma, *Genuine* représente l'un des premiers cas d'école de maison hantée.

L'analyse de la topographie fantastique de l'espace proposée par Jean-Louis Leutrat va nous permettre de dégager la conception de l'espace à l'œuvre au sein du cauchemar fantastique de *Genuine* :

> La fiction de beaucoup de récits fantastiques nécessite deux pôles géographiques, ou deux « côtés », pour les faire se rejoindre, se superposer stéréoscopiquement à la fin. [...] Topographiquement, le récit vampirique, tel que Bram Stoker l'a momentanément fixé, comporte un ici et un ailleurs, un monde familier et un autre qui est étrange, inquiétant […]. La notion de frontière est donc fondamentale dans l'organisation de l'espace de ces récits, qu'ils soient des œuvres littéraires ou cinématographiques. Sans frontière, sans limite, pas de fascination de l'Autre, pas de transgression non plus. Toute topographie « fantastique » comporte un domaine dont il ne faut pas s'approcher, un territoire tabou dans lequel pénétrer entraîne les pires désagréments. Il est aisé de faire de la frontière le substitut de tout passage d'un état à un autre, d'un intérieur vers un extérieur (ou l'inverse), de la raison vers la folie[1058].

[1056] Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 195.
[1057] Voir notamment *Le Moine* (*The Monk*, 1796) de Matthew Gregory Lewis.
[1058] Leutrat, Jean-Louis. *Vie des fantômes... Op. cit.*, pp. 58-59.

La notion de frontière est essentielle pour comprendre l'organisation topographique de l'espace dans *Genuine*. Celle-ci s'articule autour d'une frontière entre l'intérieur et l'extérieur de la maison hantée, reconnue comme telle par le critique de *Der Kinematograph* qui la qualifie de *Spukhaus*. La frontière topographique sépare ce que la maison renferme du petit village irlandais environnant. Le pôle opposé à la demeure de Lord Melo est la maison du barbier Guyard où il vit avec son neveu et apprenti Florian. Une séquence met en scène la tension entre les deux lieux, entre le fantastique et le monde ordinaire : lorsque Florian est rejeté par Genuine, il regagne la maison de Guyard, en proie à une folle obsession pour Genuine. Par le biais de Florian, qui comme Guyard fait office d'intermédiaire entre les deux lieux et donc entre les deux domaines, c'est l'irrationnel qui menace de contaminer le lieu de la rationalité. La menace du fantastique motive Guyard à ameuter les villageois pour prendre d'assaut la demeure de Lord Melo, autrement dit pour imposer et défendre leur monde et ses règles, celles du rationnel.

L'association de différents choix de mise en scène permettent d'établir la maison hantée à l'écran. Premièrement, le recours aux cartons atteste d'une étrangeté de la demeure qui s'exprime dans la perception qu'en ont les villageois, c'est-à-dire les personnages relevant du « monde familier », connu et vraisemblable. Une série de trois cartons participe de cet effet. Le premier fait office de dialogue entre les villageois, mis en scène dans un plan demi-ensemble qui les confronte à la propriété de Lord Melo se dressant derrière eux (fig. 1).



Fig. 1 : Devant l'étrange demeure cubiste, deux passants se retournent sur le passage du barbier Guyard.

Dans le plan ci-dessus, les deux passants au premier plan croisent la route de l'unique personnage extérieur au « lieu tabou » à être autorisé à y pénétrer : le barbier Guyard, médiateur entre les deux pôles, a le droit d'y entrer quotidiennement, à la même heure, pour raser Lord Melo. Le recours à l'itération ritualisée est constitutive du merveilleux, qu'il s'agisse du féerique – où les rituels, les formules répétées à l'identique et les cérémoniels sont légion – ou du fantastique. Le carton qui suit le plan ci-dessus indique en quoi l'exception contribue au mystère, qui suscite le mécontentement des villageois touchés par l'interdit : « Tu l'as reconnu ? C'est Guyard, le barbier. Il vient tous les jours dans cette maison, à midi précis. Il ne dit rien de ce qu'il y voit. Nous n'aimons pas ses airs mystérieux. ». La ponctualité des visites de Guyard est un trait caractéristique du rituel merveilleux. Le carton traduit aussi la position ambiguë du médiateur. Puisqu'il relève du monde familier, ses semblables s'attendent à trouver en lui un allié, un informateur qui partagera sa connaissance du « lieu tabou » avec eux. Mais le barbier garde le secret, ce qui le rattache plus fermement au monde étrange et inquiétant.

L'étrangeté de la demeure est renforcée par un rituel de passage. Le plan suivant montre que pour entrer dans la maison, Guyard doit frapper à la lourde porte et attendre que le serviteur de la maison lui ouvre après l'avoir l'identifié par une petite lucarne. Autrement, les portes de la demeure ne s'ouvrent qu'une fois par semaine, à l'occasion d'un événement lui aussi ritualisé, mais mensuel plutôt que quotidien, est dont le serviteur malais est le garant. Le serviteur est investi du rôle de gardien de la maison, en charge de protéger son secret en contrôlant toute circulation par le portail d'accès, qu'il s'agisse de personnes ou de biens : les allées et venues de Guyard, la mise à la porte de Florian et l'arrivée des provisions. En effet, il est responsable du ravitaillement, à l'occasion duquel les portes de la demeure s'ouvrent exceptionnellement. Cette fois-ci, c'est le recours à un carton explicatif qui pose les règles d'accès à la demeure, sous prétexte de fournir une indication temporelle : « Le premier de chaque mois... La commande des provisions. ». Les informations sur les restrictions d'accès à la demeure forment l'assise cérémonielle sur laquelle le fantastique peut prendre son essor. À ce carton succède un plan demi-ensemble des curieux agglutinés autour de la maison à l'heure de la livraison pour tenter de jeter un coup d’œil à travers les portes exceptionnellement ouvertes pour quelques instants.

Dans ce passage comme dans celui qui expose Guyard au regard critique des passants, la mise en scène insiste sur l'importance que revêt le regard pour le genre fantastique. Les villageois ne s'interrogent pas sur les échanges entre Guyard et Lord Melo ; ils veulent savoir ce que Guyard

*voit* dans la demeure, ils veulent *voir* à travers ses yeux ce qui se dérobe aux leurs. De même, les curieux essayent d'*apercevoir* ce qui se cache derrière la porte de la demeure gardée avec tant de précautions. La lucarne de cette porte marque la possibilité d'un regard de l'intérieur vers l'extérieur, mais non dans l'autre sens. Le fantastique, c'est ce qui derrière la façade de la maison hantée se soustrait au regard et dont les villageois ont l'intuition. Pour percer le mystère dérangeant, les habitants du village vont jusqu'à déposer une plainte contre le barbier auprès du magistrat afin qu'il soit interrogé. Un plan montrant les villageois qui se rassemblent dans la rue est suivi du troisième intertitre constitutif du mystère de la demeure. Ce carton relève à nouveau du dialogue et cherche à rendre la polyphonie propre à l'agitation qui traverse le groupe : « Dans cette maison, il se passe des choses suspectes. Pourquoi s'y cache-t-on ainsi ? Allons nous plaindre au magistrat. Le barbier doit être interrogé... il sera bien obligé de parler. ». Ce carton a également pour fonction d'introduire un élément perturbateur dans la progression de l'intrigue : la plainte déposée par les villageois modifie l'équilibre entre les deux pôles. Elle entraîne le franchissement fatidique de la frontière par une nouvelle figure de médiateur.

Jean-Louis Leutrat est d'avis que « l'existence du récit fantastique est suspendue à ce […] franchissement fatidique, celui qui fait passer de l'autre côté du miroir, dans l'autre monde[1059] ». Si le franchissement s'effectue déjà avec le personnage du barbier, il ne devient fatidique qu'avec l'introduction de deux éléments inhabituels – et donc perturbateurs – qui vont entraîner le dérèglement de cet univers et une série de meurtres : le barbier se fait remplacer par son neveu Florian lorsqu'il est convoqué par le magistrat et Lord Melo reçoit la visite de son neveu Percy. Les jeunes hommes sont les représentants de la nouvelle génération et sont apparentés respectivement au barbier et à Lord Melo, autrement dit aux représentants de la génération d'au-dessus et des deux pôles mis en contact à travers eux. Florian et Percy succombent tous deux aux charmes de Genuine, qui elle aussi a franchi une frontière topographique au sein de la maison, avec pour conséquence la révélation du noyau du fantastique aux yeux des deux nouveaux médiateurs-perturbateurs.

Deuxièmement, la mise en scène s'appuie sur l'élaboration de frontières topographiques visuelles pour caractériser la maison hantée. Ces frontières topographiques sont marquées par plusieurs éléments distincts. L'inaccessibilité du « lieu tabou » est matérialisée par deux éléments distinctifs : d'abord par ses habitants, c'est-à-dire par l'étrange Lord Melo et par Genuine qu'il retient prisonnière, et par le fidèle serviteur de Lord Melo qui monte la garde et protège jalousement la

[1059] Leutrat. *Vie des fantômes... Op. cit.*, p. 59.

porte et derrière elle le secret qu'elle renferme. On observe ainsi un double isolement de la demeure qui se met en place dès le début du film. Elle est séparée du reste du village par une opposition sociologique entre les quelques personnes privilégiées qui ont le droit d'y pénétrer et le commun des mortels qui ne le peut. Qui plus est, elle est isolée d'un point de vue discursif par rapport aux autres habitations dans le discours des villageois, puisqu'elle suscite leur suspicion et qu'ils lui réservent par conséquent un traitement différent dans leurs conversations. Une caractéristique supplémentaire de la maison hantée est liée à son propriétaire, aussi étrange que sa demeure, puisque à l'origine de son étrangeté. Il s'agit généralement d'un noble désigné par son titre, comme Lord Melo dans *Genuine* ou le comte Orlok dans *Nosferatu*, ce qui s'applique également aux classiques américains du fantastique dans les années 1930, dont le comte Dracula et le Dr. Frankenstein sont les meilleurs exemples. La noblesse des propriétaires ajoute à l'aura ainsi qu'à l'inaccessibilité du lieu, puisqu'il s'agit de personnages qui se distinguent du petit peuple par leur titre, avant même que cette distinction révèle ses facettes insoupçonnées. La frontière entre les personnes qui circulent librement dans l'étrange demeure et celles qui n'y ont pas accès est ainsi renforcée par ce signe sociologique distinctif.

Ensuite, l'inaccessibilité de l'étrange demeure est rendue par son architecture. La maison n'est que brièvement présentée de l'extérieur au spectateur dans la séquence décrite ci-dessus. La structure éclatée de la maison, faite d'un curieux assemblage d'éléments géométriques aux formes diverses et variées n'est pas sans rappeler les œuvres des peintres cubistes. Le style architectural cubiste suffit à transmettre l'impression de bizarrerie, d'autant plus qu'il tranche avec les décors réalistes du village. Pour ce qui est de l'intérieur de la demeure, les décors peints expressionnistes aux ornements bizarres créent un effet d'étrange originalité. Parmi les éléments du décor, nous retiendrons l'horloge-squelette. D'une part, elle fait signe vers le goût de l'expressionnisme pour l'inscription visuelle du cadavérique et de la mort dans l'image. D'autre part, elle crée un lien avec le bureau du docteur Caligari dans le film précédent de Wiene, une pièce également ornée par un squelette. Si sa présence est justifiée d'un point de vue médical dans *Caligari*, elle est prémonitoire dans *Genuine*. Elle compte le temps des trois habitants de la demeure, dont l'existence tend vers la mort, et fait ainsi écho aux horloges omniprésentes dans *De l'aube à minuit*. Enfin, deux éléments architecturaux bloquent l'accès à la maison hantée : le haut mur qui l'entoure ainsi que l'unique portail à la porte massive qui permet d'y pénétrer. L'impossibilité de franchir le seuil de la maison est liée au personnage du serviteur et aux plans qui montrent les deux seules exceptions capables de forcer les portes à s'ouvrir au monde extérieur. La capture d'écran ci-dessus atteste des dimensions

disproportionnées de l'unique entrée de la demeure. Le mur qui entoure la demeure paraît tout aussi infranchissable : le plan déjà cité témoigne de sa hauteur, rehaussée de herses dissuasives. Le cadrage est également décisif, puisqu'il ne révèle qu'une portion d'un mur se profilant dans un hors champ qui ne lui fixe aucune limite.

La séparation entre la sphère du fantastique et celle du réel, l'isolement du lieu fantastique par rapport au reste du monde, matérialisé par le mur infranchissable qui l'entoure et renforcé par le rituel de passage, est une caractéristique non seulement des contes de fée populaires[1060] comme *La Belle au Bois dormant* de Charles Perrault (1697), mais aussi de la littérature fantastique allemande contemporaine. Ainsi, l'« Empire des rêves » fantastique (*das Traumreich*) imaginé par l'écrivain et dessinateur autrichien Alfred Kubin dans *L'Autre Côté* (*Die andere Seite*, 1909), un ouvrage fondateur du fantastique moderne de langue allemande, est séparé du monde familier par des caractéristiques similaires. Lors de l'arrivée du narrateur au royaume mystérieux, la description de la frontière à franchir dépeint des éléments également déterminants pour la mise en scène du lieu fantastique réalisée par Wiene dix ans plus tard. Ainsi le royaume est-il nettement séparé de ses environs par les deux mêmes attributs, un mur d'enceinte et une unique porte d'accès. La description insiste sur les caractéristiques également mises en valeur cinématographiquement dans *Genuine* : contrôle extrêmement strict de l'entrée de personnes et de biens[1061] ; mur immense et se prolongeant à l'infini[1062] ; porte d'entrée de dimensions colossales[1063]. La portée fatidique du franchissement de la frontière s'exprime par le sentiment oppressant qui s'empare alors du narrateur et de son épouse. Prise d'une « angoisse mortelle » (*Todesangst*), elle fait part de son pressentiment à son mari : jamais plus elle ne quittera le royaume dans lequel ils viennent de pénétrer.

La forêt et le pont qui marquent la frontière au niveau de la passe Borgo dans *Nosferatu* sont ainsi annoncés par les deux attributs infranchissables de l'étrange demeure de *Genuine.* Jean-Louis Leutrat rappelle l'engouement des surréalistes pour un carton du film qui est resté « comme un emblème du franchissement fatidique[1064] », alors même qu'il ne figure pas dans la copie allemande d'origine : « Et quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre. ». Le théoricien affirme que ce carton est « le seul de toute l'histoire du cinéma à être entré dans la littérature, à avoir

1060 Voir les fonctions narratives du conte merveilleux dégagées par Vladimir Propp, parmi lesquelles figurent l'interdiction et la transgression de l'interdit. Meletinski ; Propp. *Morphologie du conte. Op. cit*.

1061 Kubin, Alfred. *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman*. *Mit 51 Zeichnungen und einem Plan,* München : Nymphenburger Verlagshandlung, 1968, p. 9.

1062 *Ibid.*, p. 42.

1063 *Ibid.*

1064 Leutrat. *Vie des fantômes... Op. cit.*, p. 59.

ignoré la frontière des deux moyens d'expression[1065] ». Un trait constitutif essentiel du motif de la maison hantée tel qu'il se constitue dès *Genuine* est donc son retranchement, qui donne naissance à l'inquiétude de ceux qui ne peuvent y accéder et qui colportent de sombres rumeurs à son sujet, entretenant et même renforçant par-là le mystère. De façon semblable, dans *Nosferatu*, les habitants des Carpathes mettent en garde Hutter contre le château et son étrange propriétaire, lui expliquant qu'ils ne s'en approchent guère, encore moins la nuit.

Dans *Genuine*, les attributs extérieurs de l'inaccessibilité sont renforcés par une série d'obstacles architecturaux intérieurs à franchir pour pénétrer en son sein, jusqu'à l'antre de Genuine : vestibules, escaliers, échelle et cloche de verre délimitant le cachot souterrain. C'est grâce au montage que Wiene véhicule l'impression d'étrangeté qui se dégage de l'intérieur de la demeure. Vue de l'intérieur, la maison se compose de nombreuses pièces différentes, sans que leur articulation ne puisse être saisie par le spectateur. Le film ne propose guère de représentation de l'ensemble de la demeure ni des connexions entre les différentes pièces qui la composent. Aucun travelling n'accompagne un personnage d'une pièce à l'autre ou le long de couloirs qui esquisseraient l'enchaînement des portes. L'espace intérieur apparaît fractionné et par-là illimité, puisque des pièces surgissent de nulle part et que l'accès à ces pièces reste un mystère. « L'espace euclidien orienté, structuré est remplacé par un espace topologique où il n'y a plus de distance, où l'intérieur et l'extérieur sont en contact, où le passé côtoie le présent[1066] », écrit Jean-Louis Leutrat pour caractériser l'espace fantastique. Effectivement, outre l'annulation des distances, *Genuine* met en contact l'intérieur (par l'intermédiaire de Genuine, représentante de l'espace intérieur fantastique et des pulsions) et l'extérieur (par l'intermédiaire de Florian et de Percy, représentants de l'espace extérieur rationnel). En tant qu'ancienne prêtresse d'une secte mystérieuse, Genuine semble être la relique d'une époque révolue, alors que par leur jeunesse Percy et Florian sont les représentants de la nouvelle génération. En ce sens, le présent côtoie le passé au sein de la propriété de Lord Melo. À la fin du film, l'ordre est rétabli par l'irruption des représentants du réel dans la sphère du fantastique : les villageois prennent d'assaut la maison hantée, préfigurant le peuple qui brûle le moulin à vent où s'est réfugié le monstre à la fin du *Frankenstein* de Whale (1931). Ils arrivent juste à temps pour voir Florian éliminer l'origine jusqu'alors inconnue de l'étrangeté et de leur animosité en tuant la créature fantastique qu'est Genuine.

Si le traitement cinématographique de la maison hantée tel que l'analyse de *Genuine* l'a

1065 *Ibid.*
1066 *Ibid.*, p. 30.

dégagé se trouve encore dans ses balbutiements durant les premières années de la République de Weimar, le film de Wiene n'est pourtant aucunement un cas isolé. Le cinéma expressionniste présente d'autres cas de figure qui témoignent de son épanouissement progressif, des variations et enrichissements qu'il subit de film en film tout en se consolidant. Comme *Genuine*, *La Maison à l'enseigne de la lune* attire dès le titre l'attention sur l'importance capitale accordée au lieu. Encore une fois, il s'agit d'un bâtiment dont l'étrangeté tient en partie à sa topographie. Les critiques et résumés d'époque du film révèlent l'architecture originale (avec un atelier astronomique sous les combles) et délabrée, ainsi que l'incontournable retranchement de l'étrange demeure. Elle est située quelque part à la périphérie de la ville, à proximité d'un cimetière, comme oubliée par le temps ou comme située dans un hors-temps mystérieux. Dans sa critique du film parue dans le *Film-Kurier*, Andrej décrit l'isolement de la demeure, qui se trouve « […] séparée du reste du monde par un bras-mort ; un petit pont y mène. Pas plus d'une vingtaine de personnes par jour passent devant la maison[1067]. ». Comme dans *Genuine*, deux éléments marquent la frontière extérieure de la demeure et de la sphère du fantastique : le cours d'eau et le pont. L'association d'une frontière naturelle au pont assure la transition de *Genuine* à *Nosferatu*, où la forêt remplace le ruisseau asséché aux cotés du pont. La topographie qui caractérise la maison à l'enseigne de la lune dégage ainsi une atmosphère d'étrangeté, qui comme dans *Genuine* est également liée à ses occupants, tous plus bizarres les uns que les autres. À la fin du film, la maison à l'enseigne de la lune n'est pas prise d'assaut par les habitants du village comme c'est le cas dans *Genuine*, mais détruite dans un incendie, matérialisation de la folie destructrice qui s'est emparée de Jan et à laquelle Luna n'échappe que de justesse. L'incendie qui détruit la maison hantée et le mal qu'elle renferme réapparaît dans *Algol*, où la machine infernale offerte par le maléfique Algol à Robert Herne est détruite par ce dernier, qui y met le feu, phénomène comparable au bûcher où le peuple en colère brûle la fausse Maria dans *Metropolis*, ainsi qu'à l'inondation des quartiers ouvriers, qui permettent eux aussi de rétablir un ordre après l'irruption du chaos.

Enfin, avec la curieuse demeure expressionniste qui renferme une machine fantastique et secrète, enfermée à double tour en son cœur, *Algol* propose également son interprétation du thème de la maison hantée. Le propriétaire de la maison, Robert Herne, est le seul à détenir la clef de cette pièce ; il cache l'œuvre du diable aux yeux des autres habitants de la maison, qui ne sont pas autorisés à accéder à cette pièce. Cette interprétation assez convenue du thème se double cependant

[1067] Andrej. « Das Filmkunstwerk der Zukunft. Das Haus zum Menschenleben », in *Film-Kurier*, n°162, 26. 07. 1920, s. p. : « durch eine tote Wasserader von der übrigen Welt getrennt; eine kleine Brücke führt hinüber. Kaum zwanzig Leute des Tages gehen vorbei... ».

d'une variation significative sur le même thème : la mise en contact du monde naturel et du surnaturel ne se fait pas dans la maison, mais dans une partie des mines abandonnée car hantée et surnommée « la galerie du diable » (« *der Teufelsstollen* »). C'est là qu'apparaît le diable Algol devant le piqueur Robert Herne dont il causera la perte en lui faisant miroiter la tentation du pouvoir. Algol, première apparition d'un extraterrestre à l'écran dans l'histoire du cinéma allemand, voire peut-être même mondial[1068], est comme *Genuine* ou *Nosferatu* une force maléfique de la nature. Malgré ses traits humains, sa nature est des plus démoniaques.

D'évidence, les mines hantées d'*Algol* sont apparentées à la grotte de *Genuine*, un lieu typique que Vincent Pinel répertorie dans sa caractérisation du film fantastique[1069]. En effet, l'étrangeté de la maison hantée du film de Wiene est renforcée par un dédoublement amplifié du lieu du fantastique, dans la mesure où la maison se double d'un deuxième espace plus mystérieux encore, caché en son sein et dont même le barbier Guyard ignore l'existence : le jardin souterrain où l'excentrique vieillard retient captive la prêtresse Genuine. La double dimension d'intériorité de cet espace, situé au cœur d'un lieu clos, est emblématique du poids du secret qu'il renferme. C'est le poids du fantastique inhérent au film. Avec sa végétation exotique luxuriante, son bassin miroitant et son toit de verre, cet espace délimité a des allures de serre à papillons ou de vivarium, matérialisant l'excentricité de son constructeur, la captivité de Genuine ainsi que sa marginalité, puisque son habitat l'apparente implicitement à quelque animal rare, à un bel oiseau exotique, pièce de collection d'un riche passionné. La forêt fantastique que Florian doit traverser une fois rejeté par Genuine constitue un rappel de la serre tropicale : il doit s'arracher à l'emprise du fantastique pour pouvoir regagner l'espace rationnel du village. La « chambre souterraine » de Genuine est explicitement qualifiée de grotte par la critique, autant par le critique de *Der Kinematograph*[1070] que par Lothar Knud Fredrik du *Film-Kurier* qui affirme que Lord Melo lui « construit une grotte souterraine[1071] ». C'est la dimension souterraine qui fait de la mine et de la grotte hantées deux déclinaisons du même thème ; aussi n'est-ce pas une surprise que l'adjectif souterrain et le terme de

---

1068 *Algol* sort en 1920, soit quatre ans avant le film de science-fiction soviétique muet *Aelita* (*Аэлита*, URSS 1924) de Yakov Protazanov. Inspiré du roman éponyme de Tolstoï, ce film met en scène des habitants de la planète Mars, dont la reine Aelita. Comme dans *Algol*, le titre correspond au nom de l'extraterrestre. Un télescope joue également un rôle important. Construit par Gor, le « gardien de l'énergie » de la planète, il permet aux habitants de Mars d'observer la vie sur d'autres planètes. C'est grâce au télescope que la reine Aelita voit pour la première fois l'humain Loss. Contrairement au prologue d'*Algol*, cette séquence d'*Aelita* n'utilise pas de vues subjectives à travers l'instrument d'optique. C'est la technique du champ-contrechamp qui permet de confronter les plans des observateurs aux plans des paysages et des personnes qu'ils observent. Vers la fin du film, des plans subjectifs (représentés grâce au recours à l'iris) sont utilisés lorsque Aelita observe la révolte à l'aide du télescope.

1069 Pinel, Vincent. *Écoles, genres et mouvements au cinéma.* Paris : Larousse, 2000, p. 105.

1070 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p.

1071 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p.

grotte soient associés dans la critique de *Der Kinematograph*[1072]. La dimension souterraine de cet espace rappelle « le côté obscur de l'influence souterraine du destin » dégagé par Willy Haas au sujet de *Torgus*. Encore une fois, l'importance du regard est ici capitale, car ce qui est souterrain est synonyme d'un secret qui se dérobe à la vue.

Mais surtout, la fascination pour les puissances souterraines renvoie à l'origine littéraire du motif, cher aux romantiques allemands. La grotte et la mine seraient alors chronologiquement les premières manifestations du « lieu hanté », décliné sous la forme de la maison hantée dans le cinéma fantastique weimarien[1073]. Vue la prédominance du nom d'E. T. A. Hoffmann dans le discours de la critique de cinéma, c'est la nouvelle fantastique *Les Mines de Falun* qui nous vient en premier à l'esprit, bien qu'Hoffmann se soit largement inspiré du conte fantastique *La Montagne aux runes* (*Der Runenberg*, 1802)[1074] de l'écrivain romantique allemand Ludwig Tieck[1075]. Le conte de Hoffmann est sombre et placé dès le début sous le signe de la fatalité. Selon Paul Sucher, la rencontre avec le vieux mineur mystérieux Torbern introduit un dédoublement, tant dans la vie mentale du héros que dans le monde qui l'entoure.

> Au même moment, le monde extérieur se partage aussi en deux moitiés : une moitié claire, lumineuse, où le bonheur terrestre semble possible : Ulla, Pehrson Dahlsjö en sont les figurants. L'autre côté des choses, bien que parfois traversé de visions étincelantes, est sombre, menaçant ; c'est là pourtant que réside l'idéal, affirme le héros, ou plutôt, par le truchement du héros, le médiateur diabolique qui lui impose cette loi de « fidélité à la Reine » dont Elis Fröbom s'étonne dans un moment de lucidité. On assiste alors à une série de péripéties qui prennent plus ou moins nettement, comme dans le *Vase d'Or*, le caractère d'épreuves, de purifications : ce sont les étapes du chemin qui mène à la Connaissance Suprême. […] Par contre le monde de la Connaissance n'est plus une radieuse Atlantide, mais un enfer peuplé de menaçants « fantômes », Torbern et la Reine[1076].

Il n'est pas difficile de reconnaître dans ce clivage les deux pôles qui permettent l'émergence

---

1072 « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p.

1073 Certains films weimariens font de la mine le lieu principal d'une intrigue qui n'a plus rien à voir avec le fantastique. Avec *Grisou* (*Schlagende Wetter*, 1922/1923), Karl Grune propose par exemple un film naturaliste, dans lequel la rivalité amoureuse entre le mineur Thomas (Eugen Klöpfer) et le séducteur Georg (Walther Brügmann) sert à présenter une étude du milieu. Nous nous référons à la copie visionnée dans les archives du *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin le 12. 02. 2015, d'une durée de 35 minutes.

1074 Tieck, Ludwig. *Der Runenberg* (1e édition 1804), in Tieck, Ludwig ; Thalmann, Marianne. *Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen.* München : Winkler, 1978, pp. 61-82.

1075 Dans son introduction aux *Mines de Falun*, Paul Sucher identifie les sources à l'origine du conte de Hoffmann. À *La Montagne aux runes* de Tieck (1802), il ajoute : *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresde, 1808) de Gotthilf Heinrich von Schubert, le livre de chevet de Hoffmann ; la ballade *Bergmannssage* qu'Achim von Arnim a insérée dans *Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Dolorès* (1809) ; les tableaux de la vie et des mœurs des mineurs et le portrait du géologue Abraham-Gottlob Werner (1750-1817) peints par Novalis dans *Heinrich von Ofterdingenn* – ce personnage historique est le prototype du Torbern de Hoffmann ; *Voyage à travers la Scandinavie en 1806 et 1807* de John Friedrich Ludwig Haussmann et enfin *Voyage en Suède en 1804* d'Ernst-Moritz Arndt (Berlin, 1806). Voir Sucher, Paul. « Introduction », in Tieck. *Der Runenberg... Op. cit.*, pp. 15-70, ici pp. 52-64.

1076 *Ibid.*, p. 65.

du fantastique selon Jean-Louis Leutrat. Les espaces souterrains de la montagne – mines, grottes – permettent de donner corps aux *Naturgeister*, grâce à un lieu clos, sombre et angoissant, et en même temps source de richesse, qui dit la double nature inquiétante et fascinante des « esprits de la nature ». Genuine n'est-elle pas la fille de la Reine de Hoffmann, apparition digne qu'on lui voue un culte et qui comme la Reine exige de ses amants une fidélité absolue, allant jusqu'au sacrifice ultime de soi ? Hoffmann fait dire le clivage au personnage de Torbern lorsque celui-ci oppose le travail à la surface de la terre à celui des mineurs et cherche à faire comprendre à Elis qu'au cœur de la montagne se trouve une voie d'accès à la Connaissance :

> Comme si les mille tracas occasionnés par le commerce à la surface de la terre avaient plus noble allure que le travail du mineur, dont la science, dont le labeur infatigable, arrachent à la nature ses trésors les plus intimes. Tu parles de vil profit, Elis Fröbom ! Sache-le, un intérêt plus élevé pourrait bien ici être en cause. Si la taupe aveugle, dans un aveugle instinct, fouille la terre, il se pourrait pourtant que dans les profondeurs les plus profondes, à la faible lueur de la lampe de mineur, l'œil humain devînt plus clairvoyant ; et qu'enfin, acquérant de plus en plus de force, il fût capable de reconnaître dans les roches merveilleuses le reflet de ce qui est caché là-haut par-delà les nuages[1077].

La description de l'effet de fascination qu'exerce ce récit sur Elis est le reflet de la puissance des esprits élémentaires. Il exprime aussi l'idée d'une force à laquelle le protagoniste, comme dans le roman de Kubin, a le pressentiment et ne peut échapper ; celle de la fatalité :

> Elis prêtait attentivement l'oreille ; l'étrange façon dont le vieillard parlait des prodiges souterrains comme s'il était précisément au milieu d'eux, prenait possession de tout son être. Il sentait sa poitrine oppressée, il lui semblait qu'il était déjà descendu avec le vieux au fond de la mine, et qu'un charme puissant l'y maintenait, de sorte qu'il ne verrait jamais plus la douce lumière du jour. Et d'autre part, il lui semblait aussi que le vieillard lui avait ouvert un monde inconnu et nouveau, où il avait sa place marquée, et que toute la magie de ce monde s'était déjà révélée à lui dès sa tendre enfance en étranges et mystérieux pressentiments[1078].

Le personnage du vieux Torbern a très certainement servi de modèle au personnage d'Algol. Tous deux partagent la fonction de médiateur entre le protagoniste et les puissances obscures et inconnues, et tous deux font songer au diable de la tradition populaire, au rire sarcastique (« *höhnisch*[1079] ») représenté par les gros plans du film de Werckmeister. Nous avons vu à quel point le démoniaque et le diabolique caractérisent tout ce qui touche au personnage d'Algol. Ces impressions sont mises en scène à l'aide des apparitions fantomatiques du personnages, tout en fondus enchaînés et en surimpressions, de l'opposition entre la sombre « galerie du diable » et les plans lumineux réalisés en extérieur et du jeu grimaçant de l'acteur. C'est donc naturellement John Gottowt (*15. 06. 1881 Lviv, Ukraine ; †27. 08. 1942 Wieliczka, Pologne) qui s'impose l'année d'après pour interpréter Satan sous les différents masques qu'il revêt dans une adaptation des *Élixirs*

1077 Hoffmann. *Les Mines de Falun. Op. cit.*, p. 295.
1078 *Ibid.*, pp. 297-299.
1079 *Ibid.*, p. 324.

*du diable* (*Die Elixiere des Teufels*) de Hoffmann réalisée par Adolf Abter au cours de l'année 1921[1080]. Cette personnalité, qui pourtant traverse le cinéma fantastique allemand, n'est que peu connue, comme le notait déjà Eisner, sensible à sa faculté d'évoquer l'univers de Hoffmann : « Dans le premier ÉTUDIANT DE PRAGUE il y a déjà un interprète – John Gottowt, acteur peu connu, personnage hoffmannesque –, qui nous semble nettement fait pour le cinéma. Ne préfigure-t-il pas un peu le personnage hallucinant du Dr Caligari, interprété six ans plus tard par Werner Krauss[1081] ? ». Dans l'œuvre de Hoffmann, c'est le champ lexical de l'Enfer qui prédomine pour caractériser l'impression que les mines font à Elis. Avant de les voir, il les décrit déjà comme « des profondeurs infernales et qui font frissonner[1082] ». Puis, confronté pour la première fois à la grande excavation à ciel ouvert de la mine de Falun, il « s'avança plein d'entrain, mais lorsqu'il se vit devant cette monstrueuse entrée de l'Enfer, son sang se figea dans ses veines, et il fut pétrifié à l'aspect de cette épouvantable dévastation[1083] ». Cette impression demeure constante tant qu'Elis reste attaché à Ulla, son astre de la surface, et l'entrée de la mine est ainsi alternativement appelée « la gueule fumante de l'Enfer[1084] » et « la crevasse monstrueuse[1085] ».

En plus d'accentuer le monstrueux, la description de la mine faite par Hoffmann révèle une étrange hybridation entre l'humain et l'animal dans les masses dentelées des rochers qui s'élancent « en formations étranges, semblables tantôt à de gigantesques animaux pétrifiés, tantôt à des colosses humains[1086] ». Ajoutée à la prestesse d'un écureuil[1087] avec laquelle Torbern parcourt les galeries de la mine, cette description du lieu fantastique met en évidence l'importance de la comparaison animale, dont nous allons à présent dégager l'importance pour le cinéma expressionniste. « Hoffmann, nous dit Heine, voyait sous chaque perruque berlinoise un spectre grimaçant ; il changeait les hommes en bêtes, et les bêtes en conseillers auliques et en conseillers financiers. C'est ce *monde hybride, à demi-réel*, qui subsiste dans les films allemands », résume Lotte Eisner[1088]. Au-delà de la topographie de l'espace fantastique, Jean-Louis Leutrat s'est également intéressé au bestiaire de *Nosferatu* et remarque qu'il comporte une hyène, animal exotique dont la présence dans les Carpathes est incongrue et « dit la fragilité des frontières » :

---

1080 y. « Die Elixiere des Teufels im Film. E. T. A Hoffmannstil – Ein neuer Filmstil », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°39, 24. 09. 1921, p. 129.
1081 Eisner. *L'Écran démoniaque*. *Op. cit.*, p. 41
1082 Hoffmann. *Les Mines de Falun. Op. cit.*, p. 295.
1083 *Ibid.*, p. 307.
1084 *Ibid.*, p. 321.
1085 *Ibid.*, p. 331.
1086 *Ibid.*, p. 307.
1087 *Ibid.*, p. 324.
1088 Eisner. *L'Écran démoniaque. Op. cit.*, p. 77.

> Le « bestiaire » de Nosferatu n'est pas seulement constitué d'un polype transparent, ou d'une plante carnivore. Il comprend aussi une hyène qui terrorise les chevaux ainsi que les paysans des Carpathes. Le déplacement de l'hyène dans ce canton de l'Europe où elle est étrangère dit la fragilité des frontières, manière allégorique de renvoyer à celui qui, non-mort, abolit dans sa personne même la frontière suprême. L'hyène dans les Carpathes associe des termes inassociables ; le mort-vivant est un oxymore. […] En revanche, l'hyène n'est pas un déguisement de Nosferatu qui se métamorphoserait en elle. Elle renvoie certes au vampire en ce que, incorporant des cadavres, elle est un mixte de vie et de mort, mais elle est surtout dans le film, emblématiquement, la notion de danger, de menace (« Les humains ne reconnaissent pas toujours le danger que les animaux pressentent aussitôt » dit un carton)[1089].

La hyène du film de Murnau est préfigurée par le bestiaire incongru du cinéma expressionniste, un bestiaire auquel revient déjà le rôle d'associer l'inassociable et d'abolir les frontières ontologiques qui définissent l'homme.

## II. 4. C. Les frontières ontologiques : l'humain et l'animal, la vie et la mort

Dans l'esthétique expressionniste, un élément surprend : la présence récurrente bien que discrète d'animaux réels. Ils dessinent une ligne de force animale du cinéma expressionniste. Loin cependant d'être des personnages centraux, ils relèvent des détails et semblent plutôt s'apparenter à des éléments du décor. Par définition, l'animal échappe pourtant à l'artificialité et à la mise en scène. Par conséquent, il paraît difficilement conciliable avec la stylisation expressionniste des décors. Parce que même costumé et dressé, il ignore la présence de la caméra et n'a pas conscience de la fiction à laquelle il contribue, l'animal produit toujours une impression de naturel à l'écran, souligne Balázs. Précisément, pour le théoricien « le plaisir spécifique de regarder les animaux au cinéma vient du fait qu'ils ne jouent pas, mais qu'ils vivent[1090] ». Selon lui, l'impression de naturel qu'ils produisent est d'autant plus forte qu'ils ne sont pas doués de la parole et que donc dans un film muet « leurs mimiques muettes à l'écran représentent une bien moindre réduction que celle des êtres humains[1091] ». On pourrait aller plus loin et dire que dans le film muet, l'animal a ce rôle similaire au langage d'être un signifiant, un symbole porteur de sens. Mais le naturalisme irréductible du corps animal détonne dans l'univers expressionniste, qui privilégie l'« intellectuel » au « vivant ». Bien qu'il ne fasse pas appel aux animaux sauvages, le cinéma expressionniste mobilise pourtant deux catégories d'animaux : les animaux domestiques et les animaux exotiques en captivité. Les films expressionnistes faisant preuve d'une grande unité stylistique accordent une importance particulière

1089 Leutrat. *Vie des Fantômes. Op. cit.*, p. 44.
1090 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, p. 98.
1091 *Ibid*.

aux animaux exotiques (*Caligari*, *Genuine*), qui s'accordent davantage à l'atmosphère d'étrangeté que les animaux domestiques et familiers. Ceux-ci ont la préférence des réalisateurs qui mêlent l'expressionnisme à d'autres styles et notamment au réalisme (*Algol*, *La Maison à l'enseigne de la lune*, *Torgus, Le Cabinet des figures de cire*).

Dans son essai *Pourquoi regarder les animaux ?*[1092], le critique d'art, essayiste et romancier britannique John Berger analyse la marginalisation de l'animal dans les sociétés humaines, un phénomène entraîné par la modernisation. Il rappelle que l'invention de l'animal de compagnie – un domaine où au lieu de disparaître, les animaux continuent de se multiplier – est une invention récente :

> Jadis, les familles de toutes les classes sociales possédaient des animaux domestiques, mais pour les tâches utiles que ceux-ci remplissaient – chiens de garde, chiens de chasse, chats-attrapeurs de souris et ainsi de suite. Le fait d'avoir chez soi un animal sans prendre en compte son utilité – le fait d'avoir, précisément, un animal de compagnie (*pet* en anglais) – est une invention moderne, et, à l'échelle où il se trouve répandu aujourd'hui, ce fait est unique. Il tient de cette caractéristique tellement distinctive des sociétés de consommation : le retrait à la fois universel et personnel au sein de la petite cellule familiale privée, décorée ou meublée de mémentos du monde extérieur[1093].

Dans les films expressionnistes, l'intérêt porté à l'animal domestique en vertu de son utilité[1094] s'exprime par le recours récurrent à cette catégorie d'animaux. Ils y apparaissent précisément dans des séquences caractérisées par une esthétique naturaliste, afin d'en souligner l'authenticité. L'intrigue de *Torgus* s'articule ainsi autour de deux lieux principaux : l'étrange maison de Groah et de Torgus, le lieu de l'absence animale, et la ferme de Turid, par définition un lieu de la présence animale, puisque des animaux destinés à l'alimentation y sont élevés. Parce que son corps l'inscrit dans la sphère du vivant et du naturalisme, l'animal réel n'a pas sa place dans la maison de Groah, aux intérieurs expressionnistes et doublement placée sous le signe de la mort : elle abrite d'une part l'atelier où Torgus fabrique ses cercueils – et d'ailleurs un plan nocturne suggère qu'il dort dans l'un deux, à la façon du mort-vivant Nosferatu – et d'autre part c'est en ses murs que se produit le décès d'Anna. Étant donnée sa profession, la sage-femme Groah tranche *a priori* avec

---

1092 Berger, John. *Pourquoi regarder les animaux ?* in *Pourquoi regarder les animaux ?* [2009 pour la première édition en langue originale, parue sous le titre *Why look at animals?*, Penguin Books] Trad. fr. de Katia Berger Andreadakis, Anne & Michel Fuchs, Mireille Gouaux et Martin Richet. Genève : Éditions Héros-Limite, 2011, pp. 20-54. L'anthologie regroupe des textes et essais consacrés au rapport que l'homme entretient avec l'animal. L'essai *Pourquoi regarder les animaux ?* date de 1977.

1093 *Ibid.*, pp. 35-36. Les italiques sont de l'auteur.

1094 Cette conception de l'animal utile s'exprime de façon particulièrement éloquente dans l'appellation « chien d'utilité » appliquée aux chiens élevés et dressés pour réaliser des tâches et pour assister l'homme. Si certains de ces emplois tendent à se raréfier avec la modernisation et l'urbanisation (chien de garde, chien de chasse, chien de berger), d'autres se développent (chien guide d'aveugle, chien de recherche et de sauvetage, chien de détection).

l'omniprésence de la mort dans sa demeure. Son implication dans les machinations de Turid lui fait cependant porter une part de responsabilité dans la fin tragique de la jeune servante. La maison de Groah est aussi le lieu de l'isolement, qui offre un toit à deux êtres rejetés par la société : Anna, éloignée de John par Turid, meurt dans la solitude, et Torgus est un marginal.

Par opposition, la ferme est un lieu plein de vie, une impression véhiculée par l'animation qui la caractérise grâce à la mise en scène d'un nombre important de figurants : nombreux sont les travailleurs qui s'y affairent, vacant à leurs occupations quotidiennes. Les animaux réels, marqueurs du vivant, s'y intègrent parfaitement, que ce soit pour aider les hommes au travail (chevaux) ou pour être mangés (volaille). Ce dernier type d'animal d'utilité est prédominant, avec une abondance d'animaux de basse-cour. En son centre, la cour principale du domaine renferme ainsi un pigeonnier, autour duquel s'ébattent poules, oies et canards. Leur finalité est rappelée dans une brève séquence où une fermière plume une oie, probablement inscrite au menu du repas de mariage. Un deuxième type d'animal d'utilité s'y ajoute, défini par les tâches utiles qu'il doit accomplir. Les principaux représentants de ce type sont le chat de Gudrun, supposé chasser les souris, et les deux chevaux de la ferme, destinés au labour ou à l'attelage. Peut-être s'agit-il des mêmes chevaux que ceux qui dans une séquence ultérieure mènent la calèche de John à la ville. Dans l'ensemble des films expressionnistes qui mettent en scène des chevaux (*Torgus*, *Algol* et *Le Cabinet des figures de cire*), ceux-ci sont toujours figurés au nombre de deux ou de trois. Cette représentation du cheval rend son individualisation impossible et prévient la confusion du cheval de travail avec le cheval de loisir, qui relève davantage de la catégorie des animaux de compagnie que de celle des animaux domestiques d'utilité.

En plus du recours ou du renoncement à la mise en scène d'animaux réels, la composition des plans retenue pour présenter les deux lieux antagonistes travaille à souligner leur différence. Un plan d'ensemble et une plongée totale succèdent ainsi à l'intertitre d'ouverture du film pour offrir une vue documentaire de la propriété de Turid, balayant les différents bâtiments de la ferme et ses terrains, établis le long d'une route de campagne. Ils sont révélés à travers le cercle de l'iris qui focalise le regard du spectateur sur la propriété. Un léger panoramique horizontal explore le voisinage, constitué de quelques maisons et d'une petite église entourée d'un muret qui délimite l'enceinte d'un cimetière[1095]. Dès l'ouverture, le film anticipe donc le dénouement tragique en implantant dans le paysage de campagne paisible un élément qui inscrit visuellement la mort dans

[1095] Les détails sont difficilement reconnaissables dans la copie consultée, mais il semblerait qu'il s'agisse ici de pierres tombales.

l'image. Les animaux sont introduits dès le plan moyen suivant, qui offre une vue sur la cour de la ferme et sur sa volaille, à travers le portail d'entrée, franchi par les deux chevaux et par quelques paysans.

Un second plan en plongée est employé plus tard pour présenter la maison de Torgus, lorsque Anna y est conduite par le tuteur de John. S'il a également recours à un cache circulaire introduit par l'ouverture à l'iris, il diffère cependant en trois points du plan similaire de la ferme. Ces trois différences contribuent à caractériser cette seconde demeure comme un lieu du retranchement. Premièrement, l'absence de mouvement panoramique en fait un endroit moins vivant que la ferme. Deuxièmement, l'absence de voisinage immédiat isole ses occupants des autres habitants du village. Troisièmement, cette impression est renforcée par l'absence de route ou de chemin y menant. Par sa localisation le long d'un axe routier, la ferme apparaît au contraire comme un lieu connecté au monde extérieur et notamment à la ville où Turid envoie John faire des études. Après ce premier plan, le film procède de la même façon qu'auparavant pour caractériser davantage le lieu, en ayant recours à un plan large figurant la porte d'entrée de la demeure. Ici intervient une quatrième différence qui contribue à donner plus de poids encore à l'impression de claustration. Lorsque Anna et Grunac atteignent la maison de Torgus et de Groah, ils sont en effet confrontés à une porte fermée. La porte d'entrée de la ferme en revanche est toujours ouverte et les paysans entrent et sortent librement. Par la suite, les choix de mise en scène des deux lieux diffèrent pour les opposer : la représentation de la maison de Torgus privilégie les scènes tournées en intérieur et en studio, alors que celle de la ferme fait intervenir de nombreuses scènes réalisées en extérieur, dans des décors réels. Ce choix de tournage permet de représenter le caractère étouffant de la vie d'enfermement menée par Anna une fois qu'elle a été évincée de la ferme.

À la différence de *Torgus*, *Le Cabinet des figures de cire* n'a pas recours à la représentation d'animaux – à l'exception des trois chevaux du deuxième épisode, qui relèvent de la catégorie des animaux domestiques d'utilité. En effet, on ne les voit pas autrement qu'attelés à la troïka qui conduit Ivan à la noce. Néanmoins, les plans des chevaux galopant à travers la neige ont plus en commun avec la folle course de l'attelage conduit par Nosferatu qu'avec des prises de vues à visée naturaliste. Dans les deux cas, le véhicule transporte un passager en danger de mort : respectivement le boyard qui au cours du voyage est mortellement blessé par une flèche destinée au tsar, et Hutter, que le conte Orlok conduit à son château où il lui inflige sa redoutable morsure[1096].

[1096] La calèche remplit la même fonction dans *Les Trois Lumières* (1921) de Lang. L'un des passagers est la Mort, qui prend place en face de sa future victime. Un photogramme tiré de *La Maison à l'enseigne de la lune* (publié dans

L'identité du conducteur de la calèche contribue également au réseau de correspondances tissé entre les deux séquences : dans les deux cas, il s'agit du « méchant » du film, du monstre sanguinaire transportant l'une de ses victimes. La signification des chevaux dans *Nosferatu* comme dans *Le Cabinet des figures de cire* ne saurait donc se réduire à celle de simples moyens de locomotion. Il sont bien plutôt au cœur de ce qui s'apparente à une chevauchée des Walkyries, bien que les chevaux eux-mêmes soient loin d'être monstrueux, contrairement aux montures-squelettes des Cavaliers de l'Apocalypse de *Faust*[1097]. « L'émotion du contenu dramatique est transférée sur le spectateur par l'agitation visuelle[1098] », analyse Balázs. Dans le film de Leni, le rythme effréné de la course du traîneau est rendu par le montage frénétique de plans très brefs. Le montage devient ainsi porteur de la peur mortelle qui s'est emparée du tsar[1099].

Les représentations de chevaux sinistres dans le cinéma fantastique weimarien sont les héritières des descriptions de montures fantomatiques qui traversent la littérature fantastique de langue allemande. Le moreau chevauché par le fantôme de Wilhelm emportant à bride abattue sa fiancée vers la mort dans la ballade *Lénore* (*Lenore,* 1773) de Gottfried August Bürger[1100], le cheval blanc fantomatique entraînant Hauke Haien dans la mer qui l'engloutit dans la nouvelle testamentaire *L'Homme au cheval blanc* (*Der Schimmelreiter*, 1888) de Theodor Storm et la rosse efflanquée et aveugle qui hante les souterrains de l'« Empire du rêve » dans le roman fantastique *L'Autre Côté* (*Die andere Seite*, 1909) d'Alfred Kubin sont des exemples significatifs. Le cheval fantastique et sinistre est une créature tout droit sortie de l'univers du cauchemar : en témoigne le cheval à la robe noire et aux yeux vitreux qui accompagne le *Nachtmahr* dans *Le Cauchemar* de

---

« Das Haus zum Monde », in *Bühne und Film* (Berlin), n°16, Jhg 1920, s. p.) montre un cheval attelé à une calèche, à côté d'un groupe de six personnes rassemblées devant l'étrange demeure. Les costumes sombres et formels des personnages (haut-de-forme, voiles) évoquent des tenues de deuil. Il s'agit donc peut-être des obsèques de Nathanaël. Si tel est le cas, le cheval tire sans doute le cercueil du défunt. Le motif du cheval serait donc une fois de plus associé directement à la mort. Mais l'impossibilité d'un visionnage du film, associée à la mauvaise qualité du document en question, nous empêchent d'interpréter la scène avec certitude.

1097 Le thème biblique des Cavaliers de l'Apocalypse est familier aux Beaux-arts allemands. On songe notamment aux *Cavaliers de l'Apocalypse* de Dürer (*Die vier apokalyptischen Reiter*, gravure sur bois, 39,4 x 28,1 cm, 1511) et à *La Guerre* (Dresde) de Böcklin (*Der Krieg*, huile sur bois de tilleul, 100 x 69,5 cm, 1896), dont les trois cavaliers représentent la Guerre, la Peste et la Mort. Voir Rohmer. *L'Organisation de l'espace... Op. cit.*, pp. 34-35.
Les œuvres en question peuvent être visualisées en ligne :
Dürer : URL : http://www.museum-digital.de/thue/index.php?t=objekt&oges=883
Böcklin : URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_Der_Krieg.jpg

1098 Balázs. *L'Esprit du cinéma*. *Op. cit.*, p. 231.

1099 Dans le scénario du *Cabinet des figures de cire* de Galeen, les verbes employés pour décrire le mouvement des chevaux sont les vecteurs du sentiment d'urgence. Sous les coups de fouet du tsar « en proie à une terreur démente » (« *in irrsinniger Angst* »), les chevaux « foncent » (« *sausen* », deux occurrences) et le traîneau « file à toute allure » (« *rasender Schlitten* »). Lorsque la flèche qui lui est destinée fend l'air, le tsar frappe les chevaux avec une violence redoublée, jusqu'à ce qu'ils « doublent » (« *verdoppelt* ») leur vitesse. Voir Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, p. 62.

1100 Bürger, Gottfried August. *Lenore* in Bürger, Gottfried August ; Hermand, Jost. *Gedichte*. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1997, pp. 49-58.

Füssli. Ses yeux dépourvus d'iris et de pupille sont la preuve la plus manifeste de son appartenance aux fantômes de la nuit. Dans le roman de Kubin, l'épisode de la rencontre avec le cheval précède de peu le décès de la femme du narrateur, obsédée par le claquement des sabots du cheval qu'elle perçoit dans le puits, alors que son état de santé se dégrade drastiquement.

Comme dans *Le Cabinet des figures de cire* et dans *Nosferatu*, les trois chevaux de la littérature fantastique sont donc intimement liés à la mort. C'est pourquoi leur description est systématiquement placée sous le signe des ossements. Les chevaux sinistres sont toujours lancés au grand galop ; aussi leur allure infernale porte-t-elle le sentiment d'urgence et d'inéluctabilité qui saisit le lecteur à la lecture. Une fois le cimetière atteint, le cavalier de *Lénore* révèle sa véritable apparence. Dotée d'une tête de mort décharnée, d'un squelette en guise de corps et d'un sablier ainsi que d'une faux, c'est la Mort en personne qui accueille Lénore. Sa monture se cabre, crache des étincelles et s'abîme dans les profondeurs de la terre. Dans le tableau d'Ary Scheffer *Lénore* ou *Les Morts vont vite* (1830)[1101], « le peintre s'est moins intéressé à la faute morale de Lénore qu'au potentiel dramatique de la chevauchée nocturne et à la tension créée par le confrontation entre la réalité et le royaume des fantômes[1102] ». Plus que la faute morale de l'héroïne (le blasphème), c'est le potentiel fantastique de la chevauchée vers la mort que l'artiste a retenu de la ballade de Bürger. Dans le tableau, la peau pâle du visage, du bras et du dos dénudés de *Lénore* constitue l'unique point lumineux au centre d'un environnement entièrement sombre et spectrale. Sa chevelure noire et dénouée est le parfait reflet de la queue de crins noirs du cheval. La robe de celui-ci est de la même couleur que les spectres qui ont tous tourné leur visage vers la monture et ses cavaliers, comme pour les accueillir dans leur royaume. L'œil de la rosse renferme une inquiétante lueur rouge, qui émane également de sa bouche et transpose visuellement l'image des étincelles crachées dans le poème. Suspendu dans les airs, ses sabots semblent ne jamais avoir besoin de fouler le sol pour emporter Lénore et son amant dans sa course folle.

*L'Homme au cheval blanc* retrace la genèse d'une superstition : le cheval aux yeux ardents, malade et famélique, que Hauke Haien ramène de la ville, et les ossements d'un cheval qui paraissent se rassembler et se mouvoir au clair de lune sur l'îlot de Jevershallig, finissent par ne plus former qu'un dans l'imaginaire des habitants. Alain Muzelle a mis en évidence la double impression

[1101] Scheffer, Ary. *Lénore* ou *Les Morts vont vite*, 1830, huile sur toile, 56,5 x 98 cm, Paris, Musée de la vie romantique. Œuvre reproduite dans Fabre ; Krämer. *L'Ange du bizarre... Op. cit.*, Cat. 37, p. 113.

[1102] Santorius, Nerina. « Les Fils de Satan. L'Héritage de la déraison dans le romantisme français », in Fabre ; Krämer. *L'Ange du bizarre... Op. cit.*, pp. 101-105, ici p. 103.

inquiétante qui émane de l'union de ce cheval et de son cavalier. D'une part, l'interprétation réaliste de l'effet provoqué par le duo en cherche l'explication dans le fait que l'homme au cheval est synonyme d'homme de pouvoir. Cette représentation renvoie aux représentations picturales des souverains à cheval. Sur son cheval, Hauke Haien trône dans une position de supériorité, renforcée par son statut de maître de l'animal. Mais selon l'auteur, la robe « blanc-bleu » du cheval est le marqueur du fantastique. Le cheval blanc-bleu combine les thèmes de la lumière, de l'angoisse et de la mort. Il est à la fois la marque de la supériorité du protagoniste sur les autres, mais en même temps il emmène le personnage vers la mort en mer[1103]. Enfin, le cheval qui apparaît au narrateur dans la galerie souterraine du roman de Kubin est décrit comme une bête famélique au crâne osseux et à la croupe écorchée, ensanglantée, grinçant des dents. Par conséquent, le protagoniste la qualifie de « squelette vivant » et reste tourmenté par la vue épouvantable de ses os.

L'animal apparaît donc comme une matrice philosophique et ontologique qui rappelle à la fois l'homme à ses origines et à sa condition de mortel. John Berger explique ainsi que l'animal se situe à l'intersection entre l'homme et ses origines et que ses ressemblances et dissemblances avec l'homme le confrontent aux dites origines :

> L'animal détient des secrets qui, contrairement aux secrets des grottes, des montagnes, des mers, s'adressent spécifiquement à l'homme. [...]
>
> Quels étaient les secrets de cette ressemblance et de cette différence entre l'animal et l'homme ? Ces secrets dont l'homme reconnaissait l'existence dès qu'il croisait le regard de l'animal.
>
> Dans un sens, l'anthropologie tout entière, préoccupée qu'elle est du passage de la nature à la culture, tente de répondre à cette question. Mais il existe également une réponse débordant ce cadre. Tous leurs secrets posaient les animaux comme *médiateurs* entre l'homme et ses origines [...] parce qu'ils étaient à la fois semblables à lui et différents[1104].

En jouant sur le cadavérique, les représentations du cheval rappellent au corps sa condition humaine, le font sortir de sa teneur abstraite, l'arrachent à sa puissance d'abstraction qui lui permet de se soustraire au lieu, à l'inscription dans l'espace. Elle mettent fin à la qualité fictive et fictionnante, créatrice de monde, que lui reconnaît Michel Foucault[1105]. Pour lui, deux expériences fondamentales ont cette fonction : celle du miroir, qui délimite la forme et le reflet du corps désincarné, et le cadavre, c'est-à-dire le corps délaissé, qui certifie son devenir. Le reflet dans le

---

1103 Voir Muzelle, Alain. « Pour un bestiaire fantastique. *Le Cavalier au cheval blanc* de Theodor Storm », in Alaoui, Abdallah Madarhri ; Besson, Anne ; Foucault, Jean ; Jacquelin, Evelyne (dir.). *Le Merveilleux et son bestiaire*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2008, pp. 167-184.

1104 Berger. *Pourquoi regarder les animaux ? Op. cit.*, pp. 22-25. Les italiques sont de l'auteur.

1105 Foucault, Michel. *Le Corps utopique, suivi de Les hétérotopies.* (postface de Daniel Defert). Paris : Lignes, 2009. Les deux textes réunis dans cet ouvrage correspondent à deux conférences radiophoniques de 25 minutes chacune, diffusées les 7 et 21 décembre 1966 sur France Culture dans le cadre de l'émission « Culture française » de Robert Valette, sous le titre « Les utopies réelles ou "lieux et autres lieux" » et « Le corps utopique ».

miroir et le corps défunt ne sont plus animés par la puissance utopique du corps. Dans le miroir ou sous sa forme inanimée, le corps perd son pouvoir créateur, il n'ordonne plus l'espace : au contraire, il est délimité dans l'espace par ses contours, par son emplacement ; c'est un corps fini. Ni la dépouille ni le reflet du corps ne sont habités : déserté de vie, de toute présence, le corps est « enfin là », sous sa forme la plus topique.

Des analyses de *Torgus* et du *Cabinet des figures de cire*, nous pouvons déduire que le choix des animaux mis en scène est fonction de la nature des lieux où se déroule l'intrigue. À cet égard, le film de Martin *La Maison à l'enseigne de la lune* fait preuve d'une unité de lieu significative. La maison qui donne son titre à cette œuvre est un microcosme, un – petit – théâtre du monde dans lequel la lune tire les ficelles. Le choix d'un unique lieu clos détermine la catégorie d'animaux qui y est représentée : celle des animaux domestiques. Sur plusieurs photogrammes du film reproduits dans les revues de cinéma[1106] figure un chat[1107], qui est aussi un motif des annonces publicitaires du film. Cette surreprésentation du chat dans le matériel iconographique lié au film signale l'importance de cet animal pour l'intrigue. Un passage très bref de la critique du film de Ludwig Brauner, parue dans *Der Kinematograph*, appuie cette hypothèse : « Des chats et des souris ont aussi leur importance[1108]. », écrit-il ainsi, sans toutefois entrer dans les détails.

Nous ne pouvons donc qu'émettre des hypothèses sur la fonction des animaux dans le film. Le chat étant le prédateur par excellence de la souris, nous pouvons supposer que le rapport du chat à la souris sert de miroir grossissant à la relation de van Haag à Luna et à Bettina : celle d'un prédateur à sa proie. Comme le chat, van Haag règne sur la maison en tirant profit de la faiblesse de son propriétaire et en terrorisant la femme et la fille de celui-ci, allant jusqu'à faire l'acquisition de la demeure. Bien que greffée sur la vie humaine, la souris n'est pas à proprement parler un animal domestique, à moins d'être gardée en cage. L'homme en a fait un animal de laboratoire, une qualité qui d'une part fait écho aux expérimentations de van Haag utilisant Bettina comme modèle pour l'une de ses figures de cire. D'autre part, elle rappelle aussi le grand laboratoire des relations humaines qu'est l'étrange maison à l'enseigne de la lune. Une des photos du film reproduite dans le *Illustrierter Film-Kurier* représente la scène capitale de la course-poursuite sur le toit de la maison.

---

1106 Voir « Das Haus zum Mond », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°31, Jahrgang 1920, et Weißbach, Hans. « Das Haus zum Mond », in *Illustrierte Filmwoche*, n°37, Jahrgang 8, 1920.

1107 La qualité des photogrammes n'est pas suffisante pour déterminer s'il s'agit d'un seul et même chat ou de chats différents.

1108 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « Auch Katzen und Mäuse spielen eine Rolle. ».

Alors que van Haag pourchasse Luna, un chat gagne à son tour le toit par l'une des fenêtres mansardées. Ce choix de mise en scène est-il censé insister sur la menace représentée par van Haag en dédoublant le personnage du prédateur ? Il se peut aussi que le chat ne soit pas qu'un simple témoin symbolique de la scène et qu'il intervienne – volontairement ou non – dans le déroulement de l'action. Cela expliquerait le rôle important que le critique de *Der Kinematograph* lui reconnaît.

Le quatrième et dernier film expressionniste à mettre en scène des animaux domestiques réels est *Algol*. Il oscille de façon très marquée entre deux esthétiques a priori opposées : l'expressionnisme et le naturalisme. Les scènes tournées en extérieur mobilisent des décors naturels, dans lesquels la présence d'animaux réels n'a rien de surprenant. Leur naturalisme soutient le mode de vie prôné par l'état indépendant, c'est-à-dire une vie en autarcie et en harmonie avec la nature. Les animaux réels du film relèvent de la catégorie des animaux domestiques et sont associés aux deux personnages féminins qui adhèrent à ce mode de vie : Maria Obal et Magda Herne. Le parallèle qui existe entre leurs vies est mis en valeur par une symétrie animale, puisque chacune des deux femmes est montrée en compagnie de deux animaux. Mais leur relation au pays libre n'est pas la même, ce qui s'exprime par une différence dans l'espèce et dans la catégorie animale figurée à leurs côtés. Maria Obal, la représentante principale et intègre du pays libre, fait travailler au champ un couple de chevaux de trait. Ils s'agit donc bien d'animaux domestiques, mais surtout d'animaux de travail, domestiqués pour leur utilité. En ce sens, ils sont parfaitement intégrés dans le fonctionnement de la société décrite. Les chevaux mettent en exergue la sagesse de Maria, qui relève du travail quotidien, de la terre cultivée, de la pondération. Son personnage est aux antipodes de la folie de Robert Herne, tenté par la richesse et le pouvoir démesuré que lui fait miroiter le démon. Par cette opposition, le film n'est pas sans rappeler *La Montagne aux runes* du romantique Ludwig Tieck. Maria est l'équivalent féminin du père du héros Christian : un homme de la plaine dont la sagesse émane de la connaissance des plantes et de l'horticulture. Le personnage de Robert Herne en revanche a hérité de certaines caractéristiques du fils, inexplicablement attiré par la montagne et les richesses des mines. Un étranger lui fait connaître la déesse des montagnes. Ces deux représentants des mystères de la nature et du pouvoir souterrain de la montagne ont donné naissance au personnage d'Algol, une puissance sombre qui se présente à Herne dans une galerie de la mine pour le séduire par l'attrait du pouvoir. Maria Obal a l'intuition de la nature démoniaque dissimulée derrière l'apparence humaine : le nouvel ami de Robert Herne lui fait horreur dès la première rencontre et elle ne peut s'habituer à sa présence.

Il n'est pas indifférent qu'une séquence assez longue montre Magda Herne en train de se promener dans les jardins de sa maison en compagnie d'animaux. Cette séquence intervient précisément au moment de sa rencontre déterminante avec Peter Hell, le fils de Maria, qui la convainc de venir vivre avec lui dans le pays libre. La proximité de la jeune fille avec la nature sous sa forme végétale comme animale en fait la candidate idéale à ce changement de vie. Elle est d'ailleurs le seul membre de la famille Herne à faire usage des jardins, les autres étant trop contaminés par l'influence diabolique de la machine pour y échapper en quittant sa sphère d'influence (la maison). Mais contrairement au champ (parcelle de terre aménagée par la main de l'homme pour subvenir à ses besoins vitaux), le parc relève de la sphère de la détente et d'une conception sentimentale de la nature, mise en scène par ceux qui s'en sont éloignés. Il en va de même pour les animaux qui accompagnent Magda et qui justement sont des animaux de compagnie : deux chiens de race qui symbolisent la vie d'oisiveté et de détente qu'elle a menée jusqu'à présent chez ses riches parents. Alors que juste avant de rencontrer Peter, le plan large la montre encore en relation avec son environnement et surtout tenant les chiens en laisse, elle les laisse courir en liberté lorsqu'elle se met à discuter avec le jeune homme. Un plan rapproché illustre alors le rapprochement du couple, qui va motiver la rupture de Magda avec le domicile familial. Par le truchement des animaux, la mise en scène signale que Magda est prête à rompre les liens qui la rattachent à la maison Herne pour vivre en liberté dans le pays qui se soustrait à l'influence de ce dernier.

Dans le film de Werckmeister, le bestiaire ne se limite cependant pas à leur seule présence réelle et se décline selon les deux axes esthétiques opposés du film. Pour figurer l'influence néfaste d'Algol sur Robert Herne, le film a recours à des décors expressionnistes. Une fois que l'ancien mineur a accédé au pouvoir, les intérieurs de sa demeure sont ainsi strictement représentés de cette façon et forment une unité stylistique puissante à l'intérieur du film. Ce monde des relations humaines superficielles que s'est construit Robert Herne est investi par des animaux exotiques. Leur exotisme les rend particulièrement compatibles avec l'univers expressionniste déconcertant. Mais les animaux exotiques en question ne sont qu'artificiels, car dans ce monde de l'artifice, la présence animale ne peut être réelle. Elle est symbolisée par des éléments inanimés du décor, chargés d'une fonction de représentation du pouvoir. Ainsi, le plan moyen qui présente pour la première fois Robert Herne une fois son ascension accomplie est particulièrement riche de sens. La disposition, le nombre et surtout les dimensions des différents éléments du décor ont ici toute leur importance. À l'arrière-plan se dresse l'immense fenêtre qui domine la ville sur laquelle règne à présent l'ancien

mineur. L'acteur Emil Jannings, de stature imposante, est assis à un énorme bureau, symbole par excellence du pouvoir. Différents objets au motif animalier y sont disposés. Tous figurent au premier plan et ils représentent en tout et pour tout quatre félins. Le grand encrier orné de trois fauves et la large statuette de panthère sont autant de marqueurs éloquents du pouvoir implacable. Mais le reste de la vaste pièce est vide, aseptisé et froid, à l'image des relations familiales et sociales du puissant. Elles sont aux antipodes de la relation chaleureuse qui le liait auparavant à Maria et aux autres mineurs, et qui va lier sa propre fille aux habitants du pays libre. Pour Herne, l'ascension sociale s'accompagne d'un enfermement progressif dans sa demeure mais aussi dans la solitude, puisque ses enfants se détournent de lui et que sa femme périt dans un accident provoqué par Algol. Dans la séquence de la confrontation qui voit sa fille se décider à quitter le domicile familial pour le modèle de vie concurrent, la statuette de félin a disparu du bureau, cédant la place à une potiche anodine. La perte d'un symbole du pouvoir marque le début de la chute de Robert Herne, dont le départ de la fille est la première étape.

Si la mise en scène d'animaux exotiques se prête si bien à la figuration du pouvoir, c'est parce qu'elle porte en elle l'hérédité de l'esprit pionnier et de l'aventurisme tels qu'ils s'expriment avant tout dans les films d'expédition. John Berger rappelle qu'au 19e siècle, le zoo est l'appui du pouvoir colonial contemporain. C'est une institution qui fait la démonstration du pouvoir du souverain grâce aux animaux exotiques détenus, dont « la capture [...] figurait symboliquement la conquête de terres lointaines et exotiques[1109]. ». Au moment où ils sont édifiés, les zoos apportent ainsi un prestige aux capitales qui les hébergent, prestige qui rappelle celui des ménageries royales privées[1110]. Les animaux rapportés de loin sont alors la marque de la puissance et de la prospérité du souverain. Les animaux exotiques des films expressionnistes sont investis de cette même fonction.

De fait, le transfert de pouvoir à l'œuvre dans *Genuine* est porté par sa ligne de force animale. Au début du film, le pouvoir de Lord Melo est sanctionné par son acquisition de Genuine sur un marché aux esclaves oriental[1111]. La mise en scène apparente cette conquête à la capture d'un animal exotique et sauvage, ramené d'une contrée lointaine à la manière d'un butin précieux. Par le biais des costumes à plumes d'oiseau ou à rayures portés par l'actrice, de sa crinière de cheveux indomptable ainsi que de son jeu qui consiste à montrer les dents et à plier les doigts à la manière de

[1109] Berger. *Pourquoi regarder les animaux ? Op. cit.*, p. 45.
[1110] Le Jardin des plantes est édifié en 1793, le zoo de Londres en 1828 et le zoo de Berlin en 1844.
[1111] À l'en croire le critique de *Der Kinematograph*, il s'agirait d'un marché perse. Cf. « Berliner Filmneuheiten. Genuine », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p.

griffes ou de serres, le film opère une hybridation animale : la jeune femme s'apparente tour à tour à l'oiseau exotique et au fauve – plus précisément à la tigresse évoquée par les annonceurs du film. En anglais, l'adjectif « genuine » signifie « naturel » ou « authentique ». Le nom de l'héroïne, qui est aussi le titre du film, attire l'attention sur l'association du personnage à la nature et peut-être à l'animalité des pulsions. Elle est une « force instinctive de la nature[1112] ». Aussi le marchand d'esclaves la déclare-t-il « farouche et barbare[1113] ». Son comportement animal justifie la caractérisation esquissée par ce carton. Dès le plan suivant, sa sauvagerie se manifeste en effet lorsque le marchand d'esclaves, en train de négocier avec Lord Melo, tente de lui caresser la tête, comme on caresserait un animal domestique. Elle lui mord alors la main. Achetée par le vieil original, elle est emportée par le serviteur de celui-ci, qui l'enveloppe dans un filet, à la manière d'un animal capturé. Au sujet des êtres hybrides (loups-garous, statues vivantes, poupées et mannequins animés, etc.) qui peuplent la littérature fantastique, Louis Vax affirme que « le fantastique, c'est l'équivoque, la présence sourde de l'homme dans la bête ou de la bête dans l'homme[1114] ». L'auteur privilégie le terme de « bête » pour parler de l'animal sauvage et inquiétant. Cet emploi n'est pas anodin, puisque la bête peut aussi désigner l'homme sous l'emprise de ses instincts. Le terme évoque ainsi l'hybridation de l'humain et de l'animal et se prêterait donc parfaitement à la caractérisation de Genuine. Se référant à *L'île du Docteur Moreau* de H. G. Wells (*The Island of Doctor Moreau*, 1896), Louis Vax considère que le thème du jardin abandonné est l'un des plus prenants du fantastique, car la végétation et les bêtes qui y évoluent sont retournées à l'état sauvage. « Les bêtes élevées un moment à l'humanité avant de retourner à l'état sauvage […], ayant gardé dans leur regard quelque chose d'humain, nous inquiètent plus que celles demeurées dans l'innocence féroce de l'animalité[1115] », conclut Vax.

Le film de Wiene propose une variation sur ce thème, dans la mesure où le nouveau propriétaire de l'ancienne prêtresse devenue sauvage la retient prisonnière dans un étonnant jardin riche de plantes tropicales, d'un bassin miroitant et d'une grotte. Il s'agit d'une sorte d'enclos ou de vivarium surmonté d'une verrière et aménagé en plein cœur de l'étrange propriété de Lord Melo. Ce jardin des plantes et des créatures exotiques est la démonstration et l'appui de son pouvoir, auxquels participe aussi le serviteur malais de la demeure. Le plan italien qui dépeint pour la première fois Genuine au sein de ce nouvel environnement la présente endormie, un oiseau mort à ses côtés :

---

1112 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 76.

1113 Voir l'intertitre suivant de la copie consultée : « Celle-la, c'est Genuine... Elle fut la prêtresse de la tribu vaincue. Elle est belle, mais ils l'ont pervertie... Elle est devenue farouche et barbare... ».

1114 Vax, Louis. *L'Art et la littérature fantastiques. Op. cit.*, p. 33.

1115 *Ibid.*

s'agit-il de sa nourriture, à laquelle elle a sucé le sang ? C'est en tout cas l'interprétation retenue par Lothar Knud Fredrik, qui affirme que Lord Melo « lui fait boire du sang d'oiseau[1116] ». L'importance du plan de l'oiseau mort est mise en évidence par sa répétition à l'identique un peu plus loin, lorsque le barbier Guyard se rend chez Lord Melo pour le raser. Le *Leitmotiv* du sang des victimes traverse le film et fait de Genuine une « femme-vampire[1117] », qui comme « l'oiseau de proie[1118] » Nosferatu a aboli en sa personne la double frontière ontologique de l'humain et de l'animal, de la vie et de la mort. D'après Jean-Louis Leutrat, le thème du vampirisme se rattache au fantastique, aux côtés des thèmes suivants : « voyage, miroirs, inversion, doubles[1119] ». Ce portrait de l'héroïne justifie le sous-titre anglais du film *Genuine: A Tale of a Vampire*, que l'on pourrait traduire par « un conte de vampire », renversement horrifique du « conte de fées ». Il rend parfaitement compte de l'alliance du merveilleux et de l'horrifique réalisée par Mayer et Wiene, auquel la critique de cinéma est si sensible.

Plusieurs intertitres du film servent ainsi à mettre en évidence la cruauté du personnage. Le livre de Percy nous apprend d'entrée de jeu que « belle et perverse, Genuine avait été achetée sur un marché d'esclaves par un vieil original. Prêtresse d'une religion faite de mystères étranges, dès son enfance, elle eut le spectacle de cruautés dont plus tard elle fut l'ordonnatrice. ». Dans la version allemande, elle n'est pas simplement spectatrice desdites cruautés : « Dès l'enfance, elle fut contrainte de boire du sang. Une secte mystérieuse l'y força[1120]. ». Le rêve de Percy s'ouvre ensuite sur une alternance entre trois intertitres et des plans qui résument le parcours du personnage : « Prêtresse d'une religion faite de mystères étranges, Genuine, tout d'abord, eut horreur de la cruauté. / Les hasards d'une guerre entre tribus ennemies l'ont fait enlever... / et échouer dans un marché d'esclaves. ». Le marchand d'esclaves complète son histoire : « Celle-la, c'est Genuine... Elle fut la prêtresse de la tribu vaincue. Elle est belle, mais ils l'ont pervertie... Elle est devenue farouche et barbare... ». Aux cartons s'ajoute une série d'actions qui complète le portrait sanguinaire de la beauté cruelle. Elle commence par ordonner à Florian de trancher la gorge à Lord Melo ; il s'exécute. Puis elle exige de lui qu'il se donne la mort. « Tue-toi, tue-toi !... comme dans les sacrifices d'autrefois... Quelle belle preuve d'amour... » lui susurre-t-elle lors d'une étreinte. Face à son refus horrifié, elle commande au serviteur malais de l'exécuter et de lui apporter une coupe de

1116 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « [Er] läßt sie das Blut von Vögeln trinken. ».

1117 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 76.

1118 Buache, Freddy. *Le Cinéma allemand 1918-1933*. Renens (Suisse) : 5 Continents/Paris : Hatier, 1984, p. 41.

1119 Leutrat. *Vie des fantômes...* p. 18.

1120 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. Cette version de l'histoire est corroborée par le critique de *Der Kinematograph*. Cf. « Berliner Filmneuheiten. Genuine », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920, s. p.

son sang en guise de preuve. Le serviteur ordonne à Florian de partir et s'entaille le bras pour remplir la coupe qu'il porte ensuite à Genuine, lui faisant croire qu'il a exécuté sa volonté. La ruse du serviteur porte en elle le souvenir de celle du chasseur qui épargne Blanche-Neige dans le conte éponyme des frères Grimm (*Schneewittchen*, 1812). Elle est une preuve supplémentaire de la circulation de motifs entre les contes merveilleux et le cinéma expressionniste, et *Genuine* en particulier. Au lieu de tuer la fillette, le chasseur l'abandonne dans les bois et apporte le foie et les poumons d'un marcassin à sa marâtre (qui les mange) pour lui faire croire en la mort de la princesse. L'influence du genre merveilleux est explicitement thématisée par la mise en scène, puisque le film s'ouvre sur un Percy plongé dans la lecture de son conte favori et que la couleur de l'intertitre extrait de ce conte le distingue nettement des intertitres de couleur jaune propres à l'histoire racontée ensuite. L'inspiration créatrice est l'un des thèmes centraux du film. Dans le cas de Percy, elle est grandement influencée par le conte. Cette influence se manifeste dans le portrait qu'il peint de l'héroïne du conte ainsi que dans son cauchemar, dont elle est le personnage principal. Elle y renoue avec le goût du sang décrit dans le conte, ce qui fait de *Genuine* un précurseur du film de vampires[1121].

Si *Nosferatu* (1922) est généralement considéré comme le premier exemple allemand de l'apparition du thème du vampirisme à l'écran, voire comme le premier film de vampire de l'histoire du cinéma et comme le précurseur des nombreux films consacrés au personnage de Dracula[1122], *Genuine* présente cependant déjà nombre des traits caractéristiques du genre, et ce dès 1920. Traditionnellement, le vampire est d'ailleurs un personnage féminin[1123], devenu masculin à partir de 1897 avec le roman de Bram Stoker. Cette filiation a été reconnue dès les années vingt par Herbert

---

1121 Dès 1919, un film autrichien (aujourd'hui considéré comme perdu) met en scène le motif du vampire et l'associe à celui du double : *Lilith und Ly* [*Lilith et Ly*], réalisé par Erich Kober d'après un scénario de Lang. Dans ce film, le sculpteur Mudarra (August Hardtner) est amoureux de Ly Delinaros (Elga Beck), mais la jeune femme ne partage pas ses sentiments. Déçu, il s'enferme dans le travail est crée une statue à l'effigie de Ly. Son ami Frank Landov (Hans Marschall), un scientifique et aventurier, parvient à donner vie à la statue. Mais la créature, baptisée Lilith (Elga Beck), se transforme en vampire. Voir Scheunemann, Dietrich. « The Double, the Décor, and the Framing Device: Once More on Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari* », in Scheunemann (éd.). *Expressionist Film... Op. cit.*, pp. 125-156, ici p. 134.

1122 Quelques exemples de films de vampires parmi les plus emblématiques du genre sont *Dracula* (*Dracula*, États-Unis 1931) et *La Marque du vampire* (*Mark of the Vampir*e, États-Unis 1935) de Tod Browning ; *Vampyr, ou l'étrange aventure de David Gray* (France/Allemagne 1932) de Carl Theodor Dreyer ; *Le Fils de Dracula* (*Son of Dracula*, États-Unis 1943) de Robert Siodmak ; *Le Cauchemar de Dracula* (*Horror of Dracula*, Royaume-Uni 1958), *Les Maîtresses de Dracula* (*The Brides of Dracula*, Royaume-Uni 1960) et *Dracula, Prince des ténèbres* (*Dracula, Prince of Darkness*, Royaume-Uni 1966) de Terence Fisher ; *Le Bal des vampires* (*The Fearless Vampire Killers*, États-Unis 1967) de Roman Polanski ; *Nosferatu, fantôme de la nuit* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, RFA 1979) de Werner Herzog ; *Dracula* (*Bram Stoker's Dracula*, États-Unis 1992) de Francis Ford Coppola.

1123 L'origine littéraire du motif se trouve dans la ballade de Goethe *La Fiancée de Corinthe* (*Die Braut von Korinth*, 1797), inspirée d'une histoire du livre des *Merveilles* de Phlégon (2e siècle).

Lewandowski, qui écrit dans les pages du *Film-Kurier* : « Avec "Genuine", le domaine du vampirisme a pour la première fois pu être exploité au cinéma. Alors que "Genuine" met en scène un seul vampire, "Nosferatu" présente le vampirisme occulte comme la force inconnue de la nature qui s'oppose à l'homme[1124]. ».

Outre la topographie du lieu caractéristique des films de vampires, marquée par le franchissement fatidique d'une frontière géographique, qui se double d'une frontière ontologique entre la vie et la mort, matérialisée par la soif de sang du personnage principal, *Genuine* présente d'autres aspects du film de vampires. Parmi celles-ci, on peut dégager une filiation entre le personnage de Lord Melo et celui du vampire Nosferatu. Lorsqu'au début du récit encadré Lord Melo enferme Genuine dans sa grotte en prononçant les mots « Enfermons-la qu'elle ne puisse fuir », sa silhouette tout en longueur ainsi que sa démarche lente annoncent celles de Nosferatu dans le film de Murnau et participent à effacer la frontière entre la vie et la mort. Longiligne et squelettique, le crâne chauve, vêtu d'une longue redingote noire et marchant à petits pas, il a sans aucun doute servi de modèle à la figure du vampire conçue par Murnau et interprétée par Max Schreck. L'ombre portée cadrée au centre du plan et qui le précède sur le mur du vestibule connectant la grotte souterraine au monde superficiel du château et de ses environs en est une preuve de plus. La connexion entre les deux espaces se fait par le biais d'une échelle qui marque bien la séparation verticale entre les deux, à la manière du pont qui relie le château des Carpathes au village selon un axe horizontal dans l'œuvre de Murnau, ou encore des ascenseurs qui effectuent des allers-retours entre les machines au cœur de la ville de Metropolis et la cité ouvrière où vit la main-d'œuvre chez Lang, un exemple supplémentaire de film où l'espace est symboliquement structuré selon un axe vertical.

Avant de tourner la clef dans la serrure pour la retenir captive, Lord Melo se penche sur sa prisonnière endormie, précédé dans ce geste par son ombre menaçante, ce qui n'est pas sans rappeler l'ombre du somnambule Cesare dans *Caligari*, ou une fois encore celle de Nosferatu dans le film de Murnau. Dans les deux cas, les ombres se penchent sur leurs victimes endormies et le meurtre et la morsure sont suggérés au lieu d'être montrés directement à l'écran, car « même les choses les plus effrayantes en soi doivent être montrées d'une manière nouvelle et particulière afin

[1124] Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p. : « Mit "Genuine" wurde auch zum ersten Male das Gebiet des Vampyrismus für den Film nutzbar gemacht. Während in "Genuine" nur ein einzelner Vampyr dargestellt ist, brachte "Nosferatu" den okkulten Vampyrismus als die den Menschen gegenüberstehende unbekannte Naturkraft. ».

de produire un effet terrifiant[1125] », explique Balázs en analysant le potentiel horrifique du détour par le recours aux ombres. Dans ces films célébrés aujourd'hui encore pour leur utilisation du clair-obscur, de la lumière crue et des ombres menaçantes, les apparitions démoniaques et dangereuses prennent souvent la forme de silhouettes et d'ombres hantant les demeures, glissant le long des murs et des corridors. C'est donc tout naturellement qu'un nouveau type d'acteur, caractérisé par une silhouette efflanquée et anguleuse systématiquement exploitée à des fins d'atmosphère menaçante, s'impose dans les films fantastiques et expressionnistes de la République de Weimar, véhiculant la part d'insaisissabilité de personnages aux frontières du fantastique.

Conrad Veidt en est l'exemple le plus accompli dans son célèbre rôle de Cesare, le devin-meurtrier du *Cabinet du docteur Caligari*. Son physique filiforme est également mis en relation avec le thème de la mort dans *Cauchemars et hallucinations*, où il joue la Mort en personne, dans *Les Mains d'Orlac*, où son personnage « porte » les mains d'un meurtrier exécuté, ainsi que dans *Le Cabinet des figures de cire*, où il incarne un Ivan le Terrible qui tire un plaisir sadique du spectacle de ses bourreaux administrant la torture dans les cachots souterrains de son palais, une particularité architecturale de sa demeure qui la place dans la lignée des décors privilégiés par le roman gothique. Il se plaît à jouer le rôle de la Mort, inscrivant le nom de ses victimes sur un sablier qui lorsqu'il s'est entièrement écoulé signifie leur fin. Lorsque son propre nom apparaît sur le sablier, il perd la raison. Enfin, dans *L'Homme qui rit* (*The Man who Laughs*, 1928), adaptation du roman de Victor Hugo réalisée aux États-Unis par Paul Leni, il interprète Gwynplaine, le fils de l'ennemi juré du roi Jacques II. Défiguré par celui-ci, sa bouche, fendue jusqu'aux oreilles par un coup de couteau, le contraint à un éternel rictus terrifiant, et fait dans un premier temps de lui un phénomène de foire.

Max Schreck, le bien nommé[1126] interprète du comte Orlok, alias le vampire Nosferatu, est un autre exemple d'acteur longiligne dont la silhouette est utilisée à l'écran pour suggérer la menace, tout comme Fritz Rasp, l'un des acteurs fétiches de Lang et interprète de nombreux « méchants » du cinéma weimarien : le domestique sournois dans *Le Montreur d'ombres*, l'assistant de pharmacie Meinert dans *Le Journal d'une fille perdue* de G.W. Pabst (*Tagebuch einer Verlorenen,* 1929), qui séduit la jeune Thymiane (Louise Brooks) puis refuse de l'épouser, ou encore le pickpocket dans le film parlant *Émile et les détectives* (*Emil und die Detektive*, 1931) de Gerhard Lamprecht. Sa caractéristique physique va même jusqu'à servir de dénomination à son personnage de bras droit de

[1125] Balázs. *L'Esprit du cinéma. Op. cit.*, p. 207.
[1126] En allemand, « der Schreck » signifie « la frayeur », « la peur » ou encore « l'effroi ».

Joh Fredersen dans *Metropolis*, surnommé « *Der Schmale »*, c'est-à-dire « le grand échalas ».

Outre la filiation retracée entre Lord Melo et le comte Orlok, on peut constater qu'un même acteur joue dans les deux films, ce qui témoigne une fois de plus de l'intérêt que Murnau a porté au film de Wiene. John Gottowt, l'interprète du barbier Guyard, réapparaît dans *Nosferatu*, où il incarne le professeur Bulwer, un paracelsien. Habitué des films fantastiques allemands, on le retrouve également à l'affiche de *L'Étudiant de Prague* d'Hanns Heinz Ewers, où il incarne Scapinelli. C'est un acteur emblématique du cinéma fantastique weimarien et du cinéma expressionniste en particulier, puisqu'il est à l'affiche à la fois du *Cabinet des figures de cire*, où il interprète le propriétaire du stand de foire où se déroule l'action, et d'*Algol*, où il prête ses traits à l'extraterrestre diabolique. Dans ces deux films comme dans *Genuine*, son personnage est un intermédiaire entre la sphère du réel et celle du fantastique. Dans le film de Wiene, il effectue ainsi des allers-retours entre la demeure de Lord Melo – l'espace du fantastique – et le village – l'espace du réel. Par son empêchement, c'est lui qui met en contact le personnage de Florian avec le domaine du fantastique et donc aussi avec le vampire Genuine.

Louis Vax s'est intéressé à l'alliance entre féminité, sexualité et vampirisme, et son analyse permet très bien de rendre compte de la fusion de ces thèmes dans *Genuine* :

> Dans le thème du vampire, désir de viol et désir de meurtre combinent leur séduction et leur horreur. Pour la femme, le vampire est le satyre, fascinant et redouté. Pour l'homme, c'est la femelle insatiable : le séducteur est horrifié par le spectacle de la femme déchaînée, de la prude métamorphosée en démon lubrique. La femme, objet de séduction, devient objet de perdition. Une misogynie latente perce sous ce thème : la femme a séduit l'homme, lui a fait perdre son bonheur, lui a pris son énergie, son « sang »[1127].

Genuine, qui asservit les hommes (Florian puis Percy) à sa volonté, est bien un « vampire métaphorique[1128] » qui allie en sa personne fascination dangereuse, séduction et perdition. En tant que tel, elle inspire des sentiments ambivalents à Florian : « Amour et désir, horreur et ravissement, langueur et folie[1129] ». Genuine est une des premières « vamp » (abréviation de « vampire ») de l'histoire du cinéma. À l'écran, le personnage de la vamp remontre au rôle de femme fatale d'Irma Vep (anagramme de « vampire ») tenu par Musidora dans *Les Vampires* de Louis Feuillade (1915). Pour Francis Courtade, l'apparence de Genuine rappelle aussi celle d'un serpent lorsqu'elle porte un collant à demi transparent[1130]. Cette association évoque bien sûr l'Ève de la bible judo-chrétienne,

1127 Vax. *L'Art et la littérature fantastiques*. *Op. cit.*, p. 26.
1128 *Ibid.*
1129 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p.
1130 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 72.

l'un des premiers exemples du personnage type de la femme fatale, exploité par le peintre allemand Franz von Stuck dans le tableau *Le Péché* (*Die Sünde*, 1893)[1131]. La chevelure sombre et sauvage de la femme, sa peau claire dénudée et volontairement exposée au regard dans une attitude de séduction sont autant de similitudes avec la représentation du personnage de Genuine à l'écran. L'énorme serpent aux motifs fantastiques enroulé autour de ses épaules n'est que la représentation extériorisée du pouvoir de séduction fatal que Genuine porte en elle. L'association de la femme, du serpent et du danger mortel évoque aussi le personnage de Méduse de la mythologie grecque, à laquelle le personnage de la femme fatale doit également d'autres influences : il remonte aussi aux sirènes de la Grèce antique, un *topos* magnifiquement exploité par les décors du cabaret de *L'Ange bleu* de Josef von Sternberg. En ce qui concerne le cinéma weimarien, le film de Sternberg porte le personnage type de la femme fatale à son apogée en donnant naissance au mythe de Marlene Dietrich, entretenu dans ses films suivants (*Shanghaï Express*, *La Femme et le Pantin*, etc.). D'autres exemples archétypaux sont la mandragore, incarnée par Brigitte Helm dans le film éponyme d'Henrik Galeen (*La Mandragore*, 1928) ; Loulou, la *flapper* incarnée par Louise Brooks dans le film éponyme de Pabst (*Die Büchse der Pandora*, 1929), la belle danseuse incarnée par Pola Negri dans *Sumurun* de Lubitsch (1920) – qui porte un bracelet en forme de serpent – ou encore la femme-robot incarnée par Brigitte Helm dans *Metropolis,* objet du regard et du désir masculins lors de la séquence de la danse. Selon Lothar Knud Fredrik, le lien étroit qui unit Genuine à la nature la différencie pourtant de la mandragore : « À la différence de l'homoncule ou de la mandragore, créée artificiellement par le chercheur, Genuine n'est pas un être fabuleux. Elle est un être vivant naturel, devenu artificiel et qui à la fin retourne à la nature[1132]. ». Le critique est d'avis que l'animalité du personnage aurait pu être renforcée et que les moments où transparaît son humanité sont les moins convaincants du film : « Son interprétation [celle de Fern Andra] anthropomorphise le personnage de Genuine ; peut-être le fait-elle un peu trop et n'est-elle pas assez animale. L'animalité et l'instinct naturel à l'œuvre dans la folie meurtrière ne s'expriment peut-être pas avec autant de force que voulu[1133]. ».

Le paroxysme de la ressemblance de Genuine avec un animal exotique est atteint grâce à un plan demi-ensemble où elle escalade agilement le plus haut arbre de son enclos pour s'échapper de

1131 Stuck, Franz von. *Le Péché* (*Die Sünde*), 1893, huile sur toile, 88 x 53,5 cm, Zurich, galerie Katharina Büttiker. Œuvre reproduite dans Fabre ; Krämer. *L'Ange du bizarre... Op. cit.*, Cat. 79, p. 162.

1132 L. K. Fredrik (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920, s. p. : « Genuine ist kein Fabelwesen, wie die Alraune, die der Retorte des Forschers entstieg, oder wie Homonculus. Sie ist ein natürliches, unnatürlich gewordenes Lebewesen, das am Ende wieder zur Natur zurückkehrt. ».

1133 *Ibid.*, s. p. : « Sie [Fern Andra] spielt die Genuine vermenschlicht, vielleicht zu vermenschlicht, vielleicht nicht tierisch genug. Das Tierhafte und Treibende im Blutrausch kommt nicht zu so scharfem Ausdruck, wie es vielleicht gewollt war. ».

sa cage dorée. Les rayures de son costume s'accordent avec celles de l'arbre et les longues plumes qu'elle porte donnent l'impression d'un oiseau perché sur une branche. La démarche du personnage se caractérise par des déplacements furtifs, semblables à ceux d'une bête farouche, aux petits pas d'un prédateur qui cherche à passer inaperçu. Ce passage marque un tournant puisqu'il introduit une inversion du rapport de force entre le maître et l'esclave, entre l'animal et son propriétaire, mais aussi entre les sexes. Une fois libérée, Genuine fait assassiner Lord Melo par Florian. C'est elle qui règne désormais sur la demeure et qui fait la conquête d'hommes qu'elle asservit à sa volonté. Les deux perroquets qui s'agitent de part et d'autre du lit dans lequel elle savoure sa victoire avec Florian sont les marqueurs animaux de son pouvoir. Leur présence dans un village irlandais est incongrue et sert de marqueur du fantastique. Ils expriment le danger que les pulsions animales représentent lorsqu'elles font surface. Beaux oiseaux exotiques, ils sont l'emblème animal de leur maîtresse, femme-oiseau échappée de sa cage dorée. En tant qu'animaux exotiques devenus animaux domestiques d'agrément, ils représentent aussi un rappel de sa condition antérieure, préalable à son évasion. Ils sont les contrepoids de l'oiseau mort figuré aux côtés de Genuine alors qu'elle était encore prisonnière. La reprise d'un accessoire associé au marché aux esclaves permet également de figurer l'inversion entre le prédateur et la proie. Il s'agit du filet qui avait permit à Lord Melo de rapporter sa proie du marché aux esclaves et qui change de mains une fois l'inversion réalisée. Il réapparaît ainsi lorsque Genuine séduit Percy, dans un plan large qui figure la femme en train de jouer avec le filet, Percy étendu à côté d'elle sur le lit. Le filet indique visuellement que la belle sirène Genuine a attiré Percy dans ses filets. Pour Francis Courtade, elle devient alors une « femme-araignée[1134] », une « araignée dans sa toile[1135] » qu'elle tisse autour de ses victimes masculines[1136].

Enfin, il est un animal exotique du cinéma expressionniste qui nous paraît particulièrement lourd de sens : le petit singe de la foire dans *Caligari*. Rappelons-nous qu'au moment de la sortie du film en Allemagne, la critique de cinéma juge les scènes de la foire en décalage avec l'esthétique expressionniste du reste du film, à cause de leurs figurants naturalistes. Le singe perché sur l'orgue de Barbarie participe de cet effet. Dans les décors expressionnistes, sa présence naturaliste surprend : il est un indice du fantastique qui émane de l'espace de la foire. Historiquement, il rappelle un moment capital de l'évolution des sociétés. John Berger a ainsi mis en évidence qu'au fur et à mesure de l'avènement de la modernité, l'animal disparaît des représentations du quotidien.

1134 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 75.
1135 *Ibid.*, p. 72.
1136 Le motif de la toile d'araignée est également mobilisé dans le troisième film expressionniste de Wiene, *Raskolnikoff*. Cette fois-ci ce sont les décors du bureau du juge d'instruction qui l'évoquent pour donner l'impression d'un étau qui se resserre autour du protagoniste, soupçonné de meurtre.

Cette disparition s'accompagne de sa réinscription dans d'autres espaces de la représentation, notamment dans le zoo, auquel nous pouvons ajouter les espaces du spectacle tels que le cirque et la foire. Le cirque et la foire sont l'espace de la mise en scène d'animaux dressés qui exécutent leurs numéros sous le regard du public. Les meilleurs exemples en sont respectivement l'otarie jongleuse et l'éléphant équilibriste du cirque et pour la foire l'ours danseur du montreur d'ours médiéval ainsi que le singe savant qui fait la quête pour l'organiste[1137]. Ces animaux ne sont pas si différents des acrobates, artistes et acteurs qui jouent un rôle, surtout lorsqu'une hybridation de l'animal et de l'humain est représentée par le recours au costume, du tutu de l'ours à la coiffe de l'éléphant. Pour ce qui est du singe, le costume le plus classique est l'uniforme du garçon d'ascenseur. Dans *Caligari*, le corps du singe fait l'objet d'une double hybridation. Il est anthropomorphisé par le biais de la chemise blanche dont il est vêtu et qui lui prête un caractère humain. L'hybridation est double car l'animal sert aussi et inversement à faire ressortir le caractère d'un personnage. Si l'on considère l'animal exotique comme un marqueur de pouvoir, alors c'est le forain manipulateur que le spectateur doit reconnaître caché sous le faciès grimaçant du singe. Le singe symbolise la tentative du docteur Caligari d'asservir la petite ville d'Holstenwall à son pouvoir manipulateur, en utilisant pour ce faire l'espace de la foire. Comme l'animal exotique venu d'un pays lointain, Caligari est un étranger dans la ville, venu de l'extérieur pour se mesurer à elle. Mais l'animal dénaturé renvoie aussi à l'humain déshumanisé, et dans ce cas le singe peut être interprété comme l'*alter ego* animalier de Cesare. Le petit singe a été dressé pour exécuter les ordres de son propriétaire, un état d'asservissement qu'il partage avec Cesare, soumis à la volonté et aux ordres de Caligari. Dans son numéro d'exhibition, celui-ci se présente lui-même comme le « maître » de Cesare. Comme dans les fables de La Fontaine ou encore dans les gravures de Grandville qu'analyse John Berger, le recours à des traits ou à des têtes d'animaux permet de démasquer ou de faire ressortir le trait de caractère principal de la personne.

La critique de cinéma fait également appel à la comparaison d'un être maléfique à un animal pour rendre compte de la nature profonde de certains personnages. Pour évoquer la cruauté du tsar dans *Le Cabinet des figures de cire*, le scénariste Henrik Galeen a recours à la métaphore du prédateur, qui allie l'idée de puissance (le superprédateur qui se situe au sommet de la chaîne alimentaire) à celle de la bestialité (la hyène charognarde) :

> Tel un carnassier, [Ivan] s'approche à pas de loup de la jeune fille. Celle-ci recule craintivement. Le tsar, semblable à une hyène – plus près à présent, – voilà qu'il l'empoigne, il veut

[1137] Aujourd'hui encore, certains orgues de Barbarie portent la trace de cette tradition et sont ornés d'un petit singe en peluche ou d'un automate à l'effigie d'un singe, immanquablement vêtu d'un costume et coiffé d'un chapeau.

> la forcer – lutte. […] D'un puissant mouvement de ressort, elle parvient alors à renvoyer le tsar à distance ; lui n'est plus que méchanceté – debout, il écume de rage – puis menaçant, tout à sa vengeance hargneuse – le voilà qui chancelle vers la porte, sans détacher son regard de la mariée, toujours à l'affût – elle – angoissée à l'idée de ce qui l'attend encore – le regard empli d'horreur – suit chacun des mouvements du tsar, qui, hystérique, hurle un ordre par la porte entrouverte[1138].

Dans le scénario, le participe présent allemand (*Partizip I*) du verbe *lauern* est utilisé à trois reprises pour caractériser le comportement du tyran « à l'affût » de ses victimes : une fois vis-à-vis de la première victime d'empoisonnement montrée au spectateur (le vieux serviteur)[1139] et deux fois vis-à-vis de la mariée[1140]. Le choix de la hyène est motivé par le sourire sardonique (*hämisch*[1141]; *hämisch der Zar*[1142] ; *hämisch herausfordernd*[1143]), les ricanements diaboliques (*grinsend*[1144] ; *ein hämisches Kichern*[1145] ; *ein teuflisches Grinsen*[1146] ; *voll teuflischer Lustigkeit*[1147] ; *teuflisch*[1148] ; *schmunzelnd*[1149] ; *im teuflischen Genuß reibt* [*der Zar*] *sich zufrieden die Hände*[1150]) et le rire sarcastique (*höhnisch lacht der tsar*[1151] ; *höhnisch*[1152] ; *Auflachen des Zaren*[1153]) voire fou (*ein irres Lachen*[1154] ; *wahnsinnig geworden lachend*[1155]) que Galeen prête au tsar et auxquels s'ajoute l'omniprésence macabre des cadavres de ses victimes.

Un critique du *Film-Kurier* a parfaitement reconnu le modèle animal dont le jeu de Veidt est imprégné et compare ainsi Ivan à un « carnassier[1156] ». Il file la métaphore, évoquant « la perfidie

---

1138 Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, p. 67 : « Wie ein Raubtier sich anschleichend an das Mädchen. Die ängstlich zurückweicht. Der Zar hyänengleich – jetzt näher, - jetzt packt er sie, will sie zwingen – Kampf. [...] Dann mit federnder Kraft schleudert sie den Zaren von sich, der – nur Bosheit noch – geifernd vor Wut steht er – dann drohend vor hämischer Rache – jetzt wankt er zur Türe, den Blick lauernd auf der Braut, – die angstvoll, was Neues ihr noch bevorsteht – folgt Entsetzen im Blick – jeder Bewegung des Zaren, der hinausschreit aus der Türe hysterisch einen Befehl. ».

1139 *Ibid.*, p. 59.

1140 *Ibid.*, p. 67 et p. 69.

1141 *Ibid.*, p. 59.

1142 *Ibid.*, p. 63.

1143 *Ibid.*, p. 67.

1144 *Ibid.*, p. 59.

1145 *Ibid.*, p. 60.

1146 *Ibid.*, p. 63.

1147 *Ibid.*, p. 64.

1148 *Ibid.*, p. 68.

1149 *Ibid.*, p. 69.

1150 *Ibid.*, p. 60.

1151 *Ibid.*, p. 62.

1152 *Ibid.*

1153 *Ibid.*, p. 63.

1154 *Ibid.*, p. 73.

1155 *Ibid.*

1156 W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924, s. p. : « Raubtier ».

d'un animal craintif[1157] », « à l'affût[1158] », « qui rôde la nuit à travers les couloirs lugubres du palais[1159] », prêt à « bondir sur sa victime[1160] ». En allemand, le mot « carnassier » (*das Raubtier*) se compose du verbe « *rauben* » (dérober, enlever) et du nom « *das Tier* » (l'animal). Il signifie littéralement « l'animal qui enlève » – sa proie, et donc aussi la vie. Il est d'une remarquable efficacité pour renvoyer à la cruauté bestiale et aux différentes victimes du tsar : d'une part à la mariée qu'il enlève lors de la noce et qu'il suit à son insu à travers les couloirs du palais, et d'autre part aux malheureux qu'il fait empoisonner. En invitant à la comparaison du personnage à un carnassier charognard, la mise en scène abolit la double frontière ontologique de l'animal et de la mort. Pour Balázs, grâce à la suggestion visuelle d'une ressemblance entre l'humain et l'animal, « nous percevons alors, entre forces psychiques et forces naturelles, de mystérieux rapports que le langage ne saurait expliquer[1161] ».

Pour le critique de *Der Kinematograph* Ludwig Brauner, l'apparence de Jan van Haag dans le *Cabinet des figures de cire* évoque « un excellent masque faunesque[1162] ». Le faune, divinité champêtre de la mythologie romaine, est un être à corps humain avec quelques attributs animaux : queue de bouc, oreilles allongées et pointues, auxquelles s'ajoutent souvent cornes, pattes arrière et sabots de bouc. S'il est évoqué par le critique pour caractériser le personnage du créateur des figures de cire, c'est premièrement en raison de sa ressemblance physique avec le faune, et deuxièmement en raison de leur nature similaire. La chevelure hirsute du créateur des figures de cire évoque ainsi la toison d'un animal. Mais surtout, si van Haag évoque un faune, c'est parce que le faune est l'équivalent romain du satyre grec, célèbre pour la brutalité de ses amours. C'est en raison de ses penchants érotiques que le nom de cette créature est devenue synonyme dans la langue courante d'attentats à la pudeur, d'exhibitionnisme, voire de perversité en général, par analogie avec le comportement lubrique et libidineux qui lui est prêté. L'association de van Haag et du faune va donc plus loin que la description physique pour évoquer le voyeurisme et les pulsions sexuelles bestiales auxquelles le personnage est en proie.

Pour Willy Haas, la représentation du personnage de van Haag laissant libre cours à ses pulsions érotiques dans *Le Cabinet des figures de cire* n'est pas sans rappeler les primates des

1157 *Ibid.* : « die angstvolle Tücke des Tieres ».
1158 *Ibid.* : « [er] lauert ».
1159 *Ibid.* : « das nächtliche Schleichen des Zaren durch finstere Palastgänge ».
1160 *Ibid.* : « sein Opfer anzuspringen ».
1161 Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, p. 99.
1162 L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921, s. p. : « van Haag (von Kortner in einer ausgezeichneten faunischen Maske gespielt) ».

œuvres d'Emmanuel Frémiet. C'est surtout lorsqu'il poursuit et agrippe Luna qu'il se comporte « tel un homme-singe de Frémiet, la jeune fille nue dans les griffes, […] un méchant grotesque qui agit par passion[1163] ». Le grand sculpteur animalier français est célèbre pour ses représentations de grands singes (orangs-outangs et gorilles) s'en prenant à des hommes, exposées notamment lors du salon de 1895 et de l'exposition universelle de 1900. Les sculptures qui s'imposent dans ce contexte sont : *Orang-outang et sauvage de Bornéo* ; *Gorille traînant par les cheveux un guerrier* ; *Gorille enlevant un homme* ou encore *Le grand singe étrangle un homme.* Mais la plus célèbre est sans doute celle du *Gorille enlevant une femme*[1164] (1887), à laquelle Willy Haas fait certainement référence dans sa critique. Les œuvres de Frémiet représentent les corps humains dans leur nudité, c'est-à-dire dans leur plus grande vulnérabilité. Leur force expressive a marqué l'esprit du critique, à tel point qu'il croit se souvenir d'un Jan van Haag enlevant une Leontine Kühnberg dénudée. Rien dans les descriptions détaillées relevées dans les autres critiques du film ne porte cependant à penser que l'alliance de la violence et de l'érotisme est poussée jusqu'à l'enlèvement d'une femme nue. L'œuvre de Frémiet a contribué à établir le personnage du « singe monstrueux » comme l'un des topoï du fantastique, qui au cinéma devait donner lieu à toute la série des films sur King-Kong. L'origine du motif dans les arts fantastiques est à chercher du côté d'Edgar Allan Poe et de sa nouvelle *Double assassinat dans la rue Morgue* (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841), qui a aussi donné naissance au genre du roman policier, que le fantastique côtoie dans plus d'une œuvre. La nouvelle de Poe met en scène un mystérieux assassinat de deux femmes, dont le responsable s'avère être un orang-outang ayant échappé à son maître. L'assassinat est narré dans les termes suivants :

> Quand le matelot regarda dans la chambre, le terrible animal avait empoigné madame de l'Espanaye par ses cheveux qui étaient épars et qu'elle peignait, et il agitait le rasoir autour de sa figure, en imitant les gestes d'un barbier. La fille était par terre, immobile ; elle s'était évanouie. Les cris et les efforts de la vieille dame, pendant lesquels les cheveux lui furent arrachés de la tête, eurent pour effet de changer en fureur les dispositions probablement pacifiques de l'orang-outang. D'un coup rapide de son bras musculeux, il sépara presque la tête du corps. La vue du sang transforma sa fureur en frénésie. Il grinçait des dents, il lançait du feu par les yeux. Il se jeta sur le corps de la jeune personne, il lui ensevelit ses griffes dans la gorge, et les y laissa jusqu'à ce qu'elle fût morte. Ses yeux égarés et sauvages tombèrent en ce moment sur le chevet du lit, au-dessus duquel il put apercevoir la face de son maître, paralysée par l'horreur[1165].

C'est bien à un moment de pure horreur qu'assiste le marin lorsque l'animal qui se

---

1163 Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921, s. p. : « als Frémietscher Halbaffe, das nackte Mädchen in den Krallen, [...] ein grotesker Böser aus Leidenschaft ».

1164 Frémiet, Emmanuel. *Gorille enlevant une femme* (1887). Groupe sculpté en plâtre, 187 x 167 x 100 cm. Nantes : Musée d'arts de Nantes. Une photographie de la sculpture peut être visualisée en ligne : URL : http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/emmanuel-fremiet_gorille-enlevant-une-femme_sculpture-technique_teinte_platre_1887

1165 Poe, Edgar Allan. *Double Assassinat dans la rue Morgue*, in *Histoires extraordinaires.* Trad. fr. de Charles Baudelaire. Paris : Michel Lévy frères, 1869, pp. 33-91, ici pp. 88-89.

comportait en humain (imitation des gestes du barbier) révèle l'étendue de sa bestialité et confronte l'homme à son angoisse ontologique immémoriale de n'être lui-même qu'un animal comme un autre. Le singe à visage humain devenu une bête sanguinaire revêt les traits du monstre. Dans ce passage, le sentiment de menace imminente présent dès la première phrase prend source dans la confrontation de la violence animale (« terrible animal » ; « empoigné » ; « agitait le rasoir ») au lieu commun de la femme vulnérable aux cheveux épars, qui hante également le cinéma expressionniste. Les précisions sur l'âge des femmes en font des proies faciles : l'une est trop vieille (« la vieille dame ») pour se dégager, la jeunesse de l'autre (« la fille » ; « la jeune personne ») la rend si impressionnable que l'émotion lui fait perdre connaissance.

Le grand singe menaçant de la nouvelle de Poe a cédé la place à un petit singe dressé dans *Caligari*. Avec ses animaux dressés et présentés aux curieux, la foire est l'espace de coexistence de l'humain et de l'animal, et de l'hybridation qui culmine dans l'exhibition de « monstres humains » dans les *Freakshows*[1166]. C'est un espace de la vitalité animale, mais aussi un espace institutionnel qui ébauche la topographie des relations entre humains et animaux, comme le zoo le fait de façon plus insistante encore. Dans ces trois lieux, l'animal devient objet d'exhibition et de divertissement en devenant sujet du regard. La foire est un espace réglé sur une économie du regard : c'est le lieu de l'exhibition et du spectaculaire. Elle rappelle évidemment les débuts du cinéma comme attraction foraine. C'est un espace de la distribution du regard.

De ce point de vue, l'utilisation répétée de l'ouverture et de la fermeture à l'iris dans *Caligari* est révélatrice. Elle est intimement liée au thème du regard, puisqu'elle le focalise à la manière d'une longue-vue qui découpe un espace de la vision augmentée. Lors de la première présentation du personnage de Caligari, un recours caractéristique à la fermeture à l'iris est utilisé : avant la fermeture totale, le cercle s'arrête un instant de rétrécir, marquant une pause insistante sur le visage et le regard du forain. Le même procédé est repris à l'identique lors du plan de clôture du film, avec une fermeture à l'iris qui marque un temps d'arrêt sur le visage du docteur, au regard impénétrable. Le singe bénéficie à deux reprises du même traitement : une ouverture à l'iris suspendue l'espace d'un instant sur le seul singe avant de s'étendre au reste du plan et de révéler la foire. Dans l'acte I comme dans l'acte II, ce plan sert à introduire la foire, où se déroule une partie essentielle de l'action de Caligari. La première fois, des hommes mettent une pièce dans le chapeau de l'organiste,

[1166] De *La Monstrueuse Parade* de Tod Browning (*Freaks*, États-Unis 1932) à *L'Homme éléphant* de David Lynch (*The Elephant Man*, États-Unis 1980), le motif de l'exhibition des « monstres » a inspiré un grand nombre de réalisateurs qui ont thématisé l'hybridation de l'animal et de l'humain.

provocant à chaque fois un cri du singe. La seconde fois, un groupe de femmes se presse autour du singe. La première fois, le plan est traversé par Caligari, qui s'avance discrètement, se retournant face caméra lorsqu'il se trouve au premier plan, devant le singe, établissant ainsi une proximité entre les deux. La deuxième fois, se sont Alan et Francis que l'on voit arriver à la foire : le manipulateur, d'un côté, et de l'autre les manipulés qui vont être pris dans son piège. L'importance du recours particulier à l'ouverture et à la fermeture à l'iris dans le film est un premier indice du poids du traitement du regard dans ce film et dans le cinéma expressionniste en général. C'est à cet aspect que nous allons à présent nous consacrer dans la troisième et dernière grande partie de notre étude.

Pour conclure cette partie sur le fantastique, rappelons qu'à partir d'une analyse lexicologique des mots du fantastique employés par la critique de cinéma, nous nous sommes intéressés aux frontières entre le fantastique que Roger Caillois qualifie d'« authentique » et certains champs voisins qui en sont proches, et dont le champ lexical abonde dans le discours critique : l'irréel et l'imaginaire, l'étrange et le bizarre, la particularité et l'originalité, l'inquiétant et le démoniaque, le féerique, le mystère, l'extraordinaire et les expériences-limites telles que le rêve et la folie. Les frontières entre ces champs sont loin d'être hermétiques et nous avons vu dans quelle mesure les films expressionnistes se nourrissent effectivement de ces différentes facettes relevées par la critique. *Le Cabinet des figures de cire* par exemple mobilise des éléments de conte de fées tels que l'anneau magique du calife. *Genuine* aussi est parfois proche du merveilleux, par exemple dans la mise en scène de la frontière entre le lieu du réel et le lieu du fantastique, qui fait appel aux rituels de passage typiques du conte merveilleux. *Caligari* en revanche est plus souvent qualifié d'*unheimlich* par la critique, ce qui renvoie à l'ambiguïté profonde du statut du récit encadré et à la double identité malveillante ou bienveillante de l'étrange docteur Caligari. L'impression étrange que suscitent les films expressionnistes résulte aussi parfois de leur esthétique parfaitement nouvelle et originale : ce sont alors notamment les décors expressionnistes distordus qui sont perçus comme « bizarres » par certains critiques. Dans les films expressionnistes où les problèmes de société dominent (*Raskolnikoff*, *Torgus* et *De l'aube à minuit*), le fantastique s'efface. Peut-être est-ce aussi pour cela que la critique de cinéma leur consacre moins de place dans les pages des revues de cinéma : le fantastique semble bien être l'horizon d'attente principal de la critique. C'est en fonction de cette pratique de la littérature et du cinéma fantastique que se fait la réception des films expressionnistes par la presse cinématographique.

En partant des noms d'auteurs comme Hoffmann, Poe, Ewers et Meyrink qui représentent les

références de la critique que les films expressionnistes évoquent pour elle, nous avons défini le contexte culturel dans lequel s'effectue la réception des films expressionnistes. Nous avons ainsi mis en évidence l'importance de l'occultisme que l'on rencontre à la fois dans l'œuvre de Hoffmann (*Le Magnétiseur*), dans celle d'Ewers et de Meyrink et dans les films expressionnistes (somnambulisme, hypnotisme, astrologie). La mise en scène de la séquence cruciale du réveil de Cesare dans la baraque foraine puise notamment dans le répertoire de formes offert par les sciences occultes : le spectacle forain s'apparente à une séance spirite. Fondée sur l'étude de films rares tels *L'Ombre de la mer* et *Der grüne Vampyr*, la présente étude a également dégagé dans le cinéma fantastique des années 1910 l'importance de certains thèmes significatifs tels que les revenants et le vampirisme, que le cinéma fantastique expressionniste mobilise à son tour.

Enfin, nous avons vu que l'esthétique fantastique du cinéma expressionniste peut se définir comme une esthétique des frontières. Nous avons mis à jour trois types différents de frontières constitutives de cette esthétique : les frontières structurelles, topographiques et ontologiques. L'élément définitoire du fantastique est toujours la mise en contact de deux pôles opposés, le franchissement fatidique ou l'abolition des frontières. Cet axe nous a permis de mettre en évidence les enjeux de la stratégie narrative du récit enchâssé, qui peut remplir une fonction thérapeutique (*Genuine*, *Le Cabinet des figures de cire*) ou renforcer l'ambiguïté du récit (*Caligari*). L'étude des frontières topographiques a révélé l'avènement des lieux hantés dans le cinéma allemand (maison et grotte hantées de *Genuine*, mines hantées d'*Algol*). Enfin, l'analyse de l'abolition des frontières ontologiques entre la vie et la mort, ainsi qu'entre l'humain et l'animal a dégagé ses enjeux pour la caractérisation des personnages et la mise en scène de la mort. Nous avons notamment mis au jour une ligne de force animale du cinéma expressionniste : tandis que la présence d'animaux exotiques renforce l'étrangeté des décors expressionnistes, les animaux d'utilité permettent de caractériser le pôle opposé au fantastique, parfois associé à une esthétique naturaliste comme dans *Algol*. L'exemple du singe permet de rendre compte de façon synthétique des liens entre les différents aspects du fantastique abordés dans cette deuxième partie. La présence du singe dans le fantastique renvoie à l'œuvre de Poe (*Double assassinat dans la rue Morgue*), qui est l'une des références littéraires que la critique de cinéma évoque pour parler du cinéma expressionniste. C'est aussi un animal que la critique de cinéma associe aux sculptures de Frémiet, une représentation à laquelle elle se réfère pour caractériser l'animalité d'un personnage en proie à ses pulsions (Jan van Haag) dans *La Maison à l'enseigne de lune*. Enfin, la présence du singe dans *Caligari* permet de caractériser à la fois la foire comme un espace de l'hybridation entre l'animal et l'humain, et le

personnage de Caligari comme un habile manipulateur, qui règne en maître sur une « créature domestiqué » (Cesare). Le singe de la foire renvoie à la marginalisation de l'animal dans les sociétés modernes, à la foire comme lieu privilégié de la représentation de la marginalité, et au statut de Caligari, lui-même un personnage de marginal dans la bourgade de Holstenwall.

John Berger rappelle que la marginalisation de l'animal dans les sociétés modernes s'exprime par son absence de visibilité. Pour le voir, il faut se rendre au zoo où il est retenu captif. Les films expressionnistes présentent aussi des lieux de marginalisation qui ont tous quelque chose en commun avec le zoo. L'économie du regard y revêt toute son importance. La marginalisation de Genuine par le Lord qui la retient prisonnière passe ainsi par sa soustraction au regard et par sa réclusion dans un espace lui-même marginal. C'est en se révélant aux yeux des autres qu'elle réussit à inverser la répartition du pouvoir et à s'en emparer. Pour John Berger, chaque cage du zoo est un cadre à travers lequel est vu l'animal[1167], une fonction endossée par le procédé du cadrage au cinéma. De façon similaire à l'alignement des cages au zoo, la coupe transversale à travers la maison à l'enseigne de la lune (où chacun occupe sa petite cellule) expose au grand jour ses habitants et leurs bizarreries. C'est une intrusion dans l'espace intime du domicile et dans l'espace intime des psychoses de chacun. Mais selon John Berger, l'image de l'animal donnée par la cage est aussi fausse qu'une photo floue. L'espace de la cage est un espace artificiel qui met en scène l'animal dans une imitation artificielle de son environnement naturel[1168]. La mise en scène cinématographique aussi manipule la perception par le spectateur, comme le montre l'exemple de l'utilisation de l'ouverture et de la fermeture à l'iris. Dans *Caligari*, la foire et l'asile psychiatrique sont deux espaces de la distribution du regard, respectivement liés aux deux identités du personnage de Caligari. La foire est l'espace du spectaculaire, où sont exhibés animaux anthropomorphisés et monstres humains. L'asile psychiatrique est en un certain sens son équivalent médical. Les aliénés y sont retenus prisonniers et soumis au regard inquisiteur des médecins. En prenant ces résultats pour point de départ, nous allons analyser à présent le traitement cinématographique des thèmes du regard, de l'optique et du spectacle dans les films expressionnistes. Cette étude permet de mettre en évidence comment par l'alliance desdits thèmes, le cinéma fantastique propose une réflexion sur son propre statut artistique, au prisme de l'historicité de l'art cinématographique.

1167 Voir Berger. *Pourquoi regarder les animaux ? Op. cit.*, p. 23.
1168 *Ibid.*, p. 25.

# III. Un art réflexif et fantasmatique

Le recours à l'iris à valeur d'adresse, qui effectue un cadrage sur le singe avant d'élargir le champ à la foire dans *Caligari*, nous indique une *condition*, une manière d'être du cinéma expressionniste : le regard. Nous entendons par là le regard des personnages mais aussi le caractère spéculaire d'un cinéma qui *se regarde*. D'évidence, le cinéma n'a pas attendu la critique et les réflexions théoriques pour réfléchir à la nature du nouveau médium et pour intégrer cette réflexion à la mise en scène, que ce soit en rendant sensible le dispositif ou en offrant un portrait de lui-même. Lors de la première phase de réception du cinéma expressionniste, la critique de cinéma a vu dans les thèmes et les motifs fantastiques une matière se prêtant particulièrement bien à la mise en scène cinématographique ; en effet, le fantastique est un instrument et un témoin privilégié de la ressemblance entre les techniques cinématographiques et l'activité imaginaire de l'homme. C'est pourquoi cette troisième et dernière partie se propose d'analyser les films fantastiques de notre corpus sous l'angle du regard et de la réflexivité. Un premier temps de l'analyse sera consacré à l'optique des films expressionnistes fantastiques et à ce qu'elle nous révèle du désir des personnages. Ensuite, nous verrons que la représentation du désir plus ou moins conscient s'inscrit dans un registre énonciatif de la réflexivité qui propose des écrans seconds. Au sein de l'espace pictural et architectural, ils peuvent prendre la forme d'un redoublement du cadrage autour d'une image fantasmatique. Ou encore, des procédés techniques tels que les effets de scène ou de rideaux traduisent le dispositif cinématographique et font de l'espace filmique un espace du spectacle, au sein duquel s'inscrit la projection des fantasmes. Enfin, la troisième sous-partie est conçue à la fois comme une synthèse des différents temps de l'analyse esthétique proposée dans ce mémoire et comme leur prolongement, effectués à l'aide d'un film de 1923 qui possède un indéniable air de famille avec notre corpus : *Le Montreur d'ombres* (*Schatten*) d'Arthur Robison.

Dans cette partie de notre travail, nous proposons des photogrammes tirés des films analysés et insérés dans le corps du texte au fil des arguments qu'ils illustrent[1169]. Nous avons conscience

[1169] Nous ne pouvons proposer de « citations visuelles » que pour les films accessibles en DVD. C'est pourquoi cette partie ne contient pas de photogrammes des films visualisés en archives (*Algol*, *Torgus* et *Genuine*). *Genuine* et *Torgus* sont tombés dans le domaine public et une copie de ces films est disponible en libre accès sur Archive.org. Dans le cas de *Genuine*, nous proposons quelques photogrammes tirés de cette version, mais celle de *Torgus* est de bien trop mauvaise qualité pour permettre d'en reproduire des photogrammes satisfaisants. Il en va de même de l'édition DVD *Alpha Home Entertainment* de *Raskolnikoff*. La version de *Genuine* disponible sur Archives.org ne contient ni la première partie du récit-cadre, ni le retour au récit-cadre final, dont nous avons révélé l'existence, et

qu'en tant qu'image isolée et figée d'un film, prélevée au sein d'une séquence, le photogramme a pour effet conjugué de révéler certains détails au détriment d'autres aspects qu'il dissimule et qui ne sont pas pour autant moins importants (mouvement, durée du plan, raccords etc.). Il nous a semblé que le support visuel serait malgré tout très utile pour permettre d'appréhender au mieux les configurations de la vision que nous nous proposons de mettre en évidence. Les photogrammes permettent aussi de se rendre compte d'une propriété des films qui avait été mise en avant par les annonces publicitaires pour *De l'aube à minuit* : ce film est bien le seul de notre corpus à avoir été proposé entièrement en noir et blanc. Grâce au traitement de l'émulsion en postproduction (procédé du teintage et/ou du virage), des couleurs ont été introduites dans les autres films. Les colorants utilisés répondent à des codes expressifs. Par exemple, les séquences diurnes de *Caligari* sont teintées en sépia, et les séquences nocturnes en bleu. Le bleu est aussi la couleur de la séquence hallucinatoire du fameux « Tu dois devenir Caligari ». Dans *Le Cabinet des figures de cire*, la palette est très variée : sépia pour le récit-cadre qui se déroule à l'intérieur de la baraque foraine ainsi que pour les deux premiers épisodes, et bleu pour le dernier, qui correspond à un cauchemar et donc à la sphère nocturne. L'épisode oriental mobilise le vert pour les séquences diurnes qui se déroulent en extérieurs. L'épisode russe fait appel au rouge pour les séquences qui ont lieu dans les espaces souterrains du palais d'Ivan. Le bleu est la couleur de la nuit pour les séquences qui se déroulent en extérieurs : la course-poursuite de Jack l'Éventreur mais aussi la séquence introductive de la fête foraine, le trajet qui mène Haroun al-Rachid chez Maimune, la fuite d'Assad sur les toits du palais et la chevauchée nocturne d'Ivan le Terrible. Les séquences nocturnes qui se déroulent à l'intérieur ont recours au violet : c'est le cas de l'intrusion d'Assad dans le palais ou encore de la noce russe.

# III. 1. Le cabinet d'optique du cinéma expressionniste

Le Trésor de la langue française définit l'optique comme suit :

> A. PHYSIQUE
> 1. Science qui a pour objet l'étude de la propagation du rayonnement lumineux et des phénomènes de la vision. [...]
> 2. *P. anal.* Étude des phénomènes relatifs aux radiations électromagnétiques présentant des analogies avec les phénomènes lumineux. [...]

dans lesquels la toile joue un rôle central : la toile de la peinture est l'écran de la projection du fantasme du protagoniste.

3. *Traité d'optique*, et p. ell., *optique*. Théorie, ouvrage qui traite des phénomènes d'optique. [...]
4. Fabrication, commerce des instruments d'optique. *Optique astronomique ; magasin d'optique. Les appareils d'optique destinés à corriger les défauts de la vision ou à augmenter la puissance visuelle (bésicles, lorgnons, jumelles, etc.), et l'optique scientifique de précision (microscopes, lunettes, télémètres, instruments d'arpentage, de géodésie, etc.)* […]
B.
1. Système optique d'un appareil. […]
2. Au XVIII[e] s., boîte dans laquelle on regardait, à travers une lentille grossissante, des estampes, des enluminées redressées par un miroir incliné. […]
*Vues d'optique*. Estampes enluminées, représentant souvent des monuments d'architecture, destinées à être regardées dans cet appareil. [...]
C.
1. Ensemble des conditions de la vision dans un cas particulier, aspect particulier que prend un objet vu à une certaine distance. *Changement, erreur d'optique*. […]
*Illusion d'optique*.
2. *Optique du théâtre, de la scène ; optique théâtrale*. Ensemble des conditions propres à l'art dramatique et à la présentation sur scène, qui s'imposent au dramaturge, aux acteurs, au metteur en scène, au décorateur, pour la peinture des mœurs et des caractères, compte tenu de la façon dont le spectateur voit et entend la pièce. [...]
3. *Au fig*. Point de vue, manière d'envisager les choses, de juger (les personnes ou les choses)[1170].

Si la configuration scénique qui met le spectateur face à un spectacle (C. 2.) fera l'objet de la deuxième sous-partie, c'est l'optique en tant qu'étude des phénomènes de la vision (A. 1.) qui nous intéresse dans un premier temps. Nous allons étudier le rôle que peuvent jouer les instruments d'optique dans les films expressionnistes et l'impact qu'ils ont parfois sur l'optique au sens des conditions de la vision (C. 1). Pour ce faire, nous proposons des analyses détaillées de deux films qui mobilisent deux types d'instruments d'optiques caractérisés dans les précisions apportées au point A. 4. de la définition de l'optique : il s'agit d'une part d'un appareil d'optique destiné – en apparence du moins – « à corriger les défauts de la vision » (les bésicles de *Caligari*) et d'autre part d'un éventail d'appareils d'optique scientifiques déployé dans *Algol* (la lunette et les longues-vues astronomiques).

Avec *La Fantasmagorie*[1171], son très bel essai de 1982 sur l'optique fantastique, Max Milner a proposé une voie pour sortir des analyses de thèmes, de formes et de techniques narratives dans lesquelles s'enlisait alors l'étude du fantastique littéraire. Plutôt que de se focaliser sur le point de vue du personnage, l'auteur s'attache à déceler ce qui active la vue du narrateur ou du héros. Il s'intéresse aux habitudes ou manies optiques des personnages, afin de proposer un dépassement du visible et une exploration de l'imaginaire jusqu'à la source du désir. Il se fixe pour objectif de mettre en évidence le rôle à la fois psychologique et narratif que jouent les instruments et les dispositifs optiques dans de nombreux textes fantastiques, de la fin du 18[e] siècle jusqu'au 20[e] siècle, parmi lesquels des œuvres aussi illustres que *L'Homme au sable* de Hoffmann (1817), *L'Ève future* de

[1170] *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé* [En ligne] URL : http://www.atilf.fr/tlfi, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.
[1171] Milner, Max. *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. Paris : PUF, 1982.

Villiers de l'Isle-Adam (1886), *Le Château des Carpathes* de Jules Verne (1892) ou *L'Invention de Morel* (*La invención de Morel*, 1940) d'Adolfo Bioy Casares. Selon Milner, l'intérêt de l'optique se situe dans son lien au fonctionnement du désir qui est en jeu dans la confrontation des deux termes de toute opposition. Le récit fantastique repose sur une telle confrontation, que ce soit entre deux univers incompatibles, entre le manifeste et le voilé, le visible et l'invisible. En recentrant son approche sur le « sujet désirant », Max Milner enrichit l'étude du fantastique du « retour à Freud[1172] » que l'on doit principalement à Jacques Lacan. Ce regain d'intérêt pour les travaux de Freud a dégagé l'importance de l'optique dans la pensée freudienne : la nouvelle fréquentation de la théorie freudienne « a mis en évidence, parallèlement à l'importance accordée au langage, tout ce que le recours à des modèles optiques permet d'ajouter à notre compréhension du statut du sujet ou du régime du désir[1173] ». Max Milner fonde sa démarche sur l'hypothèse formulée dès l'avant-propos que « la création imaginaire, dans le domaine littéraire comme dans le domaine pictural, est conditionnée en partie, non seulement dans ses contenus, mais dans son fonctionnement même, par l'évolution des théories et des techniques qui modifient les rapports de l'homme avec son environnement et la représentation qu'il se fait de sa situation dans le monde[1174] ».

Les voies ouvertes par Max Milner nous ont paru être un angle d'approche fructueux pour l'analyse du fantastique expressionniste, dans la mesure où pour donner naissance à un nouveau fantastique, celui-ci réactive une part du fantastique romantique. La filiation avec les contes fantastiques d'Hoffmann notamment – une part importante du corpus étudié par Max Milner – a été relevée par la critique de cinéma. À l'objet d'étude partagé s'ajoute la nature similaire du médium qui le mobilise, puisque Max Milner définit la littérature comme une modalité du « faire voir[1175] », une modalité selon laquelle opère aussi le cinéma. L'un des vecteurs historiques majeurs du fantastique dans son passage du romantisme au début du 20e siècle est l'apport de la psychanalyse et de Freud, dont *L'Interprétation du rêve* (*Die Traumdeutung*) paraît en 1900, *Trois Essais sur la théorie sexuelle (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*) en 1905 et *L'Inquiétante Étrangeté* (*Das Unhemliche*) en 1919. Dans ce dernier ouvrage, Freud reprend le concept de *das Unheimliche* étudié par Ernst Jentsch dans sa *Contribution à la psychologie de l'Unheimlich* (*Zur Psychologie des Unheimlichen*) en 1906. Selon Jentsch, l'effet *unheimlich* naît de l'impression que peut produire un objet : soit un objet animé qui suscite un questionnement sur son statut d'être vivant, soit un objet inanimé dont on se demande s'il n'est pas doué de vie. Cet effet serait caractéristique de l'œuvre de

1172 *Ibid.*, p. 6.
1173 *Ibid.*
1174 *Ibid.*, p. 5.
1175 *Ibid.*, p. 7.

Hoffmann et en particulier de *L'Homme au sable.* Dans ce conte fantastique, le personnage du professeur Spalanzani essaye de faire passer Olympia pour sa fille, mais le comportement de celle-ci suscite une impression *unheimlich* : face à son étrange immobilité, à sa raideur, ses mouvements mécaniques, son regard vide, sa conversation monosyllabique et sa voix stridente, on se demande s'il s'agit réellement d'un être vivant. À l'exception cruciale de Nathanaël, qui croit la poupée douée de vie, les étudiants auront tôt fait de comprendre que la jeune fille est un automate et ils mettront Nathanaël en garde. Comme Jentsch, Freud fonde son élaboration du concept de *das Unheimliche* sur l'analyse de *L'Homme au sable*, dont il dégage les enjeux psychologiques. Plus précisément, la nouvelle de Hoffmann est le premier exemple qu'il donne de *das Unheimliche*, défini comme l'effet produit par le réveil, la résurgence d'un souvenir infantile refoulé. Dans *L'Homme au sable*, l'effet *unheimlich* se noue selon Freud autour de la crainte d'une mutilation des yeux du protagoniste, peur infantile dont l'origine est à chercher dans l'épisode de la confrontation traumatique à l'avocat Coppelius, vécue par Nathanaël enfant. Dans la pensée freudienne, cette crainte est l'expression de la peur de castration, dont les racines œdipiennes se manifestent dans l'ambivalence des figures paternelles, tantôt bienveillantes (le père, Spalanzani), tantôt mauvaises (Coppelius, Coppola). L'interprétation freudienne du conte est une source d'inspiration et de stimulation pour Max Milner, qui ne s'en satisfait cependant pas. Selon lui, elle ne rend pas compte de toute l'ampleur du fantastique du conte et ne permet pas d'en situer le principe, qui serait à chercher dans l'usage que le personnage de Nathanaël fait de son regard. C'est pourquoi il propose d'interpréter l'histoire de Nathanaël comme « l'histoire d'un regard[1176] ».

Il nous paraît d'autant plus opportun d'analyser le fantastique expressionniste au prisme de l'optique fantastique élaborée par Max Milner que celui-ci consacre précisément la deuxième partie de son essai au rôle de premier plan que les dispositifs optiques jouent dans l'œuvre de Hoffmann[1177]. La première sous-partie de cette analyse se concentre sur la lorgnette de Nathanaël, à travers laquelle celui-ci a la manie d'observer Olympia. L'analyse prend pour point de départ l'essai de Freud « pour essayer de saisir, à travers ses silences ou ses "points aveugles", quel est le statut de l'optique dans le récit, tant du point de vue psychologique que du point de vue narratif[1178] ». L'auteur rappelle le caractère contradictoire de la notion de *das Unheimliche* que met au jour l'analyse lexicologique, dont il propose la synthèse suivante :

> […] d'une part, il s'agit d'une impression étrange, inhabituelle, qui surgit dans notre vie psychique

[1176] *Ibid.*, p. 46.
[1177] *Ibid.*, pp. 39-94 (chapitre intitulé « Le Cabinet d'optique d'E. T. A. Hoffmann »).
[1178] *Ibid.*, p. 43.

> et la dérange, comme s'il s'agissait d'un élément nouveau, jamais vu ; d'autre part ce jamais vu est en même temps bien connu, familier, parce que relié aux racines profondes de notre être. Le sentiment d'étrangeté est dû au refoulement, à l'oubli dont sont enveloppés nos souvenirs d'enfance quand ils sont en contradiction avec les exigences que nous impose notre insertion dans la réalité et dans la vie sociale. Le sentiment de familiarité provient du fait que ces souvenirs, nous les reconnaissons obscurément comme ayant fait partie de notre existence infantile. De là résulte un troisième caractère de l'adjectif *unheimlich*, également mis en évidence par l'étude lexicologique ; il s'agit de quelque chose *qui est mis au jour et qui ne devrait pas l'être*, si bien que sa remontée à la lumière suppose la transgression d'un interdit et provoque l'angoisse[1179].

L'analyse de Max Milner se cristallise autour de la fonction de l'œil et du regard dans le conte de Hoffmann. Il met en évidence que dès le début du récit, le personnage de Nathanaël est caractérisé par son refus de garder les yeux fermés la nuit : cette transgression de l'interdit fait de lui un voyeur qui veut voir dans le noir, derrière la porte close du bureau de son père, les machinations de son père et de Coppelius, qu'il assimile à l'homme au sable des contes de sa nourrice. Ce qui intéresse Max Milner dans *L'Homme au sable* mais aussi dans les contes d'Hoffmann en général, c'est la façon dont les instruments d'optique modifient le regard et fournissent aux protagonistes le moyen de rejoindre l'objet de leur désir. Parmi les instruments d'optique qui jouent un rôle déterminant chez Hoffmann, l'auteur distingue deux types distincts qu'il différencie selon la fonction qu'ils remplissent. Ceux du premier type sont « une fabrique de leurres, un piège à désirs[1180] ». À cette catégorie appartiennent la lorgnette de Nathanaël qui lui donne l'impression qu'Olympia est vivante dans *L'Homme au sable*, le miroir de Théodore dans *La Maison déserte* (*Das öde Haus*, 1817) et les lunettes de Celionati utilisées par Giglio Fava dans *Princesse Brambilla* (*Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot*, 1820). Le deuxième type d'instruments d'optique, auquel Max Milner rattache la loupe à lire les pensées qu'utilise Peregrinus dans *Maître Puce* (*Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde*, 1822), est « un instrument de démystification et de clairvoyance[1181] ». Nous allons voir que la mise en scène des films fantastiques de notre corpus a recours à des instruments d'optique de ces deux catégories.

Au bric-à-brac esthétique du *Cabinet des figures de cire* correspond une abondance d'instruments d'optique emblématique des films fantastiques de notre corpus. Dès l'ouverture, le récit-cadre en mobilise un premier qui permet de caractériser le personnage du forain (John Gottowt) et de révéler le motif qui l'anime. Le rôle d'intermédiaire entre le poète/l'employé et le forain/l'employeur revient à la fille de ce dernier, qui accueille le poète à l'entrée de la baraque foraine et court chercher son père dans son atelier. Un plan moyen présente le propriétaire des

1179 *Ibid.*, p. 43-44.
1180 *Ibid.*, p. 87.
1181 *Ibid.*

figures de cire, occupé à réparer le bras cassé du mannequin d'Haroun al-Rachid, une loupe oculaire d'horloger coincée dans l'orbite de son œil droit (fig. 2).



Fig. 2 : Le forain répare l'automate à l'aide d'une loupe oculaire.



Fig. 3 : Il rencontre le poète qui a répondu à son annonce.

Si la mise en scène choisit de le montrer absorbé dans son travail sur cet objet, c'est aussi à cause de la fonction narrative cruciale du bras, qui sert d'élément déclencheur du premier épisode. C'est pourquoi le bras n'est pas abandonné dans l'atelier au moment d'accueillir le poète ; en se présentant au poète avec le bras de cire à la main, le forain lui fournit une source d'inspiration pour le premier épisode. Il le garde à la main tout au long de la séquence de présentation des figures de cire, pour enfin le déposer ostensiblement sur le bureau qu'Eva aménage pour le poète. Un carton fournit alors une explication sur l'origine de l'objet, que l'imagination créatrice du jeune homme décide de doubler d'une origine poétique qui donne une cause fictionnelle à la perte du bras. « J'ai une idée – Je vais vous raconter comment Haroun al-Rachid a perdu son bras », s'écrie-il avant de commencer à coucher ses idées sur le papier. Tout au long du film, la mise en scène accorde une grande importance au processus d'écriture scénaristique, montré en détail : installation du poète à un bureau, inspiration créatrice, écriture, etc. Il est révélateur qu'au moment où le poète commence à écrire la première histoire, le forain se retire discrètement : le poète n'a d'yeux que pour Eva et centre toutes ses histoires autour du couple qu'il rêve de former avec elle. Cependant, son inconscient n'oublie pas la figure paternelle qui fait obstacle à son désir : il lui donne à voir un, voire plusieurs doubles menaçants ou bienveillants dans les différents épisodes. Le dédoublement ambivalent des figures paternelles dans le film nous ramène à une possible interprétation freudienne du film, dans la mesure où pour Freud cette ambivalence renvoie aux racines œdipiennes de la peur de castration. Chez Leni, cette crainte du protagoniste prend la forme de la peur d'une opposition de la figure paternelle à l'union avec la jeune fille.

Lors de la première apparition de la figure paternelle dans le récit-cadre du film, l'instrument d'optique modèle l'aspect de son visage et lui donne une allure mécanique semblable à celle de ses figures de cire. Il s'agit d'un exemple de traitement expressionniste du corps de l'acteur, présent dès *Caligari*, où la paire de lunettes du docteur façonne graphiquement son visage. L'accessoire atténue l'aspect naturaliste du corps et étouffe le vivant, au profit de l'aspect mécanique de l'automate. Le recours à l'instrument d'optique était prévu dès le scénario de Galeen, qui décrit très précisément les plans où il est employé. Dans le scénario comme dans le film, c'est à travers la loupe oculaire que le forain voit pour la première fois le poète (fig. 3). Dans l'économie de l'intrigue, la relation optique établie dans cette séquence a une portée double. Premièrement, c'est l'objet de son désir que le forain aperçoit à travers la loupe oculaire : un poète qui se présente en réponse à sa petite annonce, publiée dans le but d'employer quelqu'un pour inventer des biographies à ses mannequins et achever ainsi de mettre au point son attraction foraine. Deuxièmement, la loupe oculaire est un instrument de précision au pouvoir grossissant. Par conséquent, elle permet au forain d'examiner avec soin le candidat à l'offre d'emploi mais aussi le prétendant à la main de sa fille. Dans le scénario, Galeen emploie les verbes *mustern* et *prüfen* (deux synonymes d'« examiner ») pour caractériser le regard que le forain porte sur le jeune homme à l'aide de l'instrument d'optique[1182]. Cette fonction fait de la loupe oculaire « un instrument de clairvoyance » au sens de Max Milner. La relation initiale entre les trois personnages est mise en évidence par leur disposition dans le plan moyen du forain qui « examine à la loupe » le poète (fig. 3). Il n'a pas encore approuvé leur union ; aussi se place-t-il entre les deux jeunes gens. Dès cette séquence, on peut observer l'utilisation caractéristique de l'éclairage dans le film de Leni, liée à un progrès technique mis en évidence par Jürgen Kasten : le recours à des projecteurs plus puissants que ceux utilisés pour les films expressionnistes de 1920[1183]. Ils permettent davantage de modeler l'espace et de donner l'illusion d'une profondeur. Dans la baraque foraine, l'ensemble est très sombre et la concentration des faisceaux lumineux sur des formes précises sculpte l'espace et isole quelques détails : les visages du père et de sa fille par opposition à la silhouette sombre de l'inconnu à l'avant-plan, de même que la chemise claire de la belle apparition féminine qui attire le regard du héros (fig. 3) ; les cheveux blancs, le visage étrangement déshumanisé du forain et sa main qui répare la mécanique de l'automate (fig. 2).

Le motif central de l'automate, introduit au début du récit-cadre par la loupe oculaire d'horloger servant à en réparer un, est enrichi dans le retour au récit-cadre entre le premier et le deuxième épisode. Il sert alors de transition entre ces deux histoires : le forain enclenche le

[1182] Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, p. 23.
[1183] Kasten. « Episodic Patchwork... », art. cité, p. 181.

mécanisme de la figure de cire d'Ivan, une action mécanique figurée par un insert sur sa main qui tourne la clef de remontage de l'automate (fig. 4).



Fig. 4 : Le forain remonte l'automate.



Fig. 5 : L'automate tourne la manivelle de la boîte à musique.

Le geste symbolique du forain met en marche la machine à raconter des histoires que le poète complétera par un scénario. L'activation de la mécanique par le forain parachève le portrait d'un personnage présenté comme un artiste-artisan qui, dès sa première apparition à l'écran, œuvre dans les coulisses du spectacle. L'action de la main du forain est prolongée par un raccord sur un plan américain de l'automate : la main de celui-ci tourne la manivelle d'une boîte à musique, ce qui fait défiler les décors correspondant aux différents épisodes (fig. 5). Le mouvement s'immobilise sur le décor qui sert d'ouverture à l'épisode russe, dont il annonce la tonalité, puisqu'il s'agit du décor de la chambre de torture du tsar. Le mécanisme activé dans cette séquence connote la mise en scène cinématographique de scénarios et de personnages dans des décors artificiels. La boîte à musique est un vrai petit studio de cinéma, une miniature d'un studio de cinéma, à laquelle le socle et le cadre découpé comme des rideaux confèrent indéniablement un caractère scénique.

À l'objet oculaire du récit-cadre s'ajoutent les objets spéculaires qui ponctuent les récits encadrés et que la mise en scène introduit généralement à l'aide d'inserts. Dans l'épisode oriental, le miroir de Maimune sert de révélateur à la coquetterie de la jeune femme. Après sa rencontre avec le grand vizir qui l'a complimentée sur sa beauté, la jeune femme se contemple dans un miroir qui fonctionne comme une « fabrique à leurres ». Tandis que le reflet de sa beauté alimente ses rêves d'ascension sociale, le cadre du miroir rappelle la réalité de sa condition sociale : ce n'est pas un miroir raffiné de princesse, mais la simple brisure d'une glace qui connote un fantasme destiné à se briser (fig. 6). Le fantasme d'Assad qui souhaite dérober l'anneau magique du sultan pour combler les désirs de sa femme est tout aussi vain. Il est représenté à l'aide d'un double leurre : il s'empare d'un faux sans valeur porté par un double sans vie, puisque c'est une réplique de l'anneau qu'il

dérobe en tranchant la main à celui qui s'avère n'être qu'un double de cire d'Haroun al-Rachid. Au moment où il s'apprête à réaliser son fantasme, le reflet lui en est renvoyé par les sept facettes de la pierre qui orne l'anneau (fig. 7). La démultiplication représente une amplification du motif du double et par là même l'impossible accomplissement de son désir, puisque l'anneau véritable lui échappe. Qui pis est, tandis qu'il se laisse tromper par le double de cire du sultan, ce dernier profite de la liberté que lui confère le recours à la poupée pour essayer de séduire la belle épouse d'Assad.



Fig. 6 : Maimune rêve devant sa glace.



Fig. 7 : L'anneau renvoie le reflet démultiplié du voleur.

Les deux épisodes suivants du *Cabinet des figures de cire* n'ont pas recours à des instruments d'optique à proprement parler. Néanmoins, le sablier d'Ivan le Terrible remplit un rôle similaire : sa surface de verre lisse réfléchit à la fois la lumière et le fantasme du tsar, qui se rêve aussi puissant que la mort : il souhaite décider de la mort de ses ennemis et pouvoir échapper indéfiniment à l'échéance de sa propre mort. Son fantasme est mis en péril par l'empoisonneur qui subvertit la logique du sablier en y inscrivant le nom d'Ivan. Aux yeux du tsar superstitieux, cette inscription révélée par un insert est l'équivalent d'une condamnation à mort (fig. 8). C'est pourquoi lorsque le sablier lui renvoie le reflet de sa propre mort, il perd la raison (fig. 9). Enfin, dans le dernier épisode, la démultiplication des reflets menaçants de Jack l'Éventreur qui apparaissent progressivement en surimpression autour de l'héroïne donnent l'impression que le couple est pris en chasse dans un labyrinthe de miroirs de la foire où se déroule cet épisode (fig. 10).



Fig. 8 : Le sablier porte l'inscription « tsar Ivan ».



Fig. 9 : Le tsar découvre son nom sur le sablier.



Fig. 10 : Eva est encerclée par les reflets de Jack l'Éventreur.

Nous avons choisi de développer à présent deux exemples de l'optique fantastique mise au point dans les films de notre corpus : le cas de *Caligari* et le cas d'*Algol*. Sans aucun doute, *La Maison à l'enseigne de la lune* a dû être un film dont l'analyse au prisme de l'optique fantastique aurait été très intéressante ; en témoignent l'importance du thème lunaire[1184], le personnage d'astronome au nom hoffmannien, son observatoire et le télescope qu'on le voit utiliser dans une illustration du numéro 31 du *Illustrierter Film-Kurier* paru en 1920[1185]. Les instruments d'optique s'avèrent également être un motif particulièrement fructueux pour analyser *Algol*, un film qui n'a pas encore à ce jour donné lieu à des analyses approfondies. Qui plus est, cet angle d'approche permet aussi d'envisager sous une nouvelle optique un film cent fois commenté comme *Caligari*.

## III. 1. A. Les lunettes ou les mille yeux du docteur Caligari

Parmi les personnages principaux des films de notre corpus, Caligari est le seul à porter des lunettes. Si l'accessoire peut *a priori* paraître banal comparé aux exemples d'instruments d'optique que nous venons de détailler pour *Le Cabinet des figures de cire*, les lunettes de Caligari sont d'autant plus marquantes que leur épaisse monture noire souligne le regard perçant et énigmatique du personnage. Elles complètent son costume expressionniste. S'il ne s'en défait jamais complètement, il les porte pourtant de multiples façons au cours du film. Il nous revient donc à présent de dégager la fonction de ces différentes utilisations des lunettes. Caligari est un maître de la dissimulation. Son identité insaisissable est mise en scène par son regard fuyant et par l'usage singulier des lunettes qui est fait dans le film. Il n'est pas le seul personnage du film à porter des lunettes : c'est aussi le cas de quelques figurants dans les scènes de la foire ou encore de deux autres médecins de la clinique psychiatrique. Mais dans le cas de Caligari, l'usage des lunettes est appuyé. L'utilisation des lunettes est liée à la fonction du regard dans le film et doit être confrontée à l'utilisation de l'iris, elle aussi liée à une certaine modalité du regard. Loin d'inscrire le regard du personnage dans le cadre circonscrit de la monture, les lunettes participent à la construction d'un regard fuyant qui amplifie à la fois le caractère énigmatique du personnage et l'ambivalence du lien entre le récit-cadre et le récit encadré. La construction d'un regard singulier par l'intermédiaire des

1184 Max Milner a mis en évidence la fonction que remplissent les astres dans le désir de Nathanaël associé au regard d'Olympia. Voir Milner. *La Fantasmagorie... Op. cit.*, pp. 53-54 : « Mais nous remarquons aussitôt que ce qui donne la vie (ou une apparence de vie) aux yeux d'Olympia, ce sont d'"humides rayons *lunaires*", c'est-à-dire la lumière d'un astre mort (cet astre dans lequel l'homme au sable de la légende nourrit ses enfants des yeux des autres), et que le rayonnement liquide cède immédiatement la place à un feu et à une ardeur qui nous ramènent aux obsessions de Nathanaël. […] les regards étincelants d'Olympia renvoient à un foyer unique et lointain que la rêverie délirante de Nathanaël assimile à une étoile ». Les italiques sont de l'auteur.

1185 « Das Haus zum Mond », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°31, Jahrgang 1920.

lunettes prend trois formes différentes que nous allons à présent détailler.

### III. 1. A. a. La démultiplication du regard

Premièrement, la construction du regard spécifique de Caligari passe par la singularité du port des lunettes. La monture noire et épaisse des lunettes s'intègre dans la conception graphique de l'image expressionniste et complète les lignes noires qui ornent les cheveux et les gants du personnage. La monture modifie l'apparence du visage de l'acteur, qu'elle dote de deux orbites supplémentaires. Le regard ainsi démultiplié est chargé d'une qualité inquiétante, ce qui nous ramène à la « fascination diabolique » dégagée par Max Milner et exercée sur Nathanaël par la multitude de lunettes étalées devant lui par Coppola. L'effet angoissant de la démultiplication des yeux est renforcé par le refus de Caligari de regarder à travers les verres de ses lunettes : ainsi s'opère un clivage entre les yeux de Caligari et ses lunettes, qui s'exprime par les deux manières caractéristiques dont il les porte cours du film. La première, très fréquente, consiste à porter les lunettes sur le bout du nez et à regarder au-dessus des verres[1186]. Ce port des lunettes s'observe aussi bien pour son personnage de forain (fig. 11) que pour son personnage de psychiatre fou (fig. 12) et renforce le lien d'équivalence entre ces deux identités tel qu'il est établi par l'enquête de Francis.



Fig. 11 : Caligari patiente chez le secrétaire de mairie.



Fig. 12 : Le directeur de l'asile accueille Francis.

La confrontation des deux portraits met en évidence l'importance des lunettes, car si le personnage interprété par Krauß change bien de tenue, il garde cependant ses verres correcteurs. Le personnage conserve certes sa coiffure caractéristique, mais les lunettes sont le seul accessoire du personnage que l'on retrouve à l'identique pour l'interprétation des deux rôles. Elles ne sont donc

[1186] En raison de la valeur hautement symbolique des objets dans les films expressionnistes et de la composition fortement stylisée des plans de *Caligari*, nous ne pouvons pas nous contenter d'une interprétation terre à terre qui attribuerait aux lunettes la seule fonction de signaler une hypermétropie du personnage. Le regard par dessus les bords de la monture s'effectue d'ailleurs parfois lorsque Caligari est près de son interlocuteur/de l'objet regardé, or si la fonction des lunettes était purement corrective, il devrait alors regarder à travers ses verres correcteurs.

pas un simple accessoire comme les autres et remplissent une fonction différente de celle qui revient par exemple à la canne du personnage. Celle-ci sert à la mise en scène du spectacle, au cours duquel Caligari l'utilise pour appuyer son boniment et les gestes qui l'accompagnent. Les lunettes en revanche ne font pas partie du costume du personnage, mais de son identité. Au-delà de l'objet, c'est le regard du personnage qui est identique dans les deux cas et Francis ne s'y trompe pas. La distinction opérée par Max Milner entre les instruments d'optique qui fonctionnent comme des leurres et ceux qui apportent la clairvoyance permet de dégager la fonction profondément ambiguë des lunettes de Caligari pour le personnage de Francis, étant entendu que dans ce cas il ne s'agit pas du regard à travers l'instrument d'optique mais du regard extérieur sur celui qui se dissimule derrière les verres des lunettes. Les lunettes apportent à Francis la clairvoyance nécessaire pour lui permettre de comprendre que le forain et le psychiatre sont un seul et même personnage : un psychiatre rendu fou par son obsession pour le somnambulisme et qui se déguise en forain pour poursuivre ses expérimentations criminelles sur le somnambule. Mais le renversement final opéré par le film définit la clairvoyance de Francis comme une folie. Si tel est le cas, les lunettes sont un leurre qui piège le protagoniste dans une représentation mentale trompeuse et obsédante : celle-ci lui fait perdre sa santé mentale. Le personnage de Francis est hanté par la clairvoyance du regard qu'il attribue au personnage du psychiatre (symbolisée et projetée dans le motif des lunettes). Cette peur exprime peut-être l'angoisse du personnage d'être percé à jour par le psychiatre, et l'impossibilité d'échapper à cette inquisition.

Le deuxième port singulier des lunettes est plus original et corrobore notre hypothèse des « jeux de lunettes » significatifs. Le refus du regard *par* les lunettes est ainsi inversé et amplifié par la manie du personnage de porter ses lunettes sur son front et donc de regarder cette fois-ci *par-dessous* les lunettes. Cette utilisation des lunettes est propre à l'identité de forain de Caligari et plus spécifiquement aux séquences qui le présentent en maître de cérémonie d'un spectacle. Les lunettes sur le front peuvent alors être interprétées comme le marqueur des pouvoirs magnétiques du docteur, qui sont la clef de voûte de son spectacle et la raison pour laquelle le port original des lunettes ponctue l'ensemble du spectacle, de la première étape (la promotion) à la dernière (la prédiction faite à Alan). Les figures 13 et 14 sont tirées de deux séquences où Caligari vend son attraction aux visiteurs de la foire, respectivement à la toute fin de l'acte I puis dans l'acte II, où son boniment attire Alan et Francis. Les deux amis sont reconnaissables parmi les curieux qui se pressent devant la tente du forain. Dans le photogramme de la figure 14, nous pouvons distinguer leur profil au milieu de la foule, alors qu'ils se concertent pour décider s'ils vont assister au

spectacle proposé. La prise de décision se résume à l'échange d'un regard.



Fig. 13 : Caligari attire l'attention à l'aide d'une cloche.



Fig. 14 : Le forain invite les curieux dans son cabinet.

Tandis que les plans ci-dessus définissent le cadre du spectacle, les plans dont sont tirés les photogrammes ci-dessous sont extraits du spectacle à proprement parler. La figure 15 correspond à l'illustration des pouvoirs hypnotiques de Caligari : le somnambule Cesare lui obéit et s'avance en suivant ses indications, figurées par les gestes des bras, prolongés par la canne et la baguette. Le mouvement du personnage qui s'approche de la caméra en quittant l'arrière-plan pour le devant de la scène ajoute à l'impression inquiétante qui se dégage du spectacle. Le haut-de-forme et la baguette font de Caligari un parent des prestidigitateurs, et son apparence renforce le pouvoir de fascination de son spectacle. Pour le public qui n'en connaît pas les ficelles, le spectacle a tout d'un tour de magie. Le plan qui succède aux premiers pas de Cesare replace Caligari dans son rôle d'artiste qui effectue une révérence devant son public et le salue en soulevant son chapeau (fig. 16). Le plan rapproché associé à la position du personnage penché vers la caméra permet de distinguer nettement les lunettes qui font du front du personnage le siège d'un deuxième regard inquiétant. La révérence ne signifie pas la fin du spectacle, ou plutôt elle ne clôt que la partie introductive et marque la transition vers le clou de l'attraction. Elle est aussi une adresse au public diégétique, invité à poser ses questions au somnambule.



Fig. 15 : Caligari somme Cesare de s'avancer.



Fig. 16 : L'artiste effectue une révérence.

### III. 1. A. b. Le regard fuyant

Deuxièmement, lors de ses échanges avec les autres personnages, le regard de Caligari ne passe que rarement par les verres grossissants des lunettes qui permettraient de le cerner, au sens propre comme au sens figuré. Il ne permet jamais à son interlocuteur de le regarder droit dans les yeux, autrement dit d'avoir une voie d'accès à son âme selon la conception hégélienne[1187]. Le personnage de Caligari se caractérise par ses nombreux regards en coin furtifs, au cours desquels ses yeux échappent au cadre des lunettes et donc à la perception par ses interlocuteurs. Les trois plans ci-dessous sont tous trois extraits de la séquence de l'acte I au cours de laquelle Caligari demande au secrétaire de mairie l'autorisation d'installer son attraction à la foire (fig. 17, 18 et 19). Dans cette séquence, la dénomination de l'attraction est significative : dans la bouche du forain, il s'agit d'un *Schauobjekt* (un spectacle). *Die Schau* signifie en effet le *show*, un spectacle de variétés pour lequel la langue française fait appel au terme anglais qui comme le terme allemand fait explicitement référence au regard. Le verbe anglais *to show* signifie « montrer » et le verbe allemand *schauen*, qui signifie regarder, porte sur le mouvement inverse. Le numéro de Caligari, le *Schauobjekt*, consiste en une monstration d'un regard.

[1187] Max Milner précise qu'il s'agit là d'une référence à l'*Esthétique* de Hegel, qu'il cite dans Milner. *La Fantasmagorie... Op. cit.*, p. 48 : « Mais si nous nous demandons dans lequel de ces organes toute l'âme apparaît en tant qu'âme, nous pensons aussitôt à l'œil, car c'est dans l'œil que l'âme se trouve concentrée ; elle ne voit pas seulement à travers l'œil, mais s'y laisse voir à son tour. ».



Fig. 17 : Caligari est mal reçu.



Fig. 18 : Il se fait rabrouer une seconde fois.



Fig. 19 : Il essuie la moquerie du secrétaire de mairie.

Les trois plans dont sont tirés les photogrammes ci-dessus mettent en scène les trois regards en coin de Caligari qui ponctuent chacun de ses trois échanges avec le secrétaire de mairie. Ils représentent respectivement une réaction au premier « Patientez ! » que lui lance la figure d'autorité à son arrivée, puis à la répétition de cette sommation lorsque Caligari s'impatiente et tente de se faire entendre. Le troisième regard clôt la séquence : enfin autorisé à exposer l'objet de sa visite, Caligari fait part de son désir d'exhiber un somnambule, ce qui provoque l'hilarité de son interlocuteur, qui l'oriente vers un subalterne. Caligari subit ce traitement comme une vexation ou une humiliation, ce qu'exprime la mimique du personnage dans le dernier plan de la séquence (fig. 19). Les trois regards en coin marquent des réactions du personnage qui ont un statut optique particulier. Le regard du personnage est doublement fuyant, puisque le regard en coin est associé au regard par-dessus les lunettes, un regard qui échappe au cadre des lunettes mais aussi au secrétaire de mairie. À chacun des regards en coin, l'interlocuteur de Caligari est hors champ. Le contrechamp qui répond aux plans de Caligari révèle que le secrétaire lui tourne le dos. Lors du dernier regard en coin, il a déjà quitté la pièce et la mise en scène ne propose donc plus de contrechamp. La menace qu'expriment les regards en coin de Caligari échappe ainsi entièrement au secrétaire, qui à aucun moment ne prend le forain au sérieux. Seul le spectateur extradiégétique perçoit ces regards. Ils ont donc une valeur d'adresse, en particulier dans les deux premiers cas de figure (fig. 17 et 18), caractérisés par l'utilisation conjointe du plan rapproché et de l'iris. Le spectateur suit l'enquête de Francis, et les regards qui traduisent les réactions contrariées de Caligari sont autant d'indices qui font porter les soupçons du spectateur sur le forain lorsque le secrétaire de mairie se fait assassiner la nuit suivante.

Deux moments clefs permettent de saisir le regard qui est en jeu dans le positionnement des yeux de Caligari par rapport à ses lunettes : regard contraint, regard inquiet (lorsque l'enquête menace de révéler au grand jour sa culpabilité) ou encore regard qui crée ses propres images, qui projette le scénario de réalisation de son fantasme (lorsqu'il reçoit Jane dans sa tente). Le premier de

ces moments correspond à la séquence de l'acte III où Francis, aidé du père de Jane (le docteur Olsen), affronte Caligari dans le but de lui faire avouer sa culpabilité. Pris au dépourvu et cerné par les deux hommes, Caligari ne peut fuir. C'est alors comme si son regard, prisonnier à son tour, se retrouvait contraint de s'inscrire dans le cadre de ses lunettes (fig. 20).



Fig. 20 : Soupçonné, Caligari est encerclé.



Fig. 21 : Le docteur Olsen soulève les paupières de Cesare.



Fig. 22 : Ils opèrent sous l'œil du maître Caligari.

Le docteur Olsen s'est procuré un mandat de perquisition auprès de la police. Aidé de Francis qui lui a fait part de ses soupçons, il inspecte l'intérieur de la roulotte. Cesare est examiné et ce sont alors ses yeux qui font l'objet d'un examen minutieux (fig. 21). Pour les deux inspecteurs, il s'agit de distinguer l'illusion de la réalité et de déterminer si Cesare est un véritable somnambule ou s'il fait semblant de dormir seulement. Pendant que les deux hommes soulèvent les paupières de Cesare, ils tournent le dos à Caligari (plan demi-ensemble, fig. 21). Une fois de plus, le recours à l'iris dans le plan rapproché qui suit a pour fonction de montrer au spectateur ce qui échappe alors aux personnages : le regard de Caligari (fig. 22) qui les observe subrepticement du coin de l'œil. Le plan rapproché de Caligari traduit à la fois son mécontentement (et nous ramène à la séquence chez le secrétaire de mairie, où la mise en scène a également recours à l'iris ainsi qu'aux mêmes cadrages) et son désir d'échapper au regard inquisiteur. Intervient alors un renversement de situation : un agent de police interrompt l'enquête de Francis et du docteur Olsen pour les informer que le coupable des meurtres a été arrêté alors qu'il s'apprêtait à faire une nouvelle victime. Innocenté, Caligari jubile.



Fig. 23 : Caligari salue le départ des enquêteurs.



Fig. 24 : Il se réjouit du cours inattendu des événements.

Le geste théâtral de la révérence (fig. 23) nous renvoie à l'espace du spectacle et de l'illusion, dont il signifie la réussite. Francis et le docteur Olsen sont dans l'illusion que le véritable coupable a été saisi, mais ce n'est qu'une méprise, dont Caligari se réjouit d'un rire diabolique (fig. 24). Le jeu de l'acteur à la fin de cette séquence échappe aux personnages déjà partis, mais il permet au spectateur extradiégétique de le confronter au comportement précédent du personnage, qui était visiblement embarrassé par l'enquête. Le spectateur extradiégétique dispose finalement de plus d'informations que les personnages, ce qui crée un effet de suspense. Par rapport aux personnages, le spectateur est amené à tirer la conclusion inverse : c'est bien Caligari qui est coupable, et ce n'est pas le suspect arrêté qui a commis les deux meurtres. Cette hypothèse sera confirmée par le suspect arrêté, qui avoue avoir choisi une arme similaire à celle utilisée pour l'assassinat du secrétaire de mairie et d'Alan, afin que son propre crime soit attribué au mystérieux assassin. Un traitement similaire du regard est à l'œuvre lors de la seconde confrontation avec Caligari dans la roulotte au cours de l'acte IV. Avec l'aide des agents de police, Francis force Caligari à les laisser entrer dans la roulotte pour examiner une nouvelle fois le somnambule, alors que le forain cherche fermement à les en empêcher en bloquant la porte. Tandis qu'ils se penchent sur la boîte de Cesare, le recours à l'iris isole les regards en coin de Caligari au centre des plans rapprochés (fig. 25 et 26) : le regard fuyant du personnage préfigure sa fuite. À ce stade de l'intrigue, Francis ne fait plus confiance à ses yeux. Il avait vu de ses propres yeux Cesare dormir paisiblement dans la roulotte alors qu'il s'est avéré par la suite qu'au même moment, le somnambule était en train d'enlever Jane. Aussi doit-il saisir la poupée à deux mains pour comprendre l'illusion d'optique dont il a été victime.




Fig. 25 et 26 : D'un coup d'œil furtif à droite puis à gauche, Caligari s'assure que la voie est libre pour s'enfuir.

### III. 1. A. c. L'absence de lunettes

Le troisième cas de figure de l'utilisation des lunettes relie le récit-cadre au récit encadré. Au sein du récit encadré, la conclusion du récit fait par Francis marque un moment d'exception dans le traitement de l'objet lunettes. La conclusion présente le personnage de Caligari comme souffrant d'une obsession qui confine à la démence et qui le pousse à endosser l'identité du Caligari historique et à reproduire ses crimes sous couvert d'une identité de forain. Démasqué, Caligari est « dé-lunetté ». Si l'on s'en tient au récit encadré, les lunettes se révèlent finalement être un leurre propre aux fausses identités derrières lesquelles le personnage dissimule sa folie. Les lunettes seraient alors l'équivalent d'un loup, d'un accessoire du double déguisement qu'il l'assimile d'une part à un psychiatre respectable et d'autre part à un forain. Mais elles ne font pas partie de l'identité finale du personnage, posée comme son identité véritable par le récit encadré qui s'arrête sur cette image : celle d'un aliéné confiné dans sa camisole de force, dans sa cellule et dans ce dernier rôle (fig. 27).




Fig. 27 : Caligari est interné.

Fig. 28 : Le directeur de l'asile psychiatrique apparaît.

Si la camisole de force empêche Caligari de se servir de ses bras et de ses mains, l'usage lui en est rendu pour un geste décisif du récit-cadre qui vient clore le film. Le mouvement de

retournement final qui inverse le diagnostic et restitue à Caligari son identité de psychiatre pour attribuer la folie à Francis est ainsi étroitement lié au geste par lequel il remet ses lunettes. Ce geste est d'autant plus marquant que c'est la seule fois qu'on le voit manipuler ses lunettes au cours du film. Lors de sa première apparition, le docteur Caligari du récit-cadre ne porte pas de lunettes (fig. 28), ce qui porte à penser que son identité est la même que celle du Caligari du récit encadré qui ne porte pas de lunettes : le fou (fig. 27). L'absence de maquillage caligaresque de Werner Krauß dans le récit-cadre distingue cependant son personnage de ceux du récit encadré et suggère que le maquillage noir des yeux du personnage comme sa coiffure caractéristique relèvent de l'univers mental de Francis et de la folie, par opposition à l'assainissement du costume de Werner Krauß dans la dernière séquence (fig. 28). Son costume est ainsi entièrement différent des costumes qu'il portait dans le récit encadré (fig. 11 et 12). Il se caractérise autant par de nouveaux vêtements plus sobres que par l'absence d'accessoires (absence de lunettes mais aussi de gants, de cape, de haut-de-forme, de canne) et de maquillage (absence de maquillage sombre comme de raies blanches et noires sur les cheveux). Et pourtant, prouvant qu'il a plus d'un tour dans son sac – ou plutôt plus d'une paire de lunettes dans sa poche – le Caligari du récit-cadre tire des lunettes d'une poche intérieure de sa veste (un espace des secrets) et plonge son regard lunetté dans celui de Francis (fig. 29 à 33).



Fig. 29 : Caligari tire une paire de lunettes de sa poche.



Fig. 30 : Le geste attire l'attention de Francis.



Fig. 31 : La terreur se peint sur le visage du jeune homme.



Fig. 32 : Caligari regarde Francis à travers ses lunettes.



Fig. 33 : Il immobilise Francis, pétrifié.

Alors que Francis se tient d'abord tranquille face aux médecins (fig. 29), nous voyons que c'est le geste de Caligari s'apprêtant à mettre ses lunettes qui le tire de sa torpeur (fig. 30) et la reconnaissance peut se lire sur son visage lorsque Caligari les met (fig. 31) et qu'il le regarde à travers elles (fig. 32). Enfin, la reconnaissance cède la place à la terreur lorsque Caligari le maintient immobile des deux mains pour lui infliger la blessure de son regard (fig. 33). À cet instant, le regard de Francis trahit sa pensée : c'est lui, c'est Caligari, le fou ! Les verres qui réfléchissent son propre regard, porteur de cette pensée, projettent ce verdict sur lui-même et préparent le diagnostic que s'apprête à poser Caligari. Le verdict final prononcé par le personnage de Krauß portant des lunettes peut donc être interprété comme une ultime manipulation de son entourage par un Caligari du récit-cadre qui serait identique à celui du récit encadré. Qui plus est, le verdict final est prononcé face caméra par Caligari, ce qui pose la question du destinataire de ce message. S'il s'adressait à Francis et au corps médical, ne serait-il pas plus logique que Caligari se tourne vers eux, que la mise en scène ait recours au champ-contrechamp, ou du moins que Caligari soit montré de profil ? C'est aussi face caméra qu'il remet ses lunettes. Il tourne alors le dos à Francis, mais aussi aux autres psychiatres, que l'on aperçoit à l'arrière-plan. Comme lors des séquences de la manipulation spectatorielle, une tension naît ici de la confrontation de l'avant-plan et de l'arrière-plan. En tournant le dos à ses collègues, le docteur Caligari cherche-t-il à leur cacher son défaut des yeux (c'est-à-dire son identité de fou et la preuve de sa culpabilité) ?

Dans la pensée freudienne, la crainte d'une mutilation des yeux est synonyme d'une peur de castration. La terreur qui se lit sur le visage de Francis lorsque Caligari le regarde à travers ses lunettes peut être interprétée comme l'expression de la peur de castration. En effet, le film raconte aussi l'attente de Francis et d'Alan, tous deux amoureux de Jane, dont ils espèrent qu'elle choisira bientôt l'un d'entre eux. Si la mort d'Alan la prive de l'alternative, le film ne montre cependant aucun espoir de rapprochement entre les deux personnages. Lorsque dans la dernière partie du récit-

cadre Francis demande à Jane de l'épouser, elle refuse. La relation amoureuse est rendue impossible par la folie, intimement liée au personnage de Caligari, figure paternelle malveillante dans le récit encadré et bienveillante dans le récit-cadre. Juste avant d'être sollicité par Francis et par le docteur Olsen, Caligari est ainsi montré en train de nourrir Cesare à la petite cuiller, un geste qui renforce son caractère paternel ambigu au sein du récit encadré. Au sein du récit-cadre, c'est en tant que médecin voulant soigner le jeune Francis que la figure paternelle fait preuve de bonnes dispositions à l'égard du protagoniste. Mais sur quoi le regard de Caligari porte-il ? Répondre à cette question permet de saisir l'objet de son désir et donc peut-être la véritable nature de ses agissements pour Francis qui mène l'enquête après la mort de son ami.

## III. 1. A. d. La distribution du regard : manipulation et illusion

À côté des étapes où Caligari est confronté à ses véritables actes et tente d'échapper aux soupçons puis à l'arrestation, trois moments décisifs du film nous montrent Caligari regarder son interlocuteur à travers ses lunettes. Par conséquent, ils doivent être mis en relation les uns avec les autres. En les rapprochant, il apparaît que ce regard permet de distinguer un type spécifique de victimes de Caligari. Nous venons de d'écrire le dernier de ces moments, qui est celui où Caligari signe le destin de Francis en posant le diagnostic de l'aliénation après l'avoir regardé dans les yeux à travers ses lunettes (fig. 32 et 33). Lors de la séquence de l'attraction de foire où Caligari porte ses lunettes sur le front, un instant se détache. En associant le gros plan et l'iris, il est particulièrement mis en valeur. C'est le seul moment du spectacle où Caligari porte ses lunettes et regarde à travers les verres (fig. 34). Son regard est alors destiné à Cesare (fig. 35).





Fig. 34 et 35 : Caligari donne un ordre à Cesare.

Ce plan est repris quasiment à l'identique lorsque Jane, à la recherche de son père, va trouver Caligari à la baraque foraine où celui-ci lui montre Cesare (fig. 37). Il est à noter que tout au long de

cette séquence, Caligari regarde Jane à travers ses lunettes (par exemple lorsqu'il vient à sa rencontre, fig. 36), ce qui donne à l'unique personnage féminin du film un statut qui la distingue d'autant plus des autres personnages confrontés au docteur. En établissant une proximité avec le regard que Caligari porte sur Cesare, il la désigne comme sa prochaine victime. Mais en la différenciant de tous les autres personnages avec lesquels il interagit, il préfigure aussi le traitement différent qu'elle subira, puisque Cesare renonce à la tuer, au lieu de quoi il l'enlève.



Fig. 36 : Caligari accueille Jane à la foire.



Fig. 37 : Il invite Cesare à se réveiller pour elle.

Dans un article intitulé « The Double, the Décor, and the Framing Device: Once More on Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari* » (« Le Double, le décor et le récit-cadre : une réinterprétation du *Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene »), Dietrich Scheunemann considère le motif du *Doppelgänger*, du double, comme l'apport le plus important du romantisme du 19e siècle au cinéma weimarien et expose les différents aspects que le motif revêt dans *Caligari*[1188]. Son étude se concentre notamment sur le lien entre Caligari et Cesare, et sur les conséquences qui s'ensuivent pour Jane. Selon l'auteur, le motif apparaît sous une première forme, celle de la double identité de Caligari, renforcée par sa double personnalité : il est à la fois un forain malveillant et un docteur bienveillant, ce qui fait de lui « un cousin de l'avocat Coppelius dans *L'Homme au sable* d'E. T. A. Hoffmann […], un proche parent de Cagliostro et de Faust, de Frankenstein et de William Wilson, du docteur Jekyll et de M. Hyde, et de Dorian Gray[1189] ». Scheunemann rappelle que le motif du double fut développé par le romantisme en réaction à la philosophie de l'*Aufklärung* (les Lumières allemandes) et surtout à ses principes optimistes. À sa conception d'une subjectivité harmonieuse et du progrès de l'humanité que permettent l'éducation de l'individu et le raffinement de la culture, le romantisme oppose le potentiel destructeur du désir, la prédominance de l'inconnu et la double personnalité qui remet en cause l'identité. Dans *Caligari*, le motif est mis en relief par

1188 Scheunemann. « The Double, the Décor, and the Framing Device... », art. cité.

1189 *Ibid.*, p. 130 : « a cousin of the advocatus Coppelius in E. T. A. Hoffmann's *Sandmann* […], a close relative of Cagliostro and Faust, of Frankenstein and William Wilson, of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, and of Dorian Gray ».

son dédoublement sur le plan de la fonction des personnages. Pour Scheunemann, Cesare n'est autre qu'un double de Caligari, « […] la personnification des pulsions qui l'animent. Il réalise l'envie de revanche et le désir de meurtre de son maître. Il est littéralement et métaphoriquement nourri par Caligari, et ne s'émancipe de son maître-magicien qu'à partir du moment où il prend conscience de la beauté de Jane, un autre motif bien connu du romantisme gothique[1190]. ». Le motif est lui-même dédoublé, dans la mesure où Cesare, le double, a son propre double, la poupée. Par conséquent, l'enlèvement de Jane par Cesare est interprété par Scheunemann comme une tentative de Caligari d'assouvir ses pulsions sexuelles, après qu'il a attiré en vain la jeune fille dans sa tente[1191]. La confrontation de Jane à Caligari dans la baraque foraine marquerait dans ce cas la naissance du désir érotique de Caligari.

Pour Thomas Elsaesser, qui a révélé comment *Caligari* peut être interprété au choix comme l'histoire de Francis, de Caligari ou encore de Jane, Cesare serait plutôt le double de Francis : en éliminant le rival de celui-ci (Alan) et en enlevant la jeune fille qu'il convoite (Jane), Cesare extériorise et réalise les désirs inconscients de Francis. Elsaesser remarque que pendant la séquence du rapt – à forte connotation sexuelle – Francis et Cesare sont tous deux immobiles auprès du mannequin de Cesare. Selon l'auteur, la mise en scène établit ainsi un parallèle entre le désir des deux hommes, et le parallèle est encore renforcé par le fait que tous deux sont plus tard immobilisés à l'aide d'une camisole de force. En confrontant cette configuration du désir au complexe d'Œdipe théorisé par Freud, Elsaesser voit dans l'immobilité des deux personnages le signe de leur impuissance sexuelle et conclut : « Ainsi, l'enquête sur la série de meurtres aboutit à une déclaration visuelle selon laquelle le criminel est l'*alter ego* du détective ; en d'autres termes, il s'agit de l'histoire d'Œdipe, mais le suspense de cette histoire reste entier, en raison de la réversibilité que le cadre de l'histoire impose à toute tentative d'interprétation[1192]. ».

De concert avec Scheunemann, nous souhaitons souligner que le retour du motif du double en littérature et au cinéma n'est pas un phénomène d'après-guerre que l'on pourrait interpréter comme l'expression du traumatisme et de l'insécurité sociale des années d'après-guerre[1193]. C'est

1190 *Ibid.* : « […] the personification of Caligari's impulsive drives. He acts out his master's urge for revenge, his lust for murder. He is fed by Caligari, literally and metaphorically, only to emancipate from his master-magicien when he becomes aware of the beauty of Jane, also a well-known Romantic-gothic motif. ».

1191 *Ibid.*, p. 134.

1192 Elsaesser. « Social Mobility... », art. cité, p. 35 : « The investigation of the series of crimes thus culminates in the visual statement that the criminal is the alter ego of the detective, the story of Oedipus, in other words, but itself held in suspense by the reversibility which the framing of the tale imposes on any attempt at decipherment. ».

1193 Scheunemann. « The Double, the Décor, and the Framing Device... », art. cité, en particulier pp. 131-134.

bien plutôt l'année 1913 qui marque le début du phénomène étudié. Le motif du double est alors introduit au cinéma par *L'Étudiant de Prague* et *L'Autre*[1194]. Scheunemann identifie trois causes qui expliqueraient le retour du double. Premièrement, il est lié à la Vienne fin-de-siècle et au mouvement néo-romantique de Prague. L'atmosphère de cette ville est connue pour avoir servi de source d'inspiration à Janowitz pour le scénario de *Caligari*. Ewers et Meyrink s'emparent du motif pour leurs œuvres littéraires, et ce sont eux qui écrivent le scénario des deux films de double les plus importants de l'avant-guerre, *L'Étudiant de Prague* et *Le Golem*, tous deux situés à Prague. Deuxièmement, la nature du nouveau médium et sa capacité à dédoubler le motif filmé invitait à introduire le motif du double au cinéma : des films sur Faust réalisés par les frères Lumière et par Méliès aux films allemands des années 1910, la popularité du motif du double au cinéma indique selon Scheunemann « une certaine affinité entre l'exploration des propriétés du nouveau médium cinéma et le retour du double en tant que motif dominant[1195] ». Ce lien n'a rien de surprenant : il renouvelle un aspect du motif qui se situe au cœur de son traitement romantique et qui constitue la troisième cause de son retour de l'avant-guerre selon Scheunemann. L'auteur explique ainsi que dès sa première apparition dans l'œuvre de Jean Paul, le motif est associé aux propriétés illusionnistes des instruments d'optique : à « l'anamorphose optique » obtenue par l'effet distordant de la lunette chez Jean Paul, à la lanterne magique qui projette des images doubles dans *Le Visionnaire* (*Der Geisterseher*, 1787-1789) de Schiller, ainsi qu'à la lunette de Nathanaël chez Hoffmann[1196]. Ewers et Meyrink avaient conscience de cette affinité entre le motif du double et les instruments d'optiques. L'œuvre d'Ewers a recours aux jeux de miroir, tandis que Meyrink inclut des projections de lanterne magique dans ses romans. Le manuscrit du *Golem* comportait même le sous-titre *Ein Guckkasten* (c'est-à-dire la boîte d'optique du 18e siècle dans laquelle peuvent être regardées des vues d'optique[1197]).

---

1194 Le film de Max Mack est une adaptation de la pièce de Paul Lindau. Il revisite le thème du docteur Jekyll et de M. Hyde (en adaptant librement le roman de Robert Louis Stevenson) : un brillant avocat de Berlin, le docteur Hallers (Albert Bassermann), souffre d'un dédoublement de la personnalité. Son double malveillant – qui émerge lorsqu'il dort – s'allie à un cambrioleur pour mettre à sac son propre appartement. Mais la fin du film est heureuse. Le problème n'était qu'éphémère : déclenché par une chute de cheval, il est assimilé à un « accident » réversible. Hallers finit par retrouver la santé et se marie. Wiene a également proposé une adaptation de la pièce de Lindau : *Der Andere*, sorti en 1930, avec Kortner dans le rôle principal. Wiene a réalisé une version française du même film, intitulée *Le Procureur Hallers*, dans laquelle Jean-Max interprète le procureur. On a coutume de parler de « versions multiples » pour désigner ce phénomène caractéristique des débuts du parlant.

1195 Scheunemann. « The Double, the Décor, and the Framing Device... », art. cité , p. 132 : « a certain affinity between the exploration of the properties of the new medium cinema and the return of the *Doppelgänger* as a dominant motif ».

1196 *Ibid.*

1197 Sur la boîte d'optique et les lanternes magiques comme ancêtres du cinématographe, voir par exemple Mannoni, Laurent. *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe.* Paris : Collections de la Cinémathèque française, Réunion des Musées Nationaux [Catalogue de l'exposition à l'Espace Électra, 13 décembre 1995-3 mars 1996], 1995.

La boîte de Cesare exhibée à la foire peut être interprétée comme un *Guckkasten*, dans lequel Jane découvre le double inquiétant de Caligari, Cesare, l'incarnation des pulsions de son maître. La distribution du regard est l'unité de mesure de la séquence de Jane à la foire. De la curiosité de la jeune fille qui la pousse à accepter l'invitation de Caligari parce qu'elle veut voir ce qu'il y a dans son cabinet et enfin dans la boîte de Cesare, au regard de Cesare qui – différence majeure avec la séquence de la prédiction – cesse de regarder dans le vide et trouve dans le regard de Jane un objet de fascination, en passant par le regard de Caligari qui – exception notable – ne cherche pas à fuir le regard inquisiteur de Jane et tente au contraire de le contrôler pour le réorienter vers un objet qu'il contrôle (Cesare) : toute la mise en scène de cette séquence est affaire de regards. La connivence entre Caligari et Cesare trouve son expression visuelle dans la symétrie de leur regard. Aussi le choc subi par Jane, qui la pousse à prendre la fuite – élément qui clôt la séquence – est-il mis en scène comme un choc visuel, d'une part grâce à l'échange fatal de regards (fig. 38) et d'autre part grâce au réflexe de protection des yeux qu'il provoque (fig. 39).



Fig. 38 : Cesare plonge son regard dans celui de Jane.



Fig. 39 : Terrifiée, la jeune femme se protège les yeux.

Dans cette séquence, Caligari dicte les mouvements des personnages et les directions du regard de gestes de sa canne. Dans la séquence du spectacle de prédiction, il est également un metteur en scène du mouvement qu'il dirige par sa gestuelle et notamment par des indications directionnelles données à l'aide de sa canne. Il dirige aussi bien le mouvement de la foule vers l'intérieur de sa tente (fig. 14) que le mouvement de Cesare (fig. 15) qu'il met en marche tout comme le cinéaste met les images du spectacle cinématographique en marche[1198]. Dans la séquence où Jane se rend à la foire, c'est à une orchestration du regard qu'il se livre. Pour orienter le regard, il renoue avec la gestuelle de la canne (fig. 38, 39 et 40) et des mains (fig. 41, 42 et 43) qui caractérisait le spectacle forain.

[1198] Anton Kaes a mis en évidence que le nombre d'années que Cesare a passées à dormir d'un sommeil hypnotique coïncide avec le nombre d'années d'existence du cinéma au moment où est conçu le scénario du film : vingt-trois ans. Voir Kaes, Anton. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of the War*. Princeton/Woodstock : Princeton University Press, 2009, p. 58.



Fig. 40 : Caligari invite Jane à jeter un œil dans son cabinet.



Fig. 41 : Il sollicite son attention visuelle.



Fig. 42 : D'un geste de la main, il lui indique où regarder.



Fig. 43 : Il fait signe à Cesare de regarder Jane.

Comme l'enquête de Jane, celle de Francis est d'ordre visuel. Les malheurs des deux personnages (l'enlèvement de Jane et le piège dans lequel tombe Francis) sont liés à l'usage qu'ils font de leur regard. L'enquête de Francis ne tarde pas à faire de lui un voyeur impénitent, qui cherche à voir ce qui se passe à l'intérieur des espaces dont l'accès lui est interdit. C'est ainsi qu'il commence à mener l'enquête la nuit, alors qu'il devrait être chez lui, dans son lit, les yeux fermés (comme Nathanaël enfant dans *L'Homme au sable*). Mais c'est la nuit qu'ont eu lieu les meurtres du secrétaire de mairie et d'Alan, et c'est donc les secrets de la nuit qu'il lui faut percer. Tout au long de son enquête, Francis cherche à voir Caligari et Cesare sans être vu d'eux en retour. Son enquête le mène au premier lieu associé à Caligari, la baraque foraine (fig. 44), puis au deuxième, plus secret encore, puisque ce n'est plus l'espace de l'exhibition, de la monstration, mais l'espace privé, intime, de la roulotte (fig. 45). La première étape s'apparente à un retour sur les lieux de l'illusion spectatorielle. La suite de l'enquête de Francis est placée sous son signe : il va tomber dans le piège du double. Un plan subjectif montre ce que Francis voit – ou croit voir puisqu'il s'avérera qu'il s'agit d'une illusion, d'une mise en scène orchestrée par Caligari pour tromper le regard du spectateur-

espion et éloigner les soupçons – par la fenêtre de la roulotte : Caligari et Cesare endormis, les yeux fermés (fig. 46). Ce plan subjectif sera répété trois fois au cours du film, car par trois fois Francis regarde par la fenêtre de la roulotte pour chercher à se convaincre visuellement de cette illusion.



Fig. 44 : Francis tente de voir ce qui se cache dans le cabinet de Caligari.



Fig. 45 : Subrepticement, il jette un œil dans la roulotte.

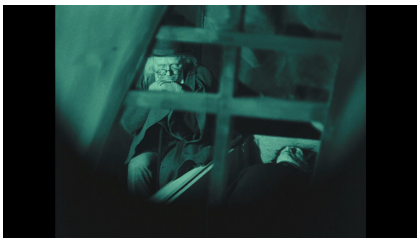


Fig. 46 : Caligari et Cesare ont les yeux fermés. Sont-il innocents pour autant ?

Puisqu'il ne voit rien de suspect chez Caligari, Francis veut ensuite s'assurer que le suspect est bien enfermé et qu'il n'a par conséquent aucune chance de continuer à commettre ses forfaits. Il se rend donc au commissariat de police et demande à pouvoir jeter un coup d'œil dans la cellule du prisonnier (fig. 47, 48 et 49).



Fig. 47 : Un judas permet de regarder à l'intérieur de la cellule.



Fig. 48 : Francis y place son œil.



Fig. 49 : Il voit le prisonnier enchaîné à l'intérieur de sa cellule.

Cette démarche nous informe sur la logique du personnage qui ne croit que ce qu'il voit de ses propres yeux. Mais comment est-ce possible que Jane soit enlevée alors que le meurtrier est fait prisonnier et que Caligari et Cesare, endormis, n'ont pas quitté leur roulotte ? Ce savoir ultérieur vient remettre en question la force de conviction de l'image vue par Francis à travers le cadre de la fenêtre. Il est intéressant de noter que le plan de Francis à la fenêtre de la roulotte est inversé lorsque Francis arrive en compagnie de la police pour affronter Caligari : c'est alors Caligari qui les regarde à la dérobée, et ses yeux trahissent une inquiétude ou plutôt la crainte que son subterfuge ne soit découvert (fig. 50). La comparaison entre les deux situations spectatorielles impliquant la fenêtre de la roulotte permet de mettre en évidence la valeur différente de l'« écran » découpé par ladite fenêtre. Dans le premier cas de figure, Francis observe les occupants de la roulotte par la fenêtre. Le cadre de celle-ci fonctionne alors comme le cache auquel Bazin a assimilé « le cadre »

des limites de l'écran, qu'il oppose au cadre d'une peinture[1199] : Francis ne voit qu'une partie démasquée de l'espace intérieur de la roulotte, censé se prolonger au-delà de ce qui est montré dans ce cadre. Ce qu'il perçoit à l'intérieur du cache correspond à une mise en scène trompeuse, dont il est victime. Lorsque Caligari observe les arrivants depuis sa fenêtre, celle-ci s'apparente à un écran ouvert sur le monde extérieur. Ce qu'il observe alors lui permet de mesurer la menace réelle qui plane sur lui et de se préparer à prendre la fuite dès que l'occasion se présente. Ce que les personnages voient à travers le cadre de la fenêtre doit être déchiffré comme s'il s'agissait d'un film policier vu par eux : de ce point de vue, la fenêtre donne lieu à une mise en abyme écranique. Les ambiguïtés du désir résultent du morcellement du regard, qui donne lieu à une déclinaison du soupçon, à un jeu sur le doute. L'enquête de Francis lui fait adopter une attitude d'espion qui engendre un spectacle dans le spectacle : son regard morcelé à travers la fenêtre lui fait subir la manipulation d'un jeu de masques. Il y a aussi deux différences notables entre la mise en scène du regard de Francis à travers le judas de la cellule du prisonnier et celle de son regard à travers la fenêtre de la roulotte. Dans le premier cas, il n'y a pas de cadre-cache au sein du champ, qui masquerait une partie de la réalité (fig. 49). Qui plus est, les deux gardes qui accompagnent alors Francis dans sa démarche remplissent une fonction de témoins oculaires, prêts à corroborer la version des faits qu'il a observée : le coupable est bien retenu captif. Dans le second cas de figure cependant, Francis est seul et ne peut observer qu'une partie des faits par le cadre-cache de la fenêtre. Après avoir appris que Cesare a enlevé Jane, Francis remonte jusqu'à l'origine du savoir trompeur qu'il avait acquis : il retourne à la roulotte. Lorsqu'il y découvre que ce qu'il a vu à travers l'écran-cache de la fenêtre n'était qu'un piège pour le regard – ce n'est pas Cesare qui dort dans la roulotte mais une poupée *Doppelgänger* du somnambule (fig. 51) – la révélation est un choc visuel qui entraîne le même geste de protection des yeux que celui accompli par Jane après qu'elle a croisé le regard de Cesare (fig. 52). Le statut du regard de Francis s'en trouve modifié, ce qui affecte la situation d'énonciation exposée dans le récit-cadre : le spectateur peut-il encore faire confiance au regard de Francis ? S'il a été victime d'une illusion d'optique, il se peut bien que le docteur Caligari du récit-cadre final ait raison et que le regard de son patient engendre bien des hallucinations plus durables.

[1199] Bazin, André. « Peinture et cinéma », in Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du cerf, 2011, pp. 187-192, surtout p. 188.



Fig. 50 : Caligari voit arriver ses opposants.



Fig. 51 : Les yeux écarquillés de Francis expriment le choc.



Fig. 52 : Les yeux de Francis l'ont trompé.

En définitive, l'enquête de Francis se heurte à une contradiction logique qui confine à une crise du regard. Il en tire un enseignement qui est exposé au début du récit-cadre et dont le *flashback* qui raconte l'histoire du regard de Francis est l'illustration : les apparences sont trompeuses et il existe des choses que nous ne voyons pas, des choses qui existent, bien qu'elles échappent à notre entendement. Ou comme le dit le premier carton du film : « Les fantômes existent – ils sont tout autour de nous[1200]. ». Les trois personnages que Caligari regarde dans les yeux et à travers ses lunettes sont donc Cesare, Francis et Jane, qui ont en commun de se révéler tous trois être des patients de l'asile psychiatrique de Caligari dans la dernière séquence. Tous trois sont ainsi des victimes du regard manipulateur de Caligari, qui n'est pas tant le produit de leur imagination délirante que la cause de leur aliénation.

Le film se termine par le diagnostic prononcé par Caligari, face caméra. Cette frontalité récurrente, à laquelle s'ajoutent les nombreuses révérences effectuées elles aussi en direction de la caméra, ne doit cependant pas laisser conclure trop hâtivement à une théâtralité du film et du muet en général. Pour dépasser la dichotomie plutôt stérile entre une esthétique de la scène – une théâtralité – et une esthétique proprement cinématographique, Tom Gunning a développé en 1986 le concept du cinéma comme « attraction » à propos du cinéma des premiers temps, entendu comme les films d'avant 1906[1201]. Gunning emprunte le terme d'« attraction » à Eisenstein[1202] et sa théorie repose précisément sur les caractéristiques que l'on a tôt fait d'assimiler à un régime narratif théâtral et dont il démontre qu'elles sont au contraire des conditions nécessaires pour la réalisation des trucages qui distinguent l'attraction. La fixité du plan et la continuité du cadre permettent les

1200 « Es gibt Geister... überall sind sie um uns her. ».

1201 Voir Gunning, Tom. « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » (« The Cinema of Attractions : Early Cinema, its Spectator, and the Avant-Garde »), trad. fr. de Franck Le Gac, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 50 | 2006, p. 55-65 [En ligne depuis le 01. 12. 2009, consulté le 08. 11. 2016]. URL : http://1895.revues.org/1242

1202 Eisenstein développe le concept pour l'analyse du théâtre et le définit comme « sa capacité à assaillir le spectateur par une "action sensorielle ou psychologique" ». Cité d'après Gunning. « Le cinéma d'attraction... », art. cité, p. 59.

escamotages, les trucs de substitution ou de transformation réalisés au montage. Le regard caméra, les révérences des acteurs et les gesticulations des prestidigitateurs dans les films des premiers temps sont constitutifs de la relation du cinéma d'attractions à son spectateur : celui d'un contact, d'une sollicitation de l'attention du spectateur. Pour Gunning, ce cinéma est « exhibitionniste » et les films à trucs de Méliès par exemple sont « une série d'exhibitions, d'attractions magiques, bien plus que l'ébauche primitive d'une continuité narrative[1203] ». Plutôt que sur la dimension narrative du film, l'auteur fonde son approche sur sa dimension monstrative, qui le conduit justement à considérer le cinéma comme attraction : « C'est précisément cette aptitude à canaliser le visible, cet acte de montrer et de projeter dont le cinéma d'avant 1906 témoigne avec le plus d'intensité[1204]. ». Gunning montre que le cinéma des premiers temps n'est pas dominé par le « désir de récit », comme l'atteste notamment le rôle prépondérant du film d'actualités. L'auteur rappelle aussi que même Méliès accordait peu d'importance au scénario et à la fable de ses films, qui étaient pour lui prétexte aux trucs et à la mise en scène. Il invite donc à ne pas opposer fermement les Lumière à Méliès en tant que représentants respectivement d'un cinéma non-narratif et d'un cinéma narratif :

> L'on devrait plutôt les réunir dans une seule et même conception du cinéma, pas tant comme moyen de raconter une histoire que comme manière de présenter des vues à un public – vues qui fascinent par leur exotisme et leur pouvoir d'illusion, qu'il s'agisse de l'illusion réaliste du mouvement offerte aux premiers publics par Lumière ou de celle, magique, concoctée par Méliès. [...] J'appellerai "cinéma d'attractions" cette conception du cinéma des premiers temps qui me paraît dominer jusqu'en 1906-1907. Bien qu'elle diffère de la fascination pour le récit exploitée par le cinéma du temps de Griffith, elle ne s'y oppose pas nécessairement. En fait, le cinéma d'attraction ne disparaît pas avec la période de domination du récit, mais deviendrait plutôt souterrain à compter de ce moment-là, intégrant à la fois certaines pratiques d'avant-garde et certains films narratifs, de façon plus évidente dans certains genres (la comédie musicale, par exemple) que dans d'autres[1205].

L'attraction n'est donc pas une instance propre aux films des premiers temps. Selon Tom Gunning, l'attraction demeure une instance du spectacle cinématographique narrativisé, une composante essentielle du cinéma populaire de la période de 1907 à 1913 et même au-delà, ce qui atteste des liens qui le relient aux spectacles de la culture de masse. C'est aussi à l'attraction, au plaisir qu'éprouve le spectateur face à des images présentées en tant que « vues », que renvoie le regard à travers la lunette astronomique ou la longue-vue dans *Algol*. L'étude du fonctionnement des instruments d'optique dans ce film permet de comprendre comment l'attraction y rejoint la narration.

---

1203 *Ibid.*, p. 58.
1204 *Ibid.*, p. 55.
1205 *Ibid.*, p. 57.

# III. 1. B. Les instruments d'astronomie d'*Algol*

## III. 2. B. a. La lunette astronomique

Il est un autre instrument d'optique qui remplit une fonction à la fois psychologique et narrative déterminante dans l'un des films de notre corpus : la lunette astronomique d'*Algol*. Alors qu'objectivement il s'agit d'un outil scientifique permettant une amélioration et une extension de la connaissance qui devrait logiquement entraîner une démystification, nous verrons en quoi l'utilisation singulière qu'en fait Werckmeister la transforme en réalité en un objet qui se range bien davantage dans la première catégorie définie par Max Milner pour les récits fantastiques : le « piège à désirs ». L'analyse d'*Algol* au prisme de l'optique nous ramène au désir en jeu dans le regard porté sur les étoiles. Il fait l'objet du prologue (*das Vorspiel* dans la version originale) et de la séquence cruciale de l'offre de pouvoir faite à Robert Herne par Algol, un personnage qui dans les deux séquences fonctionne comme un médiateur entre la sphère cosmique et la sphère terrestre. Le film se compose d'un prologue et d'une intrigue principale, elle-même divisée en trois strates temporelles séparées par des ellipses. Nous les désignons dans la suite par première, deuxième et troisième partie. La première partie correspond au temps de la première rencontre entre Robert Herne et Algol et du pacte qu'ils concluent. Une ellipse d'un an la sépare de la deuxième partie, où l'on retrouve Robert Herne au pouvoir. Il épouse Leonore Nissen tandis que Maria Obal épouse son ami d'enfance Peter Hell et s'établit avec lui dans le pays indépendant qui résiste à l'empire de son ancien compagnon. Une nouvelle ellipse introduit la troisième partie, qui se déroule vingt ans plus tard. Robert et Leonore ont eu une fille et un fils, Maria un fils qui est le portrait de son père décédé.

Le désir qu'exprime l'observation des étoiles dans le prologue est un désir de voir au loin, un désir de connaissance et de projection, orienté vers l'avenir. Après la rencontre entre Robert Herne et Algol dans la première partie, il va cependant se transformer en une soif de pouvoir, dont le protagoniste finit par reconnaître les torts au moment où sonne sa dernière heure à la fin de la troisième partie. Les deux séquences de l'observation des étoiles correspondent à deux moments essentiels de la confrontation de la sphère du réel à celle du fantastique. Premièrement, le prologue pose les jalons du fantastique et lui permet de s'infiltrer dans la narration. Deuxièmement, la séquence de la proposition d'Algol est un moment de révélation de la véritable identité du personnage. Cette révélation met le protagoniste en contact avec le fantastique, et en présence d'une possibilité de concrétiser son désir. Les deux séquences sont marquées par l'angoisse que Max

Milner associe à la transgression des frontières lorsqu'il affirme que « le fantastique se nourrit du désir de franchir les limites qui circonscrivent l'existence humaine, conjugué avec l'angoisse de pénétrer dans un univers où le jeu des pulsions ne rencontre pas les mêmes entraves et les mêmes régulations que dans la vie réelle[1206]. ».

Dans *Algol*, un instrument d'optique sert de révélateur à l'invisible : la lunette astronomique. L'impact durable de l'exposition universelle de 1900 se fait sentir dans ce choix. En effet, la pièce maîtresse de l'exposition, exposée dans le Palais de l'Optique au Champ-de-Mars, était la plus grande lunette astronomique jamais construite, de 60 mètres de long. Connue sous le nom de « grande lunette », elle invitait les spectateurs à faire l'expérience d'une attraction baptisée « la Lune à un mètre », en référence à la grande illusion du même titre de Georges Méliès (1898)[1207], qui reprend *Les Farces de la Lune*, illusion de 1891 du théâtre Robert-Houdin. Le regard à travers la longue-vue est un moment d'attraction qui fait dialoguer le film de Werckmeister avec les films de Méliès. Mais la fascination pour les instruments d'optique et surtout pour l'astronomie est aussi le reflet des progrès de la recherche durant les années de Weimar ; Johannes Stark obtient le prix Nobel en 1919 pour ses travaux sur les raies spectrales ; l'École de Göttingen, nouveau centre de la recherche en physique et en mathématiques, compte parmi ses membres le théoricien des ondes lumineuses Gustav Hertz ; enfin, « l'astronomie acquiert ses lettres de noblesse avec la découverte par Walter Baade du planétoïde Hidalgo et la construction de *Zeiss Planetarium* à Iéna[1208] ». L'origine de ce projet remonte à l'année 1912 ; le planétarium ouvre ses portes en 1926.

Dans le film de Werckmeister, la lunette apparaît à trois reprises : deux fois dans le prologue (sous la forme d'une grande lunette astronomique puis d'une longue-vue utilisée à des fins d'observation astronomique) et une fois au sein de la première partie de l'intrigue principale, sous la forme d'une longue-vue remise par Algol à Robert Herne. Dans le prologue, le regard qui passe par la lunette astronomique sert d'activateur à la dimension fantastique du corps observé, c'est-à-dire du corps céleste. Le plan d'ouverture du film est consacré à cette seule lunette astronomique : sur un fond de ciel étoilé, la coupole d'un observatoire astronomique s'ouvre pour dégager la vue à une

1206 Milner. *La Fantasmagorie. Op. cit.*, p. 139.

1207 Dans ce court-métrage de trois minutes, l'objet de l'observation rapproché par l'effet de la lunette astronomique fait l'objet d'une mise en scène fantastique : lorsque l'astronome interprété par Méliès observe la Lune à travers la lunette, elle apparaît soudain « à un mètre » de lui, dans l'encadrement de la fenêtre de son observatoire. De même, un peu plus tard, il braque la lunette sur la femme allongée sur le croissant de lune, et celle-ci est alors *déplacée* dans son observatoire.

1208 Thalmann, Rita. *La République de Weimar*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1986, p. 78.

énorme lunette astronomique et permettre « d'opérer la percée vers le lointain et l'étrange[1209] ». Le mouvement d'ouverture est relayé par un mouvement rotatif de la tour, qui oriente la lunette vers les étoiles. Elle est pointée vers l'étoile qui donne son nom au film, comme le précise immédiatement le premier carton introductif, qui place l'étoile sous le signe du mystère : « L'étoile Algol, l'énigme céleste infiniment lointaine, tourne et brille au-dessus de nous[1210] ».

La mise en scène propose ensuite une vue subjective à travers l'objectif de la lunette qui scrute le ciel. L'utilisation d'un décor mobile peint pour évoquer la voûte céleste crée un effet de mouvement et donne l'illusion d'un panoramique effectué par la lunette, comme si le ciel défilait devant l'objectif déplacé à la recherche d'Algol. Une fois que l'étoile ciblée apparaît dans l'iris de la lunette, celle-ci est immobilisée : l'étoile fixe l'attention autant que l'objectif de la lunette. La focalisation sur l'étoile est figurée par un fondu enchaîné qui efface toutes les étoiles voisines. Au scintillement multiple et anonyme de la multiplicité des étoiles se substitut l'étoile unique et bientôt personnifiée par les facultés projectives des astronomes, favorisées par l'instrument d'optique. Le carton qui suit explique les signes manifestes de l'énigme : aussi loin que l'homme se souvienne, la luminosité de l'étoile est momentanément obscurcie pendant dix heures au cours de la troisième nuit du mois. Le phénomène observé par l'œil armé du télescope, mais qui reste inexpliqué d'un point de vue scientifique, représente un terreau fertile pour l'imagination, qui charge l'étoile d'une connotation négative. Deux intertitres du prologue précisent le caractère démoniaque dont est affublée l'étoile par ceux qui l'observent : « les astrologues grecs l'appelaient "démon" » et « les astronomes arabes l'appelaient "Algol, l'œil du diable" ». Les deux instances d'autorité citées matérialisent l'amalgame entre science et superstition qui caractérise la rencontre du fantastique et de la modernité machiniste dans l'univers de science-fiction du film de Werckmeister. La réactivation de la superstition au début des années 1920 doit être comprise dans le contexte traumatique de l'après-guerre, où les phénomènes occultes et notamment les phénomènes spirites jouissent d'un regain de popularité qui traduit le désir de croire en un au-delà. Le spiritisme exprime le désir des survivants d'entrer en contact avec ceux que la guerre leur a arrachés. La référence du prologue aux Arabes et aux Grecs est motivée par l'étymologie du nom de l'étoile. « Algol » vient de l'arabe *ra's al-ghol*, « la tête de l'Ogre ». L'astronome grec Ptolémée avait baptisé cette étoile de la constellation de Persée *Gorgonea Prima* (« la première étoile de la Gorgone »), par allusion au mythe des gorgones. La gorgone la plus célèbre est Méduse, à laquelle Persée tranche la tête dans le mythe. Elle est célèbre pour son regard fatal, la caractéristique retenue pour baptiser l'étoile de la

[1209] Milner. *La Fantasmagorie*. *Op. cit.*, p. 60.
[1210] « Hoch und unendlich fern kreist und leuchtet der Stern Algol, das Rätsel des Himmels... ».

constellation de Persée. Loin d'être une bonne étoile, Algol a donc eu longtemps la réputation d'un « mauvais œil » : une caractéristique interprétée littéralement dans le film comme dans les annonces promotionnelles par la mise en scène d'un œil au regard mauvais. Le caractère énigmatique des variations de luminosité de l'étoile s'explique scientifiquement par sa nature d'étoile variable à éclipse binaire. Cela signifie qu'elle a un compagnon sombre qui fait régulièrement baisser sa luminosité. À chaque révolution, il se trouve ainsi momentanément dans l'alignement de la Terre et de l'étoile, qu'il occulte alors ; ce que l'astrologie interpréta longtemps comme un signe de mauvaise augure[1211]. À l'utilisation de la lunette astronomique dans les premiers plans succède le recours à une longue-vue dans la suite du prologue.

### III. 2. B. b. La longue-vue des astronomes

Les astrologues du film observent l'étoile à l'œil nu et le ciel étoilé du plan qui leur consacré correspond donc à celui du plan d'ouverture, avant que le regard ne s'effectue à travers la lunette astronomique. Le fantastique n'émerge qu'à partir du moment où le regard opère à travers l'instrument d'optique. De ce point de vue, la composition du plan dédié aux astronomes est cruciale dans la mise en place du dispositif optique fantastique. Bien que montrés une longue-vue à la main, les trois astronomes n'y ont pas recours dans le plan qui pourtant les met face à leur vision. Un fondu enchaîné remplace l'étoile du décor peint par l'œil surdimensionné de John Gottowt, découpé dans son visage par un cercle qui délimite la surimpression. À un premier niveau de lecture, la forme circulaire représente la forme de l'astre. En nous appuyant sur les analyses de Max Milner, nous pouvons cependant dégager un deuxième niveau de lecture où la forme circulaire représenterait la vision à travers l'instrument d'optique (la longue-vue des astronomes). En effet, le cercle de la surimpression nous ramène à l'iris de la vision de l'étoile à travers la lunette astronomique. L'effet de la lunette astronomique est de collecter plus de lumière et d'amplifier l'angle d'incidence sur l'œil : l'objet observé à travers elle est donc vu plus grand et plus lumineux, ce qui correspond à la mise en scène de « l'œil du diable » dans ce plan. L'effet est atteint grâce aux dimensions de l'œil représenté ainsi que par le biais de l'éclairage, puisque l'image qui apparaît dans le cercle de l'objectif, surexposée dans un plan par ailleurs sombre, apporte une touche de lumière à l'ensemble. L'œil d'Algol est l'objet du regard des astronomes et l'objet de leur désir, qui est une soif de savoir, un désir de percer les mystères de l'univers. Plonger son regard dans l'œil de l'autre, c'est toucher à son secret le plus intime, puisqu'en référence à la conception hégélienne l'on a coutume de

[1211] Voir Courtès, Georges. « Le Système d'Algol », in *L'Astronomie*, Vol. 68, 1954, pp. 477-479 [En ligne, consulté le 06. 04. 2017]. URL : http://adsabs.harvard.edu/full/1954LAstr..68..477C

dire que les yeux sont les fenêtres de l'âme. Comme la lorgnette de Nathanaël, par l'intermédiaire de laquelle les relations optiques entre Nathanaël et Olympia passent de l'extériorité vers l'intériorité, la longue-vue est une lunette d'*approche*. Elle *allonge la vue* au sens où elle déplace le regard. Elle a un pouvoir grossissant explicitement mis en scène par la taille démesurée de l'œil regardé-regardant. « Ces nouveaux verres, grâce à leur pouvoir grossissant, déplacent le lieu de la scène[1212] », analyse Max Milner à propos de la lorgnette dans *L'Homme au sable*. L'effet vaut pour la longue-vue et explique le choix de composition du plan : les astronomes sont rapprochés de l'objet observé. La brèche ouverte dans l'espace terrestre par la longue-vue va permettre au fantastique extra-terrestre de s'y infiltrer. Sur ce point, l'ouverture est similaire à celle que Max Milner attribue à l'utilisation des verres grossissants de la lorgnette de Nathanaël :

> Ils pratiquent, dans la prison optique de Nathanaël, une *ouverture* qui transforme sa situation de regardeur-regardé et aveuglé par la lumière interdite dont il essayait de percer le secret en celle de regardeur-regardant, réussissant, grâce à l'acuité visuelle que lui donne la lorgnette, à se placer, tout au moins en apparence, près du foyer d'un regard-autre[1213].

La composition du plan des astronomes invite à se demander qui y regarde qui, puisque les astronomes sont orientés vers l'étoile et que sous l'effet du fondu enchaîné, le corps céleste se transforme en un regard condensé. La transition ne révèle qu'un seul œil et renvoie ainsi à l'utilisation de la longue-vue, que l'utilisateur doit placer devant un œil uniquement. Les dimensions excessives de l'œil sont un indice de son apparente proximité mais semblent également indiquer que le regard-autre a lui aussi gagné en acuité sous l'effet de la longue-vue. C'est d'un œil mauvais qu'il regarde les humains à travers le *Guckloch* (le terme peut désigner le judas ou encore l'ouverture qui permet de plonger son regard dans un *Guckkasten*) de la voûte céleste, cette ouverture pratiquée par l'instrument d'optique. Puis un deuxième fondu enchaîné replace l'œil dans le visage auquel il appartient et dont l'expression mécontente semble traduire une réaction à la perception visuelle de quelque chose qui lui déplaît. Un point central de l'analyse de Max Milner porte sur la privation d'yeux de l'automate et sur la privation de regard d'Olympia dans *L'Homme au sable*. L'absence de regard propre l'empêche de devenir un véritable « être-autre », une véritable altérité, « parce que la véritable altérité passe par le regard, parce que l'être-autre, c'est celui qui me regarde le regardant, c'est-à-dire pour qui je suis l'objet d'un regard au moment même où il est l'objet de mon regard. Mais comment s'assurer que ce n'est pas mon regard que je vois dans le sien[1214] ?», avance l'auteur. Le rapport entre le texte du carton et le plan des astronomes qu'il prépare invite à interpréter le regard de l'astre comme l'explication du nom que les astronomes lui ont donné (« l'œil du diable »).

1212 Milner. *La Fantasmagorie... Op. cit.*, p. 52.
1213 *Ibid.*
1214 *Ibid.*, p. 48.

Par la série de fondus enchaînés, le dispositif fantastique donne d'abord un regard (une âme), puis un visage (une identité) et enfin un corps (une forme humaine) à l'étoile qui devient alors un personnage de l'intrigue principale. Il invite ainsi à interpréter le regard du prologue comme celui d'un être-autre, qui prend forme humaine par la suite. Mais la question de savoir s'il est une véritable altérité reste pour l'instant en suspens. Considérer le regard étranger comme une projection du regard des astronomes, autrement dit comme une matérialisation de leurs superstitions, revient à les mettre sur le même plan que les astrologues du plan précédent, dont la vision ne bénéficiait d'aucun instrument d'optique. Ce choix interprétatif annulerait le fantastique du film, qui tire justement sa force de l'hésitation entre les deux interprétations possibles, du point d'articulation des deux univers mis en présence l'un de l'autre par l'intermédiaire de l'instrument d'optique.

En ce qu'il est focalisé sur l'œil, le regard à travers la longue-vue exprime le désir de découvrir une altérité extra-terrestre en même temps que de se voir dans l'œil de cette altérité. La quête optique des astronomes porte en elle la question ontologique de la place de l'homme dans l'univers. Par sa composition spécifique, le plan ne semble pas seulement représenter leur regard à travers la longue-vue, mais aussi le regard d'Algol dirigé vers eux. Avec la terminologie de Max Milner permettant d'établir la direction des relations optiques, nous pouvons dire que le désir de percer le mystère fait du « regardeur-regardant » un « regardeur-regardé » par une lumière extérieure « exerçant sur lui la "fascination diabolique" agressive et accusatrice[1215] » qu'exerçaient sur Nathanaël la multitude de lunettes étalées par Coppola sur la table. Les astronomes, personnages de petite taille dans le plan d'ensemble, paraissent d'autant plus soumis à la puissance démoniaque de l'astre que son regard les fait fuir : sous l'effet du regard découvert, ils reculent et descendent les marches de l'escalier surplombé par « l'œil du diable », un mouvement qui les place dans une position d'infériorité exacerbée. La lunette astronomique est synonyme du regard scientifique, analytique et rationnel, qui est abandonné dans le plan où les astronomes ne l'utilisent plus pour regarder l'étoile. L'observation à l'œil nu en revanche ne permet pas de percevoir autre chose que le caractère inquiétant du phénomène observé, mis en scène par le visage menaçant de John Gottowt qui apparaît en surimpression sur l'astre et qui signifie qu'Algol est sur le point d'étendre son pouvoir à la Terre. Autrement dit, lorsque le fantastique envahit l'intrigue, l'instrument scientifique est oublié. Au cours de l'intrigue, la perte de luminosité de l'étoile (mise en scène par deux plans successifs qui représentent l'éclipse) coïncide avec le départ d'Algol pour la Terre, ce qui fait du personnage l'incarnation du principe lumineux astral. Les images du corps céleste personnifié[1216] et

[1215] *Ibid.*, p. 52. Les guillemets employés par l'auteur sont la marque d'une citation du texte de Hoffmann.

[1216] Le Soleil et la Lune sont également anthropomorphisés dans *La Poupée* (1919), où Lubitsch tire des effets

des astronomes pittoresques ne sont pas sans rappeler le *Voyage dans la Lune* de Méliès (1902), et Francis Courtade a relevé avec pertinence que les astronomes annoncent aussi le début du *Golem* (1920) de Paul Wegener et Carl Boese[1217], « où le rabbin lit dans les étoiles que l'heure de modeler la créature artificielle[1218] » pour venir en aide aux Juifs du ghetto est arrivée.

### III. 2. B. c. La longue-vue de Robert Herne

La troisième intervention d'un instrument d'optique dans le film de Werckmeister marque un moment capital de l'intrigue principale : le pacte de Robert Herne avec le diable Algol. Le nouvel instrument s'inscrit dans une série d'objets auxquels Algol a recours au sein de cette séquence pour convaincre le protagoniste d'accepter sa proposition. Ces objets relèvent donc d'une catégorie d'instruments qui sont les moyens de l'accomplissement du pacte. Mais par leur pouvoir d'attraction, ils remplissent une fonction supplémentaire, que l'on peut expliquer grâce aux analyses d'Éric Rohmer sur les objets émetteurs ou réflecteurs de lumière dans le *Faust* de Murnau : « En fait, ils sont instruments, mais au service d'un pouvoir occulte. Leur efficacité n'est pas matérielle, mais magique. Certains d'entre eux sont rituels. La lumière dont ils rayonnent est le signe d'une présence surnaturelle [...][1219] ». Ainsi, l'utilisation progressive de ces instruments correspond à une prise de pouvoir progressive du regard de Robert Herne sur l'objet de son désir. Ou du moins est-ce l'impression de Herne, puisqu'en réalité il s'agit tout autant voire plus d'une prise de pouvoir d'Algol sur lui. Dans l'ordre de leur apparition dans *Algol*, il s'agit d'un livre, d'une carte, d'un modèle réduit de la machine et de son antenne, d'une longue-vue et enfin d'un miroir. Le vieux livre met en contact la magie et la science en associant les caractéristiques du journal de bord scientifique[1220] et

comiques de décors volontairement artificiels. En effet, le premier carton indique que les quatre actes sont tirés d'un « coffre à jouets ». Le film s'ouvre sur un prologue qui illustre cette idée : Lubitsch en personne ouvre le coffre, en tire les éléments du décor et les met en place. Ce faisant, il endosse explicitement un rôle de narrateur. À l'aide de décors peints, la mise en scène prête ensuite un caractère bienveillant à l'astre solaire, qui accepte en souriant de briller pour sécher le héros Lancelot (Hermann Thimig), afin qu'il ne tombe pas malade après sa chute dans une mare. L'astre lunaire approuve d'un clin d'œil complice les ruses d'Ossi (Ossi Oswalda), qui profite d'être prise pour un automate pour se rapprocher de Lancelot.

1217 *Le Golem* sort le mois suivant, le 29. 10. 1920.

1218 Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 119.

1219 Rohmer. *L'Organisation de l'espace... Op. cit.*, p. 64.

1220 Sous forme de dédicace, un insert fournit des informations supplémentaires. Le livre aurait appartenu à un certain « docteur Crane » qui l'aurait transmis à son assistant (Algol) à l'heure de sa mort. Un deuxième insert (une page du livre) fournit une tentative d'explication scientifique du pouvoir énergétique : « Voilà des millénaires que l'étoile Algol répand son énergie sur Terre. Personne ne la connaît, personne avant moi n'avait connaissance de ces ondes. Grâce à ma petite machine, je les ai captées pour la première fois. Celui qui en construira une version agrandie détiendra l'énergie éternelle, qui dominera nécessairement le monde. » (« Jahrtausende und Jahrtausende strömt diese Kraft vom Algolstern herab auf die Erde. Niemand kennt sie, niemand wußte vor mir von diesen Wellen. Hier in meiner kleinen Maschine fing ich sie zum ersten Mal ein. Wer sie vergrößert, der hat die ewige Kraft, die die Welt beherrschen muß. »).

du grimoire magique. Il sert d'élément déclencheur à la séquence et fait du pouvoir de séduction d'Algol une force d'attraction de la connaissance. À la demande de Robert Herne, Maria accepte d'héberger Algol dans la chambre sous les combles de sa maison. Herne l'y surprend plongé dans la lecture d'un livre épais et mystérieux qu'il lui arrache des mains. Il est ouvert à une page dont un intertitre donne le contenu. Le livre écrit ainsi le premier chapitre du pacte, c'est-à-dire qu'il formule la proposition[1221] :

| | |
|---|---|
| Tausend Wege führen zum Licht.<br>Suche einen und fürchte dich nicht.<br>Algol führt dich aus Not und Nacht.<br>Wolle, und dein ist die Erdenmacht. | Mille chemins mènent à la lumière.<br>Choisis-en un et ne crains rien.<br>Algol te fait sortir de la nuit et de la misère.<br>Si tu le veux, le pouvoir sur Terre t'appartient. |

L'invitation est formulée sous la forme d'un quatrain à rimes plates (AABB). Ce schéma rythmique, appelé *Paarreim* (« rimes couplées ») en allemand, est typique des formes poétiques populaires comme les comptines pour enfants ou encore les formules magiques de langue allemande. L'adresse au destinataire se fait par le recours au pronom possessif de la deuxième personne du singulier (*dein*) et au pronom réfléchi de la deuxième personne du singulier à l'accusatif (*dich*). Elle a la valeur inéluctable de l'impératif (*suche* ; *fürchte*). L'utilisation de la deuxième personne associée au mode impératif donne une valeur interpellative très forte au message du poème. Les mots-clefs mis en valeur à la fin du premier et du troisième vers forment un couple thématique dont l'importance est capitale pour le film : l'obscurité et la lumière.

La lumière de l'astre est l'objet du désir de connaissance des astronomes du prologue. L'opposition entre l'ombre et la lumière est aussi l'unité de mesure de l'intrigue principale. L'espace de la mine et par extension la condition des mineurs est assimilée à l'élément nocturne et souterrain. « Bien loin de la lumière du jour, au cœur de vapeurs brûlantes, les enfants des profondeurs extraient le charbon[1222]. » : l'évocation des vapeurs dans ce carton qui introduit l'espace de la mine nous ramène à l'association de l'obscurité au diabolique et prépare l'apparition d'Algol dans la « galerie du diable » ainsi que sa disparition dans un nuage de fumée, événement fantastique qui clôt la séquence du pacte. Le texte du carton accorde aussi une importance de premier plan à l'élément diurne. La référence au jour est d'autant plus importante qu'elle répond à la nuit du poème d'Algol, à laquelle Robert Herne rêve d'échapper. L'obscurité et la lumière sont aussi les notions décisives de l'échange entre Maria Obal et Robert Herne au cours de la séquence d'ouverture de l'intrigue principale. Située dans la mine, elle définit les pôles opposés auxquels se rattachent les

[1221] Nous faisons figurer en regard la version originale allemande et notre proposition de traduction.
[1222] « Tief unter Tag brechen die Kinder der Tiefe in heißem Dunst die Kohle ».

deux personnages et qui sont la cause de l'impossibilité de leur relation : « Plus que trois heures, Robert, et nous remontons à la surface, au *jour* / Jamais le *jour* ne se lèvera pour nous, Maria Obal ! / Là où tu es, le jour se lève pour moi, Robert[1223] ». Alors que tous deux partagent le désir d'une vie à la lumière du jour, synonyme de bonheur, le pessimisme de Robert Herne le conduit à choisir la voie obscure vers la lumière, proposée par Algol ; cette voie l'éloigne de Maria. Il ne peut se contenter de l'échappatoire qu'a trouvé Maria (l'amour) et se laisse séduire par l'échappatoire du pouvoir que lui fait miroiter Algol à la fin de la séquence du pacte, au sens propre comme au sens figuré, lorsqu'il fait apparaître le texte du poème dans le miroir de la pièce.

L'aveuglement de Robert Herne à la lumière de l'amour lui fait également refuser la voie proposée par Leonore Nissen, l'héritière des mines, qui souhaite l'épouser. Ce refus est au centre d'une séquence de fête en plein air entièrement placée sous le signe d'une lumière éblouissante. Un insert présente l'invitation de Leonore à la fête qu'elle a organisée pour les mineurs, lue par Robert Herne à Maria et Algol. C'est une invitation à dépasser les conflits de classe en se réunissant « en pleine lumière et en plein soleil[1224] ». À la lumière du jour correspondent le scintillement de la fontaine, la pierre blanche des bâtiments et des statues du parc, la luminosité des tenues claires des femmes et des enfants et les couleurs claires des fanions. La tenue sombre de Robert Herne le place à l'écart des festivités et de la tonalité dominante de la séquence, qui est celle de la gaîté (rires, insouciance, distractions telles que la danse, le spectacle de marionnettes, etc.). Elle préfigure le refus du protagoniste d'emprunter la voie offerte par Leonore. « S'il existe un chemin qui mène à votre monde, je refuse de m'y engager à votre bras[1225] » lui répond-il lorsqu'elle lui tend la main. Maria et Leonore, toutes deux vêtues de robes claires lors de la séquence de la fête, proposent toutes deux une voie vers la lumière à Robert Herne. Pour Robert Herne, les deux personnages féminins représentent donc une source de lumière dont il pourrait bénéficier. Mais c'est l'inversion des rapports de lumière entre celui qui donne et celui qui reçoit qui va rendre le protagoniste réceptif à la seule proposition d'Algol, tout de noir vêtu : pour s'engager dans une voie, Robert Herne a besoin de croire qu'il pourra lui-même donner la lumière au lieu de simplement la recevoir. En effet, la séquence du pacte est précédée d'un cours échange entre Algol et Herne, au cours duquel la demande de lumière est formulée par Algol à l'adresse de Herne : il lui demande de la lumière pour pouvoir lire ses livres[1226]. Herne s'exécute et lui remet une bougie. L'inversion du rapport à la

[1223] « Noch drei Stunden Robert und wir fahren wieder zu Tag / Uns kommt nie ein Tag, Maria Obal – ! / Mein Tag ist, wo du bist, Robert – ! ». Nous soulignons.
[1224] « in Licht und Sonne ».
[1225] « Wenn es einen Weg gibt in ihre Welt, gehe ich ihn nicht an ihrer Hand. ».
[1226] « Gib mir Licht, Robert, ich will zu meinen Büchern. ».

lumière permet au héros d'être à son tour donneur de lumière. À ses yeux, il s'agit là d'une preuve du pouvoir d'Algol, qui conduit le mineur à privilégier la voie offerte par ce dernier. Aussi est-ce la lumière émanant de la chambre d'Algol qui attire Herne à lui au milieu de cette nuit au cours de laquelle le mineur ne trouve pas le sommeil. Cette nuit va bouleverser le cours de l'existence de Herne. La lumière qui émane de la pièce, puis des objets dans la séquence qui suit, est le signe d'une présence surnaturelle. Mais par comparaison avec l'étoile d'Algol, qui rayonne de sa propre lumière, la bougie n'est qu'un palliatif, qui récupère la lumière d'une source extérieure et dont la durée de vie se voit ainsi drastiquement réduite.

Pour concrétiser sa proposition et expliquer la source du pouvoir offert, Algol a recours à deux objets complémentaires : une carte astronomique qui schématise la récupération des ondes émanant de l'étoile Algol par une machine, dont il produit un modèle réduit, preuve tangible à l'appui de sa démonstration. Puis il entraîne le protagoniste sur le toit, où il installe l'antenne de la machine. Au moment fatidique de la démonstration du pouvoir magique et du pouvoir énergétique – transformés ensuite en pouvoir économique et politique – la mise en scène a pour la première fois recours à des décors caligaresques qui expriment l'emprise de la vision fantastique sur Robert Herne. À l'arrière-plan se dessinent les silhouettes de maisons aux toits biscornus et aux fenêtres de travers, qui rappellent la ville de Holstenwall dans *Caligari*, dont les décors ont également été conçus par Walter Reimann. Des décors peints figurent la voûte céleste. Une étoile est singulièrement lumineuse. C'est l'étoile d'Algol, dont les ondes auxquelles se réfèrent le livre et la carte représentent un phénomène optique : elles mettent en jeu des rayonnements présentant des analogies avec la lumière, ce qui explique la présence du large reflet lumineux de l'étoile peint sur le toit. C'est au milieu de cet effet de lumière que l'extraterrestre plante l'antenne avant de pointer l'étoile du doigt et de répéter un vers de sa promesse : « Algol te conduit hors de la nuit et de la misère. ». Une explosion au sommet de l'antenne visualise l'activation de la machine comme de la machination du diable, dont elle prépare la disparition dans un nuage de fumée. De retour dans la chambre, Herne constate avec stupéfaction que le mécanisme de la machine s'est enclenché et que ce mouvement produit une petite étincelle : Algol lui fait donc miroiter une nouvelle source d'énergie qui est aussi une source de lumière.

L'élément lumineux (l'étincelle) sert de transition vers l'intervention de l'instrument d'optique. Pour achever de convaincre le protagoniste, Algol doit modifier son regard. Encore une fois, la gestuelle du personnage organise l'espace : il produit une longue-vue télescopique et invite

Regard Herne à y plonger son regard tout en orientant l'instrument vers le ciel, à travers une fenêtre entrouverte. Le recours combiné aux ressources de l'intelligence (la démonstration scientifique) et de l'imagination (le poème) impliqué par l'utilisation de la longue-vue accuse la malignité du personnage. Herne porte l'instrument à son œil et la mise en scène a alors recours pour la seconde fois à l'iris pour proposer un nouveau plan subjectif du ciel étoilé vu à travers l'objectif de la longue-vue. Ce plan est une adresse au spectateur extra-diégétique qui peut voir à travers l'objectif et partager le regard du protagoniste, paradoxalement aveuglé par l'acuité visuelle accrue. Le plan à travers l'objectif constitue ainsi une reprise significativement modifiée du plan analogue du prologue. Le mouvement à la recherche de l'objet sur lequel doit porter le regard est devenu superflu ; celui-ci s'impose tout de suite à l'œil. Aussi n'y a-t-il plus besoin de faire ressortir l'étoile d'Algol en diminuant la lumière des autres grâce à un fondu enchaîné : l'obsession naissante qui anime le regard de Robert Herne ne voit qu'elle. L'impact psychologique de la lumière qu'il voit à travers la longue-vue – lumière qui allie la vision extérieure de l'astre et la vision intérieure provoquée par Algol – se traduit par sa réaction. Il agrippe des deux-mains la longue-vue (sa voie vers la lumière), puis s'évanouit après la disparition d'Algol. Avant son départ, celui-ci spécifie les termes du contrat, qui filent la métaphore des astres. Herne disposera d'une année pour tirer parti des ondes lumineuses d'Algol et le délai est exprimé en nombre de lunes (douze). Le motif circulaire de l'astre comme de l'objectif de la longue-vue est repris dans la ponctuation de clôture de la séquence, qui la termine par une fermeture à l'iris.

### III. 2. B. d. Le principe de lumière

Reste à cerner les motifs qui animent le personnage d'Algol et qui demeurent mystérieux, puisqu'à aucun moment de la conclusion du pacte il n'exprime ce qu'il attend en retour. Mais l'on aurait tort de voir dans son offre un geste altruiste. Nous allons voir que la mise à jour de ses motivations permet aussi d'éclairer la nature de l'erreur de Robert Herne. Les multiples identités que revêt Algol au cours du film en font un personnage qui reste en partie insaisissable. Elles sont signalées par des changements de costume ou par des accessoires. L'extraterrestre Algol a les cheveux en bataille, les yeux cernés de noir et porte une cape ample en tulle noir. Le mineur Algol porte une chemise ample, une large ceinture et un chapeau. La dédicace du journal du docteur Crane présente Algol comme l'assistant dévoué du scientifique. Enfin, dans la troisième partie, l'intrigue centrée autour des relations de vassalité entre l'empire de Robert Herne et le pays de Maria Obal se double d'une intrigue secondaire qui se focalise sur Reginald Herne, le fils et futur héritier du

souverain. Yella Ward[1227] espère s'emparer du pouvoir à ses côtés. Elle lui promet qu'elle sera sienne dès qu'il détiendra le pouvoir... mais pas avant. Elle cherche ainsi à le manipuler par les sentiments pour qu'il élimine son père. Algol l'assiste dans ce complot dont il semble même tirer les ficelles. Lors du premier rendez-vous galant de Yella et de Reginald, n'est-ce pas lui qui lui souffle le plan qu'elle expose ensuite à Reginald ? Algol est en effet présent dans cette séquence où il endosse le rôle du violoniste de l'orchestre du lieu de rendez-vous. L'une des belles idées de Werckmeister consiste à le placer de dos dans le champ, parmi l'orchestre, alors que l'attention de Reginald comme du spectateur se concentre sur le personnage féminin, et de créer la surprise du spectateur qui le reconnaît lorsqu'il se retourne et capte immédiatement l'attention de Yella. La jeune femme et lui partagent alors un moment complice où elle se tient à ses côtés et se penche vers lui qui semble jouer sa mélodie à son attention exclusive. Le carton commente cet échange : « une étrange mélodie impérieuse[1228] ». Yella est-elle l'instrument d'Algol qui cherche désormais la perte de Robert Herne ? Telle est en effet la motivation du personnage énigmatique qui transparaît dans l'ensemble du film.

Dans la deuxième partie, Algol réapparaît sous l'apparence du mineur une fois l'année du pacte écoulée, mais il n'apparaît plus à Robert Herne. Son influence sur la vie de celui-ci est uniquement figurée par quelques apparitions fantomatiques (en surimpression) qui représentent ses interventions mortifères. Sa deuxième apparition est relatée sous une forme similaire à la première, c'est-à-dire par l'enchaînement d'une observation du ciel étoilé et de l'apparition d'Algol dans la mine. Face à la voûte céleste, Herne succède aux astronomes du prologue. La composition du plan accuse le parallèle avec celui de l'ouverture. Quatre marches marquent ainsi la séparation entre l'espace de l'observateur et le décor peint de la voûte céleste, dont se dégage l'étoile d'Algol. Le nombre réduit de marches (quatre contre une douzaine pour les astrologues comme pour les astronomes) fait allusion à la proximité importante entre Herne et Algol, induite par le pacte. Le procédé de la surimpression est repris, mais l'œil monstrueux du prologue est remplacé par une main géante qui semble surgir de l'étoile pour s'emparer de Herne et le broyer. Cette vision délirante rappelle le protagoniste devenu tout-puissant à son infériorité face à Algol. Peut-être est-ce cette image qui a donné lieu à la représentation du personnage sur les affiches promotionnelles du film, où il empoigne un cœur. Si le protagoniste ressent bien le pouvoir de l'emprise, l'intermédiaire

[1227] Le rôle interprété par Erna Morena (*24. 04. 1885 Wörth am Main ; †20. 07. 1962 Munich) dans *Algol* est très similaire à celui qu'elle tient dans *De l'aube à minuit* et qui fait d'elle une femme fatale dont la rencontre avec le protagoniste pousse celui-ci à nourrir un dessein criminel. Dans chacun des deux films, elle joue une riche étrangère. Un carton d'Algol la présente de la façon suivante : « Miss Yella Ward, une riche étrangère ». Dans *De l'aube à minuit*, un premier carton l'appelle « une dame » et elle se présente elle-même comme « une dame venue de l'étranger ». L'importante somme d'argent qu'elle veut retirer à la banque pour acheter un tableau, ainsi que les bijoux qu'elle souhaite déposer en gage, attestent sa fortune.

[1228] « Seltsam zwingende Weisen ».

mystérieux (Algol) entre l'étoile et lui ne lui est plus visible, d'où le remplacement du motif de l'œil du voyeur qui surveille par celui de la main du maître qui manipule. Après la fermeture à l'iris, c'est à Maria que l'extraterrestre se présente cette fois-ci dans la mine, vêtu de son habit de mineur.

La confrontation entre Algol et Maria est d'autant plus cruciale qu'elle fait partie des rares instants du film qui permettent d'appréhender le désir d'Algol. Cette courte séquence s'inscrit en effet dans le prolongement de deux moments de la première partie : un échange entre Maria et Algol au cours de la fête et un échange entre Maria et Robert qui lui succède le soir et qui est subrepticement observé par Algol. Pendant la fête, le protagoniste se retire un moment pour danser puis discuter avec Leonore. Maria se retrouve seule avec Algol, qui en profite pour lui faire des avances agressives, auxquelles le retour de Robert met fin. De retour chez lui, le couple s'entretient dans la cuisine, tandis que Algol l'observe à la dérobée à travers le rideau de la fenêtre. La mise en scène des quelques plans d'Algol à la fenêtre le positionne clairement comme étranger, auquel la lumière du couple est inaccessible : elle le situe à l'extérieur de la maison, dans le noir, épiant les amoureux à travers la fenêtre éclairée. Cette position est aussi celle du voyeur. Elle fait ainsi écho à la représentation de son œil démesuré dans le prologue. En raison du comportement de Herne et d'Algol, la fête a troublé Maria. Elle fait part de son angoisse à Robert (« J'ai peur pour nous, Robert[1229]. ») et son langage corporel traduit sa volonté de réaffirmer et de souder le « nous » face à l'expérience de la séparation et de la distance vécue lors de la fête. Elle se tourne vers Robert et cherche à l'enlacer ; il place sa main sur le cœur de son amie. À la vue de cette image qui allie harmonieusement l'union (l'étreinte), la vie (le cœur comme organe vital) et l'amour (le cœur comme siège des sentiments), Algol s'exclame : « Si seulement je pouvais ne serait-ce qu'une fois être humain comme elle – alors je serais délivré ![1230] ». La séquence se termine par le baiser du couple. L'image de l'idéal est ainsi poussée à sa perfection. Mais l'apogée signifie aussi le début du mouvement inverse et le baiser marque ainsi le dernier moment de véritable union du couple. L'intimité du moment est menacée par le regard de voyeur d'Algol. Aussi ce dernier met-il fin à l'étreinte en faisant irruption dans la pièce. Il est révélateur que dans cette séquence Maria soit le personnage associé à la lumière. C'est elle qui allume la lampe de la pièce à l'aide d'une allumette, donnant ainsi naissance à un halo de lumière qui se reflète sur sa robe claire, mais qui n'atteint pas Herne. Le personnage reste dans la pénombre, à laquelle le rattache sa tenue sombre. Lorsque dans la deuxième partie Algol réapparaît dans la mine, il réitère ses avances à Maria en lui agrippant le bras, mais doit essuyer un deuxième refus. Il l'implore : « Je suis de retour, Maria Obal, donne-moi

[1229] « Ich habe Angst um uns, Robert. ».
[1230] « Einmal ein Mensch sein wie sie – und ich wäre erlöst! ».

la vie[1231]. ». Elle le rejette et même s'il n'y a pas de carton pour préciser ce qu'elle lui rétorque, sa réponse à lui laisse deviner qu'elle l'a traité de démon : « Le Diable ?! Très bien, c'est ce que je serai à partir de maintenant[1232] ! ». Et c'est sur ces paroles qu'il s'en va commettre ses terribles forfaits de la troisième partie.

L'erreur de Robert Herne concerne la nature de la lumière sur laquelle porte son désir. Il choisit la lumière d'Algol, qui est une lumière triplement transmise : c'est premièrement la lumière d'une onde dont la source est fort lointaine ; deuxièmement, cette lumière est transmise à Herne par l'intermédiaire d'Algol ; troisièmement, des instruments (la longue-vue et la machine) sont nécessaires pour pouvoir bénéficier de cette lumière. La lumière d'Algol est une source d'énergie puissante qui permet à Robert Herne d'accéder au pouvoir. À ce principe lumineux s'oppose celui de Maria. L'amour du personnage fonctionne comme une source de lumière authentique. D'évidence, le sentiment authentique est ici une énergie vitale, qui s'exprime aussi dans le lien de Maria à la Terre nourricière et aux animaux que nous avons mis en évidence dans le chapitre précédent. C'est à cette humanité inestimable qu'aspire Algol, un personnage qui vit sa condition d'extraterrestre comme une malédiction. Tant qu'il est privé d'humanité, il n'est pas un « véritable être-autre », pour reprendre le terme de Max Milner. Le film de Werckmeister fonctionne selon un principe dichotomique qui oppose le pouvoir au bonheur, auquel permet d'accéder le deuxième principe lumineux. Il paraît directement accessible à Robert Herne au début du film, et pourtant le personnage est aveugle à la lumière de Maria, comme l'atteste aussi bien sa première réplique dans le film que la symbolique des costumes : lorsqu'il est avec elle, elle est toujours vêtue de couleurs sombres. À la fête, où elle revêt une robe claire, il l'abandonne à la compagnie d'Algol pour danser avec Leonore. Les moments où le couple se retrouve seul manquent de lumière. C'est le cas de la mine au début du film et de la pièce sombre la nuit de la fête. En fermant les yeux à la lumière de Maria pour porter son regard vers l'étoile d'Algol, c'est à son humanité que le personnage renonce. Et d'ailleurs l'évolution de son costume traduit une inversion par rapport à l'évolution du costume d'Algol. Algol troque ainsi son apparence d'extraterrestre contre un semblant de l'humanité convoitée (l'habit de mineur), alors que Herne se défait de sa tenue et de son identité de mineur pour devenir tout-puissant. Au changement de costume correspond une transformation profonde de son être : c'est à une métamorphose que nous assistons. À la fin du film, lorsqu'il sombre dans la maladie après la mort de sa femme (qui traduit la perte définitive du principe vital de l'amour)[1233], sa

[1231] « Ich komme zum anderen Mal, Maria Obal, gib mir das Leben. ».
[1232] « Teufel?! Ja, das will ich von nun an sein! ».
[1233] Leonore, qu'il a épousée après la faillite des mines de celle-ci, devine la nature de son ascension au pouvoir et veut en avoir le cœur net : « Ton œuvre relève de la magie et de la malédiction. Révèle-moi enfin son secret ! »

longue robe de chambre noire semblable à une cape, le maquillage noir qui cerne ses yeux et ses cheveux désormais longs et désordonnés accentuent sa ressemblance avec le démon. La malédiction d'Algol – la privation d'humanité – a également frappé Robert Herne, comme l'atteste la locution interjective à valeur d'imprécation par laquelle il reconnaît son erreur : « Malheur à moi car j'ai déloyalement transformé l'énergie en pouvoir[1234] ! ». Cette exclamation finale du héros a indéniablement des échos faustiens. Il avait cru que son empire, dont l'emblème est l'étoile d'Algol[1235], serait synonyme de lumière pour les ouvriers dont le travail dans les mines, devenu superflu, prend fin. « C'est le jour du soleil qui se lève[1236] ! » leur avait-il déclaré à l'ouverture de ses usines. Or les câbles qui bientôt sont tirés à travers toute la planète sont synonymes d'un étau étouffant qui se resserre. À la fin, il détruit la machine et le film se termine dans une explosion et des nuages de fumée, qui nous ramènent à l'œuvre du diable. Le désir d'humanité d'Algol préserve l'intrigue d'un manichéisme schématique qui ferait du diable le principe opposé au divin, et de l'obscurité la manifestation évidente du Mal. L'aspiration vitale du personnage le pousse inévitablement vers Maria, personnage pivot et force vitale du film.

L'exemple de la longue-vue permet de mettre en évidence les liens d'optique qui situent le fantastique expressionniste dans la continuité des recherches du cinéma fantastique de Wegener. Ainsi, dans *Le Mariage de Rübezahl* (1916)[1237], le personnage principal possède un instrument d'optique qui connote la prise de vue cinématographique : une longue-vue télescopique. Le *Märchenfilm* de Wegener raconte la quête amoureuse de Rübezahl (Paul Wegener), un personnage du folklore germanique présenté ici comme un esprit majestueux des montagnes silésiennes. Le film a essentiellement été tourné en plein air, dans la nature sauvage des monts des Géants (*Riesengebirge*). Rübezahl est un géant barbu qui tombe amoureux de la princesse des elfes (Lyda Salmonova[1238]), mais la belle n'a d'yeux que pour le jeune précepteur du château voisin (Ernst Waldow), malheureusement déjà fiancé. Pour se rapprocher de lui, elle se fait embaucher comme

(« Es ist Fluch und Zauber in deinem Werk. Offenbare mir endlich sein Geheimnis! »).

1234 « Weh mir, dass ich Kraft in Macht umfälschte! ».

1235 L'emblème de l'étoile orne également la clef de la salle des machines – « la halle de l'énergie éternelle » (*die Halle der ewigen Kraft*) – dont Herne interdit l'accès à quiconque voudrait percer le mystère de son pouvoir.

1236 « Der Tag der Sonne bricht an! ».

1237 Nous faisons référence à la copie du *Deutsches Filminstitut*, d'une durée de 46 minutes. Rochus Gliese, qui a conçu les décors du film, interprète le barbier. Le scénario est de Wegener, le directeur de la photographie est Mads Anton Madsen et le film est produit par Paul Davidson pour la société PAGU.

1238 Après une formation de danseuse, Lyda Salmonova (*14. 07. 1889 Prague ; †18. 11. 1968 Prague) a fait ses débuts en tant qu'actrice dans la troupe du *Deutsches Theater* de Reinhardt et a été l'épouse de Wegener jusqu'en 1924. Elle joue également à ses côtés dans *Der Verführte* (1913, scénario de Hanns Heinz Ewers) de Max Obal, dans *L'Étudiant de Prague* de 1913, dans *Le Golem* de 1915, et dans les films de Wegener *Le Yoghi* (1916), *Der Golem und die Tänzerin* (1917), *Hans Trutz im Schlaraffenland* [*Hans Trutz au pays de cocagne*, 1917. Lubitsch y interprète Satan.], *Der fremde Fürst* [*Le Prince étranger*, 1918] et *Le Joueur de flûte d'Hamelin* (1918).

gouvernante des enfants du château. Rübezahl enlève alors l'inspecteur des eaux et forêts du domaine (Georg Jacoby), prend sa place et gagne le cœur de l'elfe. Le couple regagne la forêt, où il célèbre son mariage entouré de tous les petits elfes des bois. La matière du conte de fées est l'occasion pour Wegener de mettre en scène toute une série de trucages fantastiques et parfois comiques. Ils relèvent de plusieurs types, dont les transformations (l'elfe se transforme en colombe puis en papillon) et les animations d'objets inanimés (le brochet servi à déjeuner se redresse dans le plat ; les montagnes célèbrent le mariage en dansant). Les effets de gigantisme qui servent à caractériser le protagoniste représentent le type de trucages le plus fréquent : son visage gigantesque surplombe les montagnes, sa longue barbe repousse comme par magie en l'espace d'une seconde, sa main démesurée s'empare de l'inspecteur des eaux et forêts puis se referme sur l'elfe après une course-poursuite à travers les nuages qui surplombent les montagnes. Des recherches en termes de montage s'ajoutent aux trucages pour démontrer les pouvoirs du géant, avec des raccords qui assimilent son ombre à un sombre nuage mettant fin aux festivités d'un pique-nique et son souffle puissant à une tempête qui s'abat sur les convives.

La séquence de la longue-vue s'inscrit dans la continuité de cette logique. Si elle est certes motivée par la progression narrative (Rübezahl scrute le paysage à la recherche de l'elfe dont il est tombé amoureux), son utilisation par le personnage donne lieu avant tout à un pur moment de démonstration des pouvoirs optiques du médium cinéma, que Balázs compare justement dans *L'Homme visible* à ceux d'un instrument d'optique de précision qui révélerait les aspects de la vie qui nous échappent :

> Or l'effet de loupe du cinématographe isole et nous rend proches les cellules du tissu de la vie, nous permet de percevoir à nouveau la matière et la substance de la vie concrète. Cette loupe te montre ce que fait ta main, sans que tu y prêtes la moindre attention et donc le remarques, quand elle caresse ou quand elle frappe. Tu vis en elle et ne la regardes pas. Elle te montre le visage intime de tous tes gestes vivants où se manifeste ta vie, et que tu ne connais pas. La loupe du projecteur te montrera sur le mur ton ombre, avec laquelle tu vis sans la remarquer ; elle te montrera les aventures et la destinée du cigare dans ta main inconsciente, ainsi que la vie secrète – parce qu'ignorée – de toutes les choses qui t'accompagnent et font, ensemble, la matière même de la vie[1239].

Balázs écrit que « l'effet de loupe du cinématographe isole » : effectivement, la mise en scène du recours à la longue-vue dans *Le Mariage de Rübezahl* atteste du morcellement du regard propre à l'expérience que fait le spectateur d'un film. Cette séquence nous ramène au cinéma des premiers temps et en particulier à ce que Georges Sadoul a appelé l'École de Brighton : un courant de cinéma britannique d'une durée de dix ans environ (1898 et 1908), auquel l'historien rattache le

[1239] Balázs. *L'Homme visible... Op. cit.*, pp. 61-62.

réalisateur George Albert Smith. Celui-ci fut le premier réalisateur de l'histoire du cinéma à utiliser le gros plan et le plan subjectif. Dans les courts-métrages *L'Astronome indiscret* (*As seen through a Telescope*, 1900) et *La Loupe de grand-maman* (*Grandma's Reading Glass*, 1900), il présente ces plans comme une vue subjective à travers des instruments d'optique : ces plans sont une attraction en soi. Au gigantisme du personnage dans *Le Mariage de Rübezahl* s'ajoute ainsi l'augmentation de son acuité visuelle que lui apporte la longue-vue. Un intertitre synthétise cette association du médium optique et des pouvoirs magiques dans le film-conte en qualifiant la longue-vue de *Zauberperspektiv*, de « longue-vue magique ». *Das Perspektiv* (ou *Spektiv*) désigne une longue-vue télescopique d'observation. *Das Zauberperspektiv* désigne un instrument d'optique composé de deux polémoscopes et utilisé entre 1770 et 1805 pour étudier la réflexion de la lumière[1240]. Son principe optique peut être comparé à celui d'un périscope : une série de miroirs permet ainsi à la vision de contourner des obstacles, d'observer des objets cachés au regard direct, « comme si on les voyait à travers des corps opaques[1241] ». L'instrument d'optique utilisé par le géant Rübezahl a l'aspect d'une longue-vue qui lui permet de chercher sa bien-aimée « au loin ». Cette faculté est augmentée d'une nouvelle dimension grâce aux propriétés du *Zauberperspektiv*, qui lui permet de prolonger ses recherches « dans les profondeurs[1242] ». Comme le cinéma, le dispositif optique permet à Rübezahl d'annuler l'obstacle (la distance) ou de jouer avec sa transparence (le regard dans les profondeurs de l'eau)[1243].

La séquence se compose de deux intertitres, de quatre plans de Rübezahl portant la longue-vue à son œil (type a), respectivement raccordés à quatre plans du contrechamp vu à travers l'objectif de l'instrument d'optique (type b : un redoublement du cadrage délimite un champ circulaire au milieu d'une zone noire) et enfin de deux plans de Rübezahl abandonnant l'observation à travers la longue-vue pour la ranger dans son sac. Chaque plan de type a correspond à une modification de la longueur focale : à chaque fois, Rübezahl allonge sa longue-vue d'un cran en

1240 Un exemple d'un tel instrument d'optique figure dans la collection numérique du *Deutsches Museum* de Munich [En ligne]: https://digital.deutsches-museum.de/projekte/gruendungssammlung/detail/294

1241 Donndorff, Johann August. *Geschichte der Erfindungen in allen Theilen der Wissenschaften und Künste von der ältesten bis auf die gegenwärtige Zeit. In alphabetischer Ordnung. Vierter Band : S – Z*. Quedlingburg/Leipzig : G. Basse, 1817, p. 402 (paragraphe « Zauberperspektiv, magisches Perspektiv ») : « als ob man sie durch undurchsichtige Körper sähe ».

1242 « noch so fern und tief ».

1243 Dans un article consacré au spectateur et aux dispositifs spectaculaires dans le cinéma d'Hitchcock, Dominique Sipière s'est intéressé aux jeux avec les obstacles et au morcellement du regard que l'on peut observer dans la mise en scène de nombreux films du maître du suspense, et notamment dans *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954) ou encore dans *Les Cheveux d'or* (*The Lodger*, 1927). Il a mis en évidence en quoi ce travail s'apparente à une mise en abyme écranique, ce qui vaut aussi pour les films que nous analysons dans cette partie. Voir Sipière, Dominique. « Le Spectateur et son spectacle dans les films d'Alfred Hitchcock (1936-1941) », in Costa de Beauregard, Raphaëlle (dir.). *Le Cinéma se regarde : spectacle et spécularité* [1er colloque de la SERCIA tenu à l'Université de Toulouse le Mirail les 7 et 8 octobre 1994]. Toulouse : SERCIA, 1995, pp. 1-11.

faisant coulisser ses parties initialement emboîtées les unes dans les autres. Les deux premiers plans de type b illustrent la recherche « dans les profondeurs » : il s'agit de deux vues sous-marines de poissons nageant dans les profondeurs de l'eau (filmées à travers un aquarium). Les deux autres plans de type b qui leur succèdent illustrent le regard porté « au loin ». Dans le premier de ces deux plans, le paysage défile devant la longue-vue grâce à des mouvements panoramiques : un premier panoramique horizontal balaye le paysage de gauche à droite ; il est relayé par un panoramique horizontal qui le parcourt en sens inverse avant d'être prolongé par un panoramique vertical qui le scrute de bas en haut. Les panoramiques figurent le regard du personnage. Armé de la longue-vue, il parcourt l'horizon à la recherche de sa bien-aimée : il balaye montagnes reculées, lisière de la forêt et village lointain. Enfin, la longue-vue atteint sa longueur maximale et permet au géant de percevoir des détails : les petites fourmis qui grouillent soudain devant l'objectif dans le dernier plan de type b. Un intertitre tire les conséquences de l'enquête optique : comme la princesse des elfes échappe au regard aiguisé de la longue-vue magique, c'est à un autre type de magie que le personnage décide de faire appel. Il replie la longue-vue et décide d'aller trouver une autre créature du folklore germanique, également associée à la forêt : la *Buschgroßmutter* (littéralement « grand-mère du buisson », interprétée par Marianne Niemeyer), sorte de baba Yaga bienveillante dont la fonction proppienne au sein du conte est celle d'un donateur[1244]. Les distances « réelles » de l'espace diégétique sont alors rétablies pour la suite de l'action : c'est à pied que le protagoniste se rend chez la *Buschgroßmutter*. Elle lui révèle où se trouve l'elfe et comment procéder pour la conquérir. Si l'elfe a disparu, c'est qu'elle est devenue autre. Elle a changé d'apparence pour se faire embaucher au château. Il appartient dès lors à Rübezahl de faire de même pour la retrouver. Regard et désir sont donc étroitement liés dans la séquence de la longue-vue qui se résume à une quête visuelle de la femme désirée, que le héros ne parvient cependant pas à cadrer dans le champ. Les pouvoirs magiques de la longue-vue connotent les pouvoirs techniques de la caméra, capable de jouer avec l'échelle des plans, de zoomer, de cadrer et de donner une présence au hors champ qui devient champ. Autrement dit, la séquence de la longue-vue démontre ce que Rohmer appelle « le pouvoir d'investigation brut, photographique de la caméra[1245] ». Chez Wegener, l'instrument d'optique est associé à un conte populaire très apprécié des romantiques[1246]. Il donne lieu à une série d'images qui

[1244] Ce personnage complète la galerie de créatures fantastiques qui peuplent le film et qui sont typiques du conte de fées : géant, elfes, nains et sorcière représentée devant son chaudron magique. Le *Märchenfilm* accorde aussi une place importante à la nature et aux animaux (la forêt, les montagnes, le lac et la biche), voire aux métamorphoses animalières (transformation de l'elfe en colombe et en papillon). Un prologue définit explicitement l'intrigue principale comme le récit d'un conte : un personnage ouvre un livre de contes portant le titre du film et commence à en faire la lecture à un groupe d'enfants. Ceux-ci interprètent ensuite les elfes et les nains du conte.

[1245] Rohmer. *L'Organisation de l'espace... Op. cit.*, p. 11.

[1246] Sur les origines littéraires et picturales du personnage et sur les œuvres romantiques qui ont déterminé la représentation qu'en donne Wegener, voir l'ouvrage richement illustré de Heide Schönemann : Schönemann, Heide. *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*. Stuttgart/London : Edition Axel Menges, 2003, pp. 30-32. Selon

révèlent un hors champ, un espace qui n'est pas accessible au personnage. Dans *Algol*, le motif est associé à la modernité machiniste, à la technique scientifique. Comme nous l'avons vu dans le cas de la longue-vue des astronomes et de la longue-vue de Robert Herne, dans le film expressionniste le recours à l'instrument d'optique façonne l'espace architectural. C'est pourquoi nous nous proposons à présent de voir comment dans les films expressionnistes, le désir des personnages détermine le choix de procédés qui connotent le dispositif cinématographique et qui modèlent l'espace filmique en fonction de ce désir.

# III. 2. La forme réflexive du cinéma expressionniste : les écrans seconds

L'approche de la forme réflexive que nous proposons prend appui sur les travaux fondateurs de Christian Metz sur l'énonciation au cinéma, exposés une première fois dans un article pour *Vertigo*[1247] et développés dans *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*[1248]. La sémiologie metzienne exposée dans cet ouvrage place la métadiscursivité et la réflexivité au centre de la réflexion sur l'énonciation au cinéma. Elle rompt ainsi avec le modèle littéraire ; qui plus est, l'approche du dernier ouvrage de l'auteur constitue une prise de position très nette contre tout « placage linguistique » sur un médium dont l'énonciation n'est pas déictique, puisque par sa matérialité, il est monodirectionnel. Le « je-ici-maintenant » qui forme le noyau déictique en linguistique ne peut être appliqué tel quel au cinéma qui est dénué de « je/tu ». Citons ce passage essentiel où Christian Metz expose la conception de l'énonciation au cinéma qu'il développe dans la suite de *L'Énonciation impersonnelle* :

> Qu'est-ce que l'énonciation au fond ? Ce n'est pas forcément toujours "je-ici-maintenant", c'est de façon plus générale la capacité qu'ont beaucoup d'énoncés à se plisser par endroits, à apparaître ici ou là, comme en relief, à se desquamer d'une fine pellicule d'eux-mêmes qui porte gravées quelques indications d'*une autre nature* (ou d'un autre niveau), concernant la production et non le produit [...]. L'énonciation est l'acte sémiologique par lequel certaines parties du texte nous parlent de ce texte comme d'un acte[1249].

---

l'auteur, la représentation du personnage dans le film de Wegener est avant tout l'héritière du tableau *Rübezahl* (1845, huile sur toile, 64,4 x 39,5 cm, München : Sammlung Schack) de Moritz von Schwind, qui le représente au cœur de la forêt, doté d'une barbe fournie et d'un bâton de marche en bois. Le tableau en question peut être visualisé en ligne. URL : https://www.pinakothek.de/kunst/moritz-von-schwind/ruebezahl

1247 Metz, Christian. «L'Énonciation impersonnelle ou le site du film : En marge de travaux récents sur l'énonciation au cinéma », in *Vertigo*, n°1, Paris : novembre 1987, 13-34.

1248 Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : éd. Méridiens Klincksieck, 1991.

1249 *Ibid.*, p. 20.

L'apport capital de cette thèse est de comprendre le film lui-même comme l'énonciateur : le film est orienté[1250] et il est une activité qui sous-tend chaque fragment du film[1251]. L'énonciation au cinéma n'est donc pas comprise par Metz comme un dialogue entre un « je » et un « tu ». Elle est bien plutôt assimilable à une orientation métadiscursive, à un « métalangage » qui se veut « tantôt commentaire, tantôt reflet du film, ou parfois l'un et l'autre en même temps[1252] ». C'est au prisme du deuxième registre de l'énonciation filmique dégagé par Metz[1253] – la métadiscursivité en tant que forme réflexive – que nous nous proposons de dégager différentes formes que peut prendre l'énonciation dans les films expressionnistes. Dans *L'Énonciation impersonnelle*, Metz analyse dix formes principales du « dédoublement métafilmique[1254] », qui recouvrent « la nomenclature courante des postures énonciatives : film dans le film, adresse *off*, adresse *in*, image subjective, champ-contrechamp, flash-back, etc.[1255] ». Certaines de ces formes font appel aux paroles prononcées (la voix d'adresse) et ne sont pas applicables telles quelles à l'analyse du cinéma muet. Néanmoins, l'énonciation du cinéma expressionniste peut être étudiée à l'aide des concepts d'écrans seconds (concept élaboré par Christian Metz) et de mise en abyme (expression utilisée par André Gide pour décrire une technique narrative qu'il compare au procédé héraldique du blason à l'intérieur du blason).

Dans la lignée de la sémiologie metzienne, un certain nombre d'auteurs ont proposé des précisions sur la terminologie et les concepts relatifs au « dédoublement métafilmique », au sujet desquels règne une grande confusion. Appliquant les préceptes de Genette sur les intertextes (exposés dans *Palimpsestes*, 1982) au cinéma, Marc Cerisuelo s'est consacré à l'étude des relations transfilmiques et a théorisé le concept de « métafilm » (les films sur le fait de faire un film) dans son ouvrage intitulé *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*[1256]. Auteur d'une thèse sur la mise en abyme et la réflexivité en littérature et en cinéma[1257], Jean-Marc Limoges a proposé des définitions permettant d'écarter les confusions

1250 *Ibid.*, p. 26.
1251 *Ibid.*, p. 36.
1252 *Ibid*., p. 30.
1253 Le premier registre de l'énonciation filmique défini par Metz est le commentaire énonciatif (la voix d'adresse et les adresses écrites).
1254 *Ibid.*, p. 20.
1255 *Ibid.*
1256 Cerisuelo, Marc. *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001. L'auteur définit le "métafilm" comme un « film qui a explicitement pour objet le cinéma à travers la représentation des agents de la production (acteurs, réalisateurs, producteurs, techniciens, agents de publicité et de relations publiques, personnel de studio etc.) tout au long d'une trame narrative stricte, quel que soit le genre cinématographique auquel il peut éventuellement être rattaché, et qui propose à une époque donnée, une meilleure connaissance, soit d'ordre documentaire, soit par le biais de fictions vraisemblables, du monde du cinéma lui-même sur lequel est porté un regard critique ». *Ibid.*, pp. 92-93.
1257 Limoges, Jean-Marc. « Entre la croyance et le trouble. Essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la

fréquentes entre différentes configurations « réflexives » : « mise en abyme », « réflexivité » et « auto-réflexivité ». Metz émettait déjà quelque réserve quant au terme d'« auto-réflexivité », pléonasme dont il jugeait l'emploi un peu « redondant » dans la thèse de Kiyoshi Takeda *Archéologie du discours sur l'auto-réflexivité au cinéma*[1258], thèse qu'il avait lui-même dirigée[1259]. Dans *L'Énonciation impersonnelle*, Metz note que le dispositif « montré » peut être « le » dispositif du film lui-même : c'est un cas « ultime » et « rare » que l'on rencontre lorsque la caméra se filme elle-même grâce au « relais d'une glace ». Dans la plupart des cas, ce n'est pas « le » dispositif du film mais « un » dispositif qui est mis en scène : la caméra montrée n'est pas « celle qui a tourné le film qui nous la montre[1260] ». La distinction entre « réflexivité » et « auto-réflexivité » proposée par Jean-Marc Limoges repose sur ces nuances. Il propose « de continuer de nommer "réflexivité" les cas d'énonciation "dans" le film puisqu'ils mettront de l'avant le dispositif énonciatif "d'un" film, mais de nommer « autoréflexivité », les cas d'énonciation "du" film puisqu'ils mettront de l'avant leur propre dispositif énonciatif[1261] ». Dans le cas des films de notre corpus, le champ de l'autoréflexivité telle qu'elle est définie par Jean-Marc Limoges peut être écarté, puisque ce n'est jamais « le » dispositif du film mais toujours « un » dispositif cinématographique qui est montré. Les configurations que nous allons dégager dans ce chapitre relèvent donc du registre de la réflexivité cinématographique et offre un portrait non pas « du » film mais « des » films ou du cinéma.

# III. 2. A. Cadrer le fantasme

Les procédés que nous allons dégager à présent correspondent au deuxième grand registre de l'énonciation défini par Christian Metz : celui de la forme réflexive, grâce à laquelle le film offre

littérature jusqu'au cinéma ». Thèse de doctorat. Laval : Université de Laval, 2008.

1258 Takeda, Kiyoshi. « Archéologie du discours sur l'auto-réflexivité au cinéma ». Thèse de doctorat. Paris : École pratique des hautes études, 1986. L'auteur défend la thèse que les phénomènes de réflexivité sont consubstantiels au cinéma et qu'on en trouve déjà des occurrences dès le cinéma des premiers temps.

1259 Interrogé à ce sujet, Kiyoshi Takeda apporte des précisions dans une lettre datée du 10 septembre 2005 : « D'abord, en ce qui concerne la terminologie, je ne pense pas qu'il y eût – du moins à l'époque où je rédigeais ma thèse – une distinction explicite entre les deux termes, avec ou sans le préfixe "auto-". Je me souviens qu'au séminaire de Metz, on disait soit "réflexivité", soit "autoréflexivité", pour désigner communément cet effet de remise en cause du dispositif cinématographique. [...] Disons donc que, du moins à l'aube de la problématique de la réflexivité au cinéma, la présence ou l'absence du préfixe n'était pas forcément pertinente et qu'avec les développements ultérieurs de recherches, on a opté pour le terme sans le préfixe. Par contre, en ce qui concerne la distinction entre deux niveaux de la réflexivité, à savoir la réflexivité qui joue au niveau de l'énoncé et celle qui joue au niveau de 1'énonciation, il est évident que leur distinction est capitale pour saisir la véritable portée de cette notion. ». Cité d'après Limoges. « Entre la croyance et le trouble... ». *Op. cit.*, p. 111.

1260 Voir Metz. *L'Énonciation impersonnelle... Op. cit.*, pp. 87-88.

1261 Limoges. « Entre la croyance et le trouble... ». *Op. cit.*, p. 111.

pour ainsi dire un portrait de lui-même[1262]. Dans ce registre s'inscrivent les différents types d'écrans seconds que le film peut mobiliser et que Metz définit comme des formes de restrictions imposées dans le champ visuel, des effets de redoublement du cadrage lié à la matérialité du film[1263]. Nous allons voir que les redoublements de cadrage dans les films expressionnistes abondent et qu'ils sont liés au désir des personnages, dont ils cadrent la représentation de leur fantasme. Dans la suite de nos analyses, nous appellerons « cadre second » les objets-cadres auxquels la mise en scène a recours (cadres de tableaux, cadres de fenêtres, cadre dessiné par le relief d'une alcôve etc.). Le « cadrage » désigne l'effet d'encadrement, de découpage d'une image dans le champ cadré par la caméra. C'est une technique topographique de l'organisation de l'espace. Dans les films fantastiques expressionnistes, le cadre narratif du récit enchâssé se double de cadres seconds qui organisent l'espace architectural et filmique et définissent la mise en scène.

Il en va ainsi du cadre second formé par le cercueil de Cesare dans *Caligari* (fig. 15, 38, 39 et 43), qui redouble l'effet de cadre au sein du champ visuel à chaque fois que Caligari exhibe le somnambule. Non seulement les bords du cercueil rectangulaire présentent un cadre dans le cadre, mais ils délimitent une image qui représente le fantasme de Caligari, explicité par la suite grâce à un objet d'énonciation (le journal du personnage lu par Francis et les autres psychiatres). La fameuse séquence où la phrase « tu dois devenir Caligari » s'inscrit de toutes parts dans le champ donne une valeur d'impératif catégorique au fantasme auquel l'effet de cadre donne une valeur d'image. C'est la manipulation du somnambule parfaitement assujetti à sa volonté que Caligari exhibe lorsqu'il ouvre les volets du cercueil pour en révéler l'occupant. Dans chacune des séquences qui mobilisent le cercueil, le redoublement du cadrage révélant l'image fantasmatique crée un effet de suspense. Lors du spectacle de foire d'abord, Caligari retarde le moment de la révélation par une suite d'éléments introductifs : boniment proféré devant sa baraque pour attirer les curieux, lever de rideau, discours introductif puis enfin ouverture soudaine et rapide du cercueil. La confrontation de Jane à l'image fantasmatique de Caligari se déroule de façon similaire. L'accueil de la jeune fille se fait à l'entrée de la baraque, puis Caligari l'attire à l'intérieur, lui montre le cercueil et l'ouvre soudainement. Enfin, le troisième cas de figure diffère sensiblement des deux précédents. L'image fantasmatique révélée par le cercueil s'inscrit dans un autre cadre, elle quitte l'espace public du spectacle pour rejoindre l'espace privé de la roulotte de Caligari. Dans les plans évoqués plus haut et répétés à trois reprises au cours du film (fig. 45 et 46), l'effet de redoublement du cadrage qui résulte du cadre du cercueil est renforcé grâce au cadre second de la fenêtre par laquelle Francis épie Caligari et Cesare.

[1262] Metz. *L'Énonciation impersonnelle... Op. cit.*, 73.
[1263] *Ibid.*, p. 71.

Le cadre du cercueil subit quant à lui une réorientation de l'axe vertical à l'axe horizontal, puisque c'est un Cesare endormi que le cercueil révèle ici, à la place d'un Cesare que l'on réveille et que l'on fait marcher sur scène. Le cadre second de la fenêtre ne révèle cependant qu'une portion du cercueil et qu'une seule partie de la vérité que Francis souhaite mettre au jour[1264]. En quittant le champ de l'illusion délibérée, mise en scène par Caligari dans la baraque foraine, pour, au contraire, observer subrepticement l'occupant du cercueil dans l'espace de l'intimité et du secret de la nuit, Francis croit pouvoir découvrir la vérité des crimes dont il soupçonne Caligari d'être l'auteur. Une fois de plus, le redoublement du cadrage crée un effet de suspense lui-même redoublé : la confrontation de Francis à l'image fantasmatique semble dans un premier temps prouver l'innocence de Caligari et de Cesare, endormis. Le renversement qui révèle qu'il ne s'agit que d'une illusion, d'une nouvelle mise en scène opérée par Caligari, n'intervient que tardivement et provoque le choc visuel de Francis, qui réalise que la vérité de son regard n'était qu'une illusion d'optique.

Comme Caligari, le personnage du peintre Percy dans *Genuine* court après la réalisation de son fantasme. La différence essentielle entre les deux est que Caligari est un personnage offensivement actif, qui endosse l'identité d'un artiste forain pour réaliser son fantasme. Le peintre Percy en revanche est un artiste-rêveur. Aussi l'actualisation de son image fantasmatique au sein du récit enchâssé est-elle vécue en rêve. Le personnage de Genuine qui prend vie dans ce rêve s'est échappé des deux objets d'art du récit-cadre dont elle est l'héroïne : le livre de contes et le tableau du peintre. Genuine est un personnage construit à partir du désir du peintre Percy, tel que le livre de contes le lui a inspiré et tel qu'il l'a alimenté en peignant son portrait. L'actualisation de l'image fantasmatique se soustrait au monde prosaïque grâce à une mise en scène qui procède selon une structure en trois temps. Celle-ci oppose réalisme et onirisme. Cette opposition se traduit aussi par le recours aux décors expressionnistes : ceux-ci n'interviennent qu'au sein du récit enchâssé, où s'actualise l'image fantasmatique du peintre. Le film commence ainsi dans la réalité, dans le récit-cadre et le cadre réaliste du salon du peintre : c'est le premier temps de la mise en scène, qui prépare l'actualisation de l'image fantasmatique. Intervient ensuite l'obsession – psychique et visuelle – du peintre pour le personnage du conte qu'il a peint. Le tableau donne lieu à une projection fantasmatique mise en scène au sein du récit enchâssé. Ce deuxième temps est une transcendance du réel qui correspond à l'actualisation de l'image fantasmatique. Enfin, le réveil du peintre marque le

[1264] La représentation du fantasme amoureux de Francis – son union avec Jane – donne également lieu à un redoublement du cadrage, obtenu à l'aide des rideaux qui ornent la chambre de la jeune fille où Francis vient la retrouver après la mort d'Alan. Mais le fantasme ne s'actualise pas : au contraire, la jeune fille va chercher son père et c'est avec lui que Francis forme un couple (d'enquêteurs) dans la séquence suivante. Si la figure paternelle soutient Francis dans son enquête, elle ne semble pas encourager l'union de sa fille et du jeune homme.

retour à la réalité du récit-cadre et au monde prosaïque, qui se traduit par la substitution de l'objet prosaïque – le chèque bancaire – aux objets d'art (livre et tableau) : c'est le dernier temps de la structure observée. Au début du film, l'image fantasmatique est introduite dans le récit-cadre grâce à un double redoublement du cadrage, qui s'effectue à l'aide du cadre second du tableau, associé à un effet de rideau. Le rideau joue un rôle important dans la séquence initiale dont nous avons découvert l'existence dans la copie du *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin. Percy le tire ainsi pour dissimuler le tableau aux yeux de ses amis et de l'amateur d'art. Il découvre de nouveau le tableau après leur départ, pour s'adonner à sa contemplation. Comme au cinéma, le rideau tiré (fig. 53) sonne le début de la projection fantasmatique, annoncée par le personnage de Genuine qui quitte le cadre second du tableau, de l'image fixe, pour rejoindre celui de l'histoire et participer activement à la séquence (fig. 54). Elle laisse la toile du tableau entièrement vierge, prête pour la projection d'autres images : celles du rêve qui vont suivre[1265]. Par un effet de miroir entre peinture et film, le cadre du tableau s'ouvre sur un autre espace filmique, la toile de la peinture devient l'écran d'un autre film, de la projection d'un scénario de l'accomplissement du désir du protagoniste, en un mot : d'un fantasme.



Fig. 53 : Percy s'absorbe dans la lecture d'un conte dont Genuine, le sujet du tableau à l'arrière-plan, est l'héroïne.



Fig. 54 : Alors qu'il s'est endormi, Genuine s'échappe de son cadre.

Dans *Algol*, nous avons mis en évidence l'importance dans l'économie de l'intrigue et dans la mise en scène du désir des trois plans à l'iris qui offrent un regard à travers la lunette astronomique

[1265] L'idée n'est pas entièrement nouvelle : dans *Cauchemars et hallucinations* (1919), Oswald a recours à un récit-cadre, qui se déroule dans la boutique d'un antiquaire, incarné par le réalisateur en personne. Cette boutique est ornée de trois tableaux, qui représentent respectivement la Mort (Veidt), le diable (Reinhold Schünzel) et une prostituée (Anita Berber). Après le départ de l'antiquaire, les personnages des portraits prennent vie, sortent des tableaux et se plongent dans la lecture de contes fantastiques (qui fournissent le titre allemand du film, *Unheimliche Geschichten*). Les histoires lues par les personnages du récit-cadre sont mises en scène au sein des cinq épisodes du film, qui constituent autant de récits encadrés, dans lesquels les protagonistes sont toujours interprétés par les mêmes acteurs que les personnages du récit-cadre. Les œuvres fantastiques mises en scène dans les différents épisodes sont : *L'Apparition* (*Die Erscheinung*, 1912) d'Anselma Heine, *Die Hand* [*La Main*], un scénario original de Robert Liebmann, *Le Chat noir* (*The Black Cat*, 1843) d'Edgar Allan Poe, *Le Club du suicide* (*The Suicide Club*, 1878) de Robert Louis Stevenson et *Der Spuk* [*Le Fantôme*], un scénario original d'Oswald.

et la longue-vue. Dans les trois cas, le redoublement du cadre par l'iris a pour effet de cadrer une image fantasmatique. Celle-ci est exposée dans le plan d'ouverture qui offre un regard à travers l'objectif de la lunette, sans préciser si ce regard appartient à un personnage de la diégèse. Elle est ensuite reprise puis personnifiée lorsqu'elle est attribuée aux astronomes et qu'elle prend l'aspect inquiétant de l'œil puis du visage d'Algol. La personnification de l'image fantasmatique prépare le troisième plan à l'iris montrant l'étoile, puisqu'il est vu à travers la longue-vue que le personnage d'Algol offre à Robert Herne. La séquence du pacte prépare l'actualisation du fantasme dans ce que nous avons défini comme la deuxième partie du film. Elle joue un rôle de pivot qui explique que les effets de redoublement du cadre ne s'y limitent pas à la seule vue – emblématique – à travers le télescope. La pièce dans laquelle a lieu le pacte est entièrement composée d'une multitude de cadres seconds : chambranle de la porte et de la fenêtre (à quatre carreaux), cadre du miroir devant lequel Algol prodigue ses explications à Robert Herne et cadres de tableaux de tailles différentes, accrochés aux murs (au nombre de quatre). Tous sont impliqués dans le cadrage de l'image fantasmatique. C'est par le chambranle de la porte que la lumière d'Algol pénètre dans la pièce et attire Herne ; c'est par cette porte que Herne suit Algol sur le toit, où celui-ci lui montre une première fois son étoile. Ensuite, c'est par la fenêtre que peut s'effectuer l'observation par la longue-vue, qui focalise le regard sur l'objet du fantasme. Les deux plans rapprochés taille qui encadrent le regard par la longue-vue attirent aussi le regard du spectateur sur un cadre second accroché au mur, au-dessus de la tête du protagoniste. Le sujet du tableau est une forme circulaire sombre (similaire à un portrait ovale vide dans un cadre rectangulaire) qui rappelle le regard à travers l'objectif de la longue-vue. Il s'inscrit dans la lignée des motifs circulaires qui – associés à la fermeture à l'iris à la fin de la séquence – sont autant de rappels du motif central de l'astre auquel le film doit son titre. Dès le début de la séquence, ce motif est présent à l'arrière-plan : il prépare le changement de mise en cadre opéré par le regard à travers la longue-vue. Enfin, la qualité spéculaire du miroir n'est pas tant d'ordre optique que psychique. Alors même que le duo s'affaire devant lui, le miroir ne reflète aucun élément (personnage, objet ou pan de mur) de la pièce où il est accroché[1266]. Sa surface sombre sert uniquement à la projection du fantasme sous sa forme écrite. Comme par magie, Algol y fait apparaître le texte du poème tiré du grimoire. Mais si le personnage d'Algol était montré penché au-dessus de ces mots au tout début de la séquence, il tourne à présent le dos au miroir. C'est Robert Herne qui contemple l'image fantasmatique projetée sur le miroir plus qu'elle ne s'y reflète : il s'agit désormais de son fantasme, qu'il s'apprête alors à actualiser.

[1266] À l'exception d'une toute petite partie du plafond dans les tous derniers plans de la séquence.

Dès sa rencontre avec la fille du forain dans *Le Cabinet des figures de cire*, le poète est sous le charme. Les histoires qu'il invente sont autant de scénarios fantasmatiques qui réunissent les deux protagonistes et font d'eux le couple central de chaque épisode. La transition entre le récit-cadre et le premier épisode enchâssé est assurée par deux fondus enchaînés reliés par le champ-contrechamp qui capture une œillade prometteuse entre les deux protagonistes, auxquels le fondu enchaîné prête ensuite les traits d'Assad et de Maimune. La belle Eva dans le rôle de la femme du héros : voici le fantasme mis en scène dès la séquence d'ouverture du premier épisode, grâce au redoublement du cadrage. Mobilisant le topos de la belle à sa fenêtre, la mise en scène fait apparaître Maimune dans le cadre second d'une fenêtre, d'où elle sourit à Assad, en contre-bas, qui lève vers elle son regard plein d'adoration (fig. 55). Le cadre second de la fenêtre est même redoublé par le fait qu'il s'agit d'une fenêtre en baie, d'un espace en saillie vers l'extérieur depuis la façade de la maison, et dont la forme dessine un cadre supplémentaire autour du châssis. Mais la topographie de la scène reflète indirectement la différence hiérarchique entre les *alter ego* du couple du récit-cadre, un écart mis en évidence par Thomas Elsaesser : le poète ne s'est pas encore montré à la hauteur de la jeune femme. La mise en scène de Leni n'a de cesse d'accumuler ces effets de redoublement du cadre et de les associer au désir des personnages. Après la présentation du calife, nous retrouvons Assad, en train de pétrir le pain, sous le regard amoureux de Maimune dont le boulanger-pâtissier a du mal à s'arracher. Dans toute cette séquence, Maimune n'apparaît toujours que dans le cadre second de la fenêtre. La mise en scène insiste alors sur leur amour à l'aide du champ-contrechamp qui fait alterner quatre gros plans de chacun, jusqu'à ce qu'Assad se hisse à la fenêtre pour envoyer un baiser de la main à sa bien-aimée.





Fig. 55 et 56 : Le fantasme de la belle à sa fenêtre subit une inversion horrifique dans le deuxième épisode.

C'est dans le cadre de cette fenêtre que la beauté de la jeune femme frappe le grand vizir, qui en fera le rapport au calife, précipitant ainsi l'intrigue. Devenue l'objet du désir de Haroun al-Rachid, c'est dans l'encadrement de l'alcôve qui accueille sa couche que le calife la voit pour la

première fois : là aussi la mise en scène procède à un redoublement du cadrage de son fantasme, sur le point de s'accomplir. En passant sa longue chaîne (de perles) autour du cou de la jeune femme, il se rapproche d'elle et cherche à s'inscrire à son tour dans le cadre : il revendique le cadre du fantasme pour actualiser celui-ci. Lorsqu'à la fin de l'épisode le calife réunit finalement le couple sous les pans de son énorme manteau pour lui donner sa bénédiction, c'est comme un rideau qui se ferme sur le fantasme actualisé et cadré dans le cadre second d'une alcôve, devant les yeux des gardes qui y assistent en spectateurs assis par terre (fig. 57 et 58).





Fig. 57 et 58 : L'épisode se clôt sur un *happy end* mis en scène par la figure paternelle bienveillante pour un public composé de ses sujets.

La reprise du cadrage du fantasme par le châssis de la fenêtre dans le deuxième épisode inverse sa valeur : c'est par la fenêtre du cachot que la mariée russe observe son mari se faire torturer après avoir été séparée de lui par le tsar (fig. 56). Aussi la fenêtre n'est-elle plus ouverte sur la vue du personnage incarné par Wilhelm Dieterle comme dans le premier épisode. Les barreaux de la fenêtre du cachot marquent la séparation forcée du couple, imposée par la figure paternelle malveillante. Une série de gros plans de la jeune femme filmée à travers les barreaux du cachot succède au plan moyen. Ces images offrent un contrepoint à la série similaire du premier épisode, en inversant également la valeur de celle-ci. Le sourire enjôleur et le regard langoureux de Maimune sont remplacés par le cri de peur et les yeux exorbités d'effroi de la mariée russe. La relation significative entre la mise en scène de la bien-aimée à la fenêtre dans le premier et dans le deuxième épisode témoigne des liens étroits non seulement entre les différents épisodes et le récit-cadre, mais aussi entre les épisodes eux-mêmes. Après le deuxième épisode, le poète du récit-cadre s'octroie une petite pause avant de s'atteler au dernier épisode. Il écarte alors le rideau qui sépare son bureau de la chambre d'Eva et observe la jeune fille endormie. Le regard à travers les rideaux provoque un effet de redoublement du cadrage qui met en évidence l'image fantasmatique du poète. Seul l'épreuve du troisième épisode les réunit enfin, ce qui est marqué par l'abolition des effets de cadre, qui permet le véritable rapprochement physique. Le poète et Eva sont réunis dans le cadre du

champ, unis par l'étreinte et le baiser final.

La mise en évidence des fantasmes par le truchement du redoublement du cadrage n'est pas le propre des films expressionnistes fantastiques. Elle établit un réseau de relations étroites avec les films expressionnistes qui ne se prêtaient pas à la lecture au prisme du fantastique. La figure de l'image fantasmatique fixée dans un cadre second nous force une fois de plus à considérer le genre non pas comme une forme fixe définie par des traits de conformité, mais plutôt comme une forme souple qui peut être modulée au gré des gestes de réitération accomplis par les œuvres. Une figure qui semblait caractéristique peut être absente d'une œuvre où elle est contrebalancée par une autre. Nous pouvons observer ce phénomène de réitération modulée à partir de la filmographie expressionniste de Wiene. Ainsi, l'effet de cadrage de l'image fantasmatique revient non plus à un cadre second à proprement parler dans *Raskolnikoff*, mais à la cage d'escalier qui mène à l'appartement de l'usurière et que complètent la porte d'entrée de l'immeuble et la porte de l'appartement, sur le seuil desquelles Raskolnikoff hésite à trois reprises. Ce n'est plus l'inscription du personnage dans ces cadres seconds qui marque le moment décisif, mais le passage, le franchissement de ceux-ci. Raskolnikoff effectue une montée lente et symbolique des marches à chaque fois qu'il s'apprête à se rendre chez l'usurière, et cette ascension le confronte à son fantasme : celui d'un acte criminel légitime en ce qu'il bénéficie à l'humanité, autrement dit un cas d'exception juridique propre aux êtres exceptionnels qui sont en mesure d'accomplir un tel acte. À la fixité de l'objet-cadre dans les deux films expressionnistes précédents de Wiene se substitue le mouvement d'ascension des marches, un mouvement de rapprochement qui annonce l'actualisation du fantasme. Les trois ascensions de l'escalier ponctuent la narration et marquent dans l'ordre :

- l'incarnation de fantasme : pour remédier à ses problèmes d'argent, Raskolnikoff se rend chez l'usurière. Il croit alors être en présence d'un cas concret où le meurtre d'une personne bénéficierait à la collectivité. C'est le moment où l'idéal exposé au niveau théorique dans un article dialogue avec la réalité prosaïque.

- l'actualisation du fantasme : décidé à assassiner l'usurière, Raskolnikoff se rend une deuxième fois chez elle. La concrétisation est figurée par l'intermédiaire de deux objets qu'il a alors sur lui : un objet « prétexte » (l'étui en argent qu'il prétend vouloir déposer chez l'usurière) et un objet « intention » (la hache qui doit lui permettre d'accomplir son dessein).

La tension dramatique de la séquence naît du mouvement de rapprochement (montée des marches puis proximité physique des deux personnages), auquel s'ajoute la tension entre les deux objets, entre le motif allégué et le motif réel de la visite.

- les conséquences du fantasme actualisé : poussé par un sentiment de culpabilité et une étrange curiosité, Raskolnikoff revient sur les lieux du crime où il attire l'attention de toutes les personnes réunies par la découverte du meurtre. Son sentiment de culpabilité se manifeste aussi lors d'une séquence hallucinatoire qui rappelle tout autant celle du « Tu dois devenir Caligari » du premier film expressionniste de Wiene que le dernier épisode du *Cabinet des figures de cire* : le visage de la vieille usurière qu'il vient d'assassiner apparaît en surimpression et se dédouble par cinq fois, jusqu'à ce que cinq visages de la victime encerclent de toutes parts l'assassin. C'est en vain qu'il tente de les chasser en répétant les coups de hache tandis que le visage semble rire de lui : il finit par s'évanouir. Le poids de la culpabilité de Raskolnikoff rappelle aussi le poids des regards de Caligari, qui accable l'âme de Francis. Dans l'image des regards de la victime qui encerclent Raskolnikoff s'exprime le désir ambigu de l'homme psychiquement coupable d'échapper à l'inquisition morale, un désir similaire à celui de Francis qui désire se soustraire à l'inquisition psychologique du docteur Caligari. Dans les deux cas, la puissance du regard inquisiteur de l'opposant (omniscience des regards de l'usurière, pouvoir pétrifiant du regard de Caligari) signifie l'impossibilité d'échapper à cette inquisition.

La figure du cadrage du fantasme n'est pas propre à la filmographie de Wiene et ne concerne pas que les films expressionnistes fantastiques. Dans *Torgus*, plutôt que de mener Anna à la réalisation de son fantasme, la cage d'escalier l'en éloigne. C'est dans la cage d'escalier que le tuteur de John la confie à Groah et à Torgus, une étape décisive qui marque la séparation définitive des deux amants. C'est aussi dans la cage d'escalier qu'elle chute symboliquement après l'enlèvement de son enfant. *De l'aube à minuit* propose aussi un certain nombre de redoublements du cadrage, dont le plus emblématique nous ramène à *Genuine*, puisqu'il est également mis en scène à l'aide d'un tableau. L'importante somme d'argent que l'élégante Italienne incarnée par Erna Morena veut retirer à la banque est destinée à l'acquisition d'un tableau repéré par son fils dans la boutique d'un antiquaire. Lorsque dans le deuxième acte du film le caissier rejoint la dame à son hôtel avec la somme détournée afin qu'elle prenne la fuite avec lui, le tableau sert à figurer la projection de ses désirs érotiques sur la femme qui incarne à ses yeux une nouvelle vie pleine d'aventure. Cette

superposition hallucinée de l'image fantasmatique et de la femme réelle est mise en scène dans le film à l'aide d'un fondu enchaîné. Elle est déclenchée par le tableau d'un nu féminin expressionniste dont le fils de l'Italienne a fait l'acquisition. Aveuglé par les commentaires dépréciateurs du directeur de la banque au sujet de l'étrangère, auxquels s'ajoute son propre fantasme, le caissier croit qu'il s'agit d'un portrait d'elle. Plein de désir, il s'avance alors vers elle, et elle essaye d'échapper à ses avances en reculant, jusqu'à tomber sur le canapé, dans une position semblable à celle du nu féminin du tableau. Les deux femmes se confondent ainsi dans l'esprit du caissier, tout comme elles se confondent visuellement à travers le fondu enchaîné qui fait se superposer deux images, celle de la dame italienne et celle d'une femme nue, alanguie sur le divan. Une première désillusion succède cependant à cette hallucination. Les explications de la dame prouvent qu'elle n'est pas une femme aux mœurs légères, une « sirène moderne », comme le caissier l'avait fantasmé. Aristocrate fortunée à la vie rangée, qui accompagne son fils amateur d'art au cours d'un voyage d'études, elle s'avère être hors de portée pour le caissier, auquel elle ne peut offrir ni une vie nouvelle, ni la satisfaction de ses désirs érotiques.

## III. 2. B. Mettre en scène le spectacle cinématographique

Les deux films qui délimitent notre corpus font d'une attraction foraine le lieu central de l'intrigue, qui fournit aussi leur titre : *Le Cabinet du docteur Caligari* et *Le Cabinet des figures de cire*. Dans ces deux films, la parenté de l'attraction foraine avec une projection cinématographique est évidente et elle est notamment mise en scène grâce à des effets de scène. Notons que de façon plus générale, même lorsqu'elle n'est pas le lieu principal de l'intrigue, la foire est très présente dans le cinéma weimarien. Dans *Sumurun* (1920) de Lubitsch, la danseuse interprétée par Pola Negri fait partie d'une troupe d'artistes forains ambulants et se produit sur une place publique où Lubitsch, qui incarne lui-même le bateleur à la tête de la troupe, exécute ses pitreries. C'est également sur une fête foraine que s'abat le fléau de la peste au début du *Faust* (1926) de Murnau : le saltimbanque qui chute de l'estrade est la première victime de Méphisto[1267]. Murnau fera également appel à ce motif pour *L'Aurore* (1927), son premier film réalisé aux États-Unis, où le couple interprété par George O'Brien et Janet Gaynor se réconcilie au Luna Park.

[1267] Dans *Faust*, l'espace de la foire donne lieu à la mise en scène des acrobaties du saltimbanque, d'escarpolettes, d'un combat contre un ours et enfin d'un spectacle d'ombres chinoises représentant un couple en train de s'embrasser, qui rappelle les ombres mises en scène par le bateleur pour amuser les domestiques dans *Le Montreur d'ombres* (1923) de Robison.

Dans son ouvrage sur *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Éric Rohmer organise ses analyses autour de la distinction entre espace pictural, espace architectural et espace filmique. Chacun de ces espaces résulte d'une démarche de la pensée du cinéaste et utilise une technique différente. Premièrement, l'espace pictural correspond à l'image délimitée par le cadre et projetée sur un écran, « perçue et appréciée comme la représentation plus ou moins fidèle, plus ou moins belle de telle partie du monde extérieur[1268] ». L'espace pictural est déterminé par la technique de la photographie. Deuxièmement, l'espace architectural correspond à l'existence objective (naturelle ou fabriquée) des parties du monde représentées dans l'espace pictural, qui peut « elle aussi, être, en tant que telle, l'objet d'un jugement esthétique[1269] ». L'espace architectural est déterminé par la technique de la décoration. Troisièmement, l'espace filmique est entendu comme « un espace virtuel reconstitué dans son esprit [du spectateur], à l'aide des éléments fragmentaires que le film lui fournit[1270] ». L'espace filmique est déterminé par la mise en scène et par le montage.

Rohmer a mis en évidence une différence entre l'organisation de l'espace de *Faust* et celle de trois autres films de Murnau : *Le Dernier des hommes*, *Tartuffe* et *L'Aurore*. Dans *Faust*, « c'est la lumière qui modèle la forme, qui la sculpte[1271] », ce qui en fait le plus pictural des films de Murnau. Cette qualité est liée à son sujet, le combat de l'ombre et de la lumière. Dans les trois autres films en revanche, c'est la forme architecturale qui pèse le plus sur le jeu. Rohmer attribue cette différence aux collaborateurs auxquels Murnau a fait appel pour l'écriture du scénario : le poète Hans Kyser pour Faust ; Carl Mayer pour *Le Dernier des hommes*, pour *Tartuffe* et pour *L'Aurore* :

> Au contraire, c'est l'idée architecturale et non pas picturale qui domine dans les films que nous venons de citer, surtout dans les trois (*Le Dernier des hommes*, *Tartuffe*, *L'Aurore*) dont Karl Mayer a écrit le scénario. C'est le décor qui inspire Mayer, qui lui fournit la poutre maîtresse de sa construction dramatique, et parfois le titre de l'œuvre, comme faisait le chœur dans le théâtre antique. Par exemple dans *Escalier de Service* (*Hintertreppe*) de Jessner, ou *Rails* (*Scherben*) de Lupu Pick. Même lorsque le film est tiré d'une œuvre existante, la première démarche de l'adaptation est le choix d'un lieu et de ses particularités[1272].

*Le Cabinet du docteur Caligari* : le décor fournit le titre du film. La fonction cruciale accordée par Mayer à la forme architecturale, conçue dès l'écriture du scénario, explique l'importance du décor dans *Caligari*, dont il a écrit le scénario avec Janowitz. Loin d'être relégué à un arrière-plan purement décoratif, le décor dicte et est dicté en retour par le jeu des acteurs et la dynamique de l'action. Nous avons vu que la critique de cinéma était sensible à cet aspect et nous

1268 Rohmer. *L'Organisation de l'espace... Op. cit.*, pp. 6-7.
1269 *Ibid.*, p. 7.
1270 *Ibid*.
1271 *Ibid.*, p. 11.
1272 *Ibid.*, p. 47.

allons dégager à présent la fonction du décor dans l'élaboration d'un espace filmique du spectacle dans *Caligari*. À l'emboîtement narratif du récit encadré dans le récit-cadre correspond l'idée architecturale de « mondes emboîtés les uns dans les autres[1273] » : la ville de Holstenwall, la foire dans la ville, le cabinet du docteur Caligari dans la foire, la scène dans le cabinet, la boîte/le cercueil de Cesare sur la scène, Cesare dans la boîte. L'étymologie du nom de la petite ville est suggestive. *Der Wall*, c'est une partie du mur d'enceinte d'une ville fortifiée : le nom de la ville renforce ainsi l'idée de clôture et d'enfermement à l'intérieur de l'enceinte. Le mouvement général de la mise en scène et du montage correspond à une exploration progressive des différents lieux, à une avancée de la périphérie vers le centre, qui nous ramène au franchissement des frontières constitutives du fantastique. À ce mouvement général correspond très précisément la relation entre les avant-plans et les arrière-plans de l'espace architectural. La mise en scène procède ainsi à un dévoilement progressif des arrière-plans. Au niveau de l'intrigue, ce dévoilement va de pair avec l'enquête de Francis et la levée du mystère qui entoure Caligari. L'enquête de Francis le fait pénétrer progressivement dans chacun des mondes emboîtés. Alan est le moteur du premier cheminement, qui fait entrer les deux amis dans la baraque de foire de Caligari. Le deuxième cheminement effectué par Francis après la mort de son ami semble confirmer en apparence l'innocence de Caligari : Holstenwall, la station de police dans la ville, la cellule du suspect dans la station, le prisonnier dans sa cellule. Le troisième cheminement révèle l'illusion : Holstenwall, la roulotte de Caligari dans la ville, le cercueil de Cesare dans la roulotte, le mannequin dans le cercueil. Enfin, la course-poursuite entraîne Francis hors des limites de Holstenwall, où se situe peut-être la vérité de Caligari : la périphérie de la ville, la clinique psychiatrique dans cet espace limitrophe, le bureau de Caligari dans la clinique, le directeur de l'asile psychiatrique dans son bureau/le journal de Caligari dans son bureau, le fantasme de Caligari dans le journal.

La séquence du spectacle correspond à la réalisation du fantasme de Caligari. Deux temps sont à distinguer : le temps de la promotion du spectacle et le temps du spectacle à proprement parler. La promotion du spectacle est assurée à deux moments du film par Caligari. L'enjeu est dans un premier temps d'attirer un public, qu'il s'agit dans un deuxième temps de faire entrer dans le chapiteau. Ainsi les enjeux de l'espace filmique sont-ils déterminés par les déplacements des personnages au sein de l'espace architectural. La promotion du spectacle commence lorsque Caligari sort du chapiteau pour s'avancer sur l'estrade qui délimite un espace scénique donnant sur la porte d'entrée du chapiteau, encadrée par le rideau que forme la toile du chapiteau. La promotion

[1273] *Ibid.*, p. 50.

s'achève par le mouvement inverse : les spectateurs pénètrent dans le chapiteau. Nous avons signalé au chapitre précédent l'importance de la forme triangulaire dans le premier temps de la promotion. Tous les motifs triangulaires de cette séquence renvoient à celui du premier plan qui la compose : l'ouverture de la tente par laquelle est apparu Caligari. L'enjeu architectural des deux temps de la promotion est de rentrer dans la tente. Cela se traduit par un changement de perspective. Dans un premier temps, la caméra, placée sur le côté de l'attraction, filme dans un plan d'ensemble les visiteurs de la foire qui défilent devant le chapiteau. Dans un deuxième temps, la caméra adopte la perspective frontale et se place parmi la foule de curieux attirés par Caligari. Parmi eux se trouvent Francis et Alan, deux figures de spectateurs diégétiques qui servent de relais au spectateur extradiégétique. C'est avec eux que nous entrons dans l'attraction foraine et que nous assistons au spectacle. La forme architecturale de la porte, bien que reléguée à l'arrière-plan, n'est pas pour autant décorative, statique et passive. Elle est fonctionnelle et mise en mouvement par le jeu des acteurs : Caligari soulève un pan de tissu pour ouvrir la porte du chapiteau aux spectateurs ; le public s'engouffre par cette ouverture. Dans *Caligari*, la porte joue un rôle actif et créateur, ce qui est encore plus vrai dans le cas de la porte battante double de la boîte de Cesare. Le chapiteau en toile crée un effet de rideau qui définit d'emblée l'espace filmique comme un espace spectaculaire. Cet effet est prolongé et amplifié par le lever de rideau effectué sur scène par Caligari lorsque le spectacle commence.

L'attitude adoptée par Caligari est celle d'un bonimenteur. Son discours (dont les cartons fournissent le contenu[1274]) mais aussi sa gestuelle et ses mimiques servent dans un premier temps à vendre son attraction. Dans un deuxième temps, ils accompagnent le spectacle qui s'apparente par-là à l'exécution d'un tour de magie. La mise en scène révèle ainsi que d'une séance spirite, le cabinet du docteur Caligari n'a que l'apparence[1275]. Il s'agit là d'une illusion, habilement mise en scène par

[1274] La typographie et la ponctuation des cartons cherchent à transcrire des caractéristiques de la langue parlée et des effets sonores qui participent du discours sensationnaliste et qui amplifient le suspense : "r" roulé dans « Hereinspaziert! » (« Entrez donc ! »), orthographié « Herrrrreinspaziert », points d'exclamation et de suspension.

[1275] Uli Jung et Walter Schatzberg ont mis en évidence la contribution importante de la mise en scène de Wiene à la modernité du film et à la complexification de l'intrigue. En mettant en valeur la mise en scène plutôt que le travail des *Filmarchitekten* et des scénaristes, leur approche a permis de réhabiliter un réalisateur qui souffrait d'une mauvaise réputation depuis la publication du livre de Kracauer. Celui-ci le présente comme un réalisateur très moyen, conformiste et réactionnaire, alors que de son vivant, Wiene fut un réalisateur reconnu et apprécié, avant comme après *Caligari*. Le scénario de Mayer et de Janowitz comportait une apparition du fantôme d'Alan, supprimée par Wiene qui la jugeait incompatible avec la modernité des décors. Le réalisateur a aussi modifié la relation conventionnelle de Jane et de Francis envisagée par les scénaristes. Janowitz et Mayer avaient prévu un récit-cadre où Francis et Jane, mariés, se souvenaient de l'histoire de Caligari survenue vingt ans auparavant. À cette séquence d'ouverture s'ajoutait dans le récit encadré le rapprochement de Jane et de Francis, unis par la perte de leur ami, également supprimé par Wiene. Celui-ci a choisi de donner le même âge à Francis et à Alan, qui par conséquent sont rivaux auprès de Jane, alors que les scénaristes avaient prévu une différence d'âge importante entre les personnages, faisant d'Alan l'étudiant d'un Francis professeur. Wiene a donc complexifié la relation entre

un maître des apparences trompeuses et de la manipulation. La promotion du spectacle de Caligari se fait grâce à la canne du personnage, qu'il emploie comme un bâton de cérémonie. L'objet module l'espace et dicte le mouvement : il soutient le discours publicitaire lorsqu'il sert à désigner l'affiche du spectacle et il initie le mouvement des spectateurs qu'il invite à entrer dans la tente. La promotion à l'aide d'une affiche apparente ce moment à la promotion d'un film. Ainsi, c'est tout un ensemble de règles et de rituels intégrés à la mise en scène qui apparentent cette séquence à une séance de cinéma. La perspective frontale et la position de la caméra, placée parmi la foule, intègrent le spectateur extradiégétique à la foule de curieux (fig. 59). C'est avec eux qu'il pénètre dans l'attraction foraine. Cette perspective est reprise au début du spectacle. Elle place alors le spectateur extradiégétique dans la position d'un spectateur du spectacle filmique mis en scène par Caligari (fig. 60). Le suspense est amplifié par un rapprochement progressif de la caméra, du fond de la baraque jusqu'au devant de la scène (fig. 62). Ce mouvement n'est pas obtenu par un mouvement de caméra, mais par le montage, qui joue de l'échelle des plans. D'un cadrage qui rend sensible un dispositif cinématographique, la mise en scène progresse vers une immersion du spectateur dans la représentation.





Fig. 59 et 60 : La caméra adopte le point de vue des spectateurs devant et dans la baraque foraine.

La direction du mouvement de la foule, qui s'effectue de l'avant-plan vers l'arrière-plan lorsqu'elle entre dans le cabinet, caractérise toute une série de déplacements mis en scène au cours du film. Le passage d'un lieu à un autre est certes un ressort constant de l'action dans *Caligari*, mais la mise en scène est très précise quant au *sens* de ces passages, entendu à la fois comme leur direction et leur signification. À chaque fois que le mouvement de l'avant vers l'arrière s'effectue

Francis et Jane, la rendant plus ambivalente et ouverte à l'interprétation, de la même manière que son récit-cadre confère une ambiguïté puissante à l'ensemble du film. L'ambiguïté est absente du scénario, qui est loin de comporter la dimension révolutionnaire que Janowitz a voulu rétrospectivement lui attribuer dans le récit de ses souvenirs (« *Caligari*: The Story of a Famous Story », un tapuscrit de 105 pages rédigé par Janowitz à New York à partir de 1939). Voir Jung, Uli ; Schatzberg, Walter. « *Caligari*: Das Kabinett des Dr. Wiene », in Jung, Uli ; Schatzberg, Walter (éds.). *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg*. München/New York : Saur, 1992, pp. 71-89.

lors d'une confrontation des personnages à Caligari, il est synonyme d'un piège tendu par Caligari et dans lequel tombent les personnages, que ce soit dans la baraque foraine (le public et parmi lui Francis et Alan qui entrent dans la tente, Alan qui s'avance vers la scène pour poser sa question fatale à Cesare, Jane qui se laisse attirer dans la tente par Caligari), ou dans la roulotte (Francis et le docteur Olsen qui entrent dans la roulotte de Caligari mais qui ne parviennent pas à voir au-delà des apparences). Le mouvement de l'avant vers l'arrière est donc associé à l'illusion. Il est repris lorsque l'enquête de Francis le conduit dans l'asile psychiatrique : il renforce alors l'ambiguïté de la fin du film. S'agit-il là aussi d'un piège vers lequel Caligari a mené à dessein Francis, afin de se débarrasser de cet enquêteur gênant en le faisant passer pour fou ?

Le mouvement en sens inverse, de l'arrière-plan vers l'avant-plan, est quant à lui synonyme d'une menace de mort : c'est depuis l'arrière-plan que Caligari fait sa première apparition à la fête foraine et c'est aussi depuis l'arrière-plan qu'il entre chez sa première victime, le secrétaire de mairie ; Cesare s'avance sur scène pour prédire l'avenir et donc condamner à mort Alan ; c'est depuis la fenêtre à l'arrière-plan qu'il entre chez Jane et s'approche d'elle, endormie à l'avant-plan. Lorsqu'on découvre que Caligari et Cesare sont les assassins, le mouvement est repris, mais cette fois-ci ce sont eux qui sont menacés : le cercueil contenant le double de cire de Cesare est sorti de la roulotte et porté à l'avant-plan au moment où sa culpabilité est découverte, et Cesare pourchassé par les villageois fuit du pont à l'arrière-plan vers l'avant-plan, où il s'effondre. Au sein du récit encadré, ce mouvement est donc synonyme de la découverte de la vérité. Sa reprise lors du retour au cadre final est donc ambiguë : depuis l'arrière-plan, Caligari descend les escaliers et s'avance dans la cour de l'asile psychiatrique. Ce mouvement est commenté par Francis, qui maintient l'hypothèse du récit-cadre : Ce n'est pas lui qui est fou, mais le directeur de l'asile. Ce jugement est-il synonyme de vérité ? Tandis que Caligari continue de s'avancer vers l'avant-plan, Francis se jette sur lui par derrière en l'accusant. Ce geste reflète celui de la fin du récit encadré, qui marquait la folie de Caligari, lequel se jetait sur l'un de ses collègues psychiatres qui avait assisté Francis dans la découverte de la vérité. Mouvement porteur de vérité et geste d'un fou sont donc associés dans ce dernier mouvement de la mise en scène, qui maintient volontairement l’ambiguïté.

Lors du spectacle de prédiction, l'effet de scène va bien plus loin que le recours à l'estrade devant la baraque de Caligari. L'attraction foraine est le reflet d'une séance de cinéma, comme l'a noté Anton Kaes dans son analyse du film :

> L'intrigue policière du film mène à la découverte de la double vie de Caligari. Ou bien tout cela n'est-il qu'une projection déformée du narrateur, lui-même interné dans un asile psychiatrique, comme la fin du film finit par le montrer ? Ce sont précisément ce double sens et cette ambiguïté de principe qui distinguent ce film des autres et qui en ont fait un exemple type de la modernité cinématographique auto-réflexive. Car en laissant le spectateur décider ce qui relève de l'hallucination et ce qui relève de la réalité, le film reflète les propriétés d'un médium qui, derrière l'apparence d'une proximité maximale avec la nature, repose essentiellement sur l'artifice et l'illusion des sens. Les spectateurs de Caligari prennent place dans une tente comme les spectateurs dans une salle de cinéma. Le cabinet n'est rien d'autre que le cinéma lui-même[1276].

Dans une salle obscure, le public des premiers rangs est assis dans le noir. À l'arrière de la salle, les spectateurs sont debout. Ils attendent le lever du rideau qui marque le début de la séance. Les choix de mise en scène de Wiene s'avèrent aussi déterminants ici que dans le cas de la relation entre Francis et Jane. À l'aide du scénario du film, Uli Jung et Walter Schatzberg ont mis en évidence l'accentuation de l'impact de la première apparition de Cesare que Wiene obtient en renonçant à une séquence prévue par les scénaristes : la livraison du cercueil à la baraque foraine en amont du spectacle et la première apparition du somnambule à l'écran lorsque Caligari le réceptionne. En supprimant ce passage, Wiene substitue une première apparition bouleversante à la première apparition fortuite et anecdotique de Cesare, envisagée par le scénario. Il charge la première apparition de Cesare d'une valeur de clou du spectacle[1277]. Le suspense auquel contribue le montage, en enchaînant des plans de plus en plus rapprochés de la scène, est amplifié par le retardement du moment de l'apparition, qui se fait par le discours introductif de Caligari, mais aussi par la mise en scène active du décor. Différents éléments du décor servent à masquer le somnambule et à le découvrir soudain, à la surprise des spectateurs diégétiques et extradiégétiques. Il y a d'abord le rideau, actionné par Caligari pour révéler le cercueil après son discours introductif (fig. 61). Les gestes de Caligari accompagnent son boniment et déterminent le déroulement de la séance. Ils attirent notamment l'attention sur le cercueil et préparent la première apparition de Cesare (fig. 62). Analysant le rôle du décor dans les apparitions mises en scène sans recours aux trucages dans le *Faust* de Murnau, Rohmer a mis en évidence leur caractère presque surnaturel, qui se dégage aussi du spectacle de Caligari : « Bien que naturelles, ces apparitions corroborent, par leur brusquerie, notre croyance aux forces occultes[1278] ».

---

1276 Kaes. « Film in der Weimarer Republik... », art. cité, pp. 47-48 : « Der detektivische Plot des Films läuft darauf hinaus, Caligaris Doppelgängerleben aufzudecken. Oder ist alles nur die subjektiv verzerrte Projektion des Erzählers, der selbst, wie erst am Ende des Films klar wird, Insasse eines Irrenhauses ist? Es ist genau diese prinzipielle Ambiguität und Doppelbödigkeit, die den Film vor anderen auszeichnet und ihn zu einem Exempel der selbstreflexiven filmischen Moderne gemacht hat. Denn indem der Film offenläßt, was Halluzination und was Wirklichkeit ist, spiegelt er Eigenschaften eines Mediums, das beim Anschein größtmöglicher Naturnähe essentiell auf Illusion und Sinnestäuschung beruht. Caligaris Zuschauer sitzen in einem Zelt wie die Zuschauer im Kinosaal. Das Cabinet ist nichts anderes als das Kino selbst. ».

1277 Voir Jung ; Schatzberg. « Caligari: Das Kabinett des Dr. Wiene », art. cité, p. 79.

1278 Rohmer. *L'Organisation de l'espace... Op. cit.*, p. 80.



Fig. 61 : Lever de rideau dans le cabinet.



Fig. 62 : Retardement de l'apparition de Cesare.

Pendant la durée du spectacle, la salle est plongée dans le noir. Comme devant la baraque foraine, certains plans inversent la perspective et nous positionnent comme spectateurs des spectateurs diégétiques : à la lueur de la scène, les visages des spectateurs se détachent de la pénombre, comme éclairés par la lumière qui émane de l'écran d'une salle de cinéma (fig. 63). Malgré l'organisation spatiale de la salle et l'implication du public dans le spectacle, l'espace scénique et l'espace spectatoriel relèvent bien de deux sphères séparées. D'un geste de sa canne, Caligari interrompt le mouvement impulsif d'Alan et l'empêche de monter sur scène pour poser sa question (fig. 64) : risquait-il de créer une fissure dans l'illusion spectatorielle ?



Fig. 63 : Dans la salle obscure, Francis et Alan sont assis au premier rang.



Fig. 64 : Caligari interdit l'accès à la scène aux membres du public.

La réflexivité cinématographique du *Cabinet des figures de cire* prend une autre forme que celle de *Caligari*. Le film de Wiene met en scène un spectacle qui reflète une projection cinématographique. Le film de Leni en revanche reflète métaphoriquement le processus de réalisation de tout un programme d'une séance de cinéma des premiers temps, composé d'une succession de courts-métrages de registres différents. En mettant en scène ce processus, il nous fait assister au spectacle final – l'enchaînement des courts-métrages au sein de l'attraction foraine – sans qu'au cours du film ce spectacle ait lieu devant un public diégétique. Conformément à la définition

de Marc Cerisuelo du « métafilm », entendu comme film sur le fait de faire un film, *Le Cabinet des figures de cire* pourrait être qualifié de métafilm métaphorique, puisque les personnages sont le reflet des agents de la production, mais que Leni ne prend pas explicitement le cinéma pour sujet et que l'objectif n'est pas non plus d'en améliorer la connaissance. Nous avons mis en évidence la parenté entre la boîte à musique aux décors changeants et un studio de cinéma. La boîte à musique remplit une fonction de synecdoque : elle vaut pour l'atelier du poète, qui pour sa part est le reflet à la fois de la figure du scénariste et de celle du réalisateur. La dénomination de « poète » (*der Dichter*) dans la version allemande (et dès le scénario de Galeen) est parlante, puisque les documents d'époque consultés montrent qu'au début des années 1920, le scénariste est généralement appelé le *Filmdichter* (le terme de *Drehbuchautor*, littéralement « l'auteur du scénario », s'est imposé plus tard). La mise en scène insiste sur le processus de création et détaille les différentes étapes de l'écriture. Eva, qui reste aux côtés du poète pendant l'écriture du premier épisode et qui lit le scénario par-dessus son épaule, est la première spectatrice du film, et assiste en quelque sorte à la présentation des rushes. Eva et le poète sont également les acteurs principaux des différents épisodes. Le père d'Eva, propriétaire de la baraque foraine et des figures de cire, est un double à la fois de la figure de l'exploitant d'une salle de cinéma et de celle du producteur. C'est lui qui embauche le scénariste-réalisateur. Dans le scénario, Galeen lui faisait d'ailleurs avancer l'argument de la rémunération pour persuader le poète d'accepter l'emploi[1279]. Le scénario montre qu'il réfléchit en termes de *box-office* : il rappelle à l'artiste que le succès résultera de la prise en compte des goûts du public : « "C'est bien gentil cette histoire d'Haroun al-Rachid, mais –" […] "Le public veut quelque chose de plus puissant – qui donne des frissons – avec de vrais cadavres[1280]." ». La version que nous avons vue ne comporte aucun intertitre qui corresponde à ce passage. Il semblerait donc que Leni ait fait le choix de le mettre en scène par le changement de décor initié par le forain, qui en tournant la clef de la boîte à musique opère une transition vers l'épisode horrifique d'Ivan le Terrible.

Le récit-cadre du début du film se compose de deux séquences principales : l'arrivée du poète à la foire et la présentation des figures de cire par le forain, qui invite le poète à leur inventer des biographies. À la fin de la première séquence, un plan demi-ensemble présente l'attraction foraine, le *Panoptikum*, alors que le poète, au centre, s'apprête à suivre l'invitation d'Eva, à l'arrière-plan, qui lui fait signe d'entrer (fig. 65). La composition du plan crée un effet de scène qui rappelle

[1279] Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, p. 23 : « Ich zahle anständiges Honorar! ».
[1280] *Ibid.*, p. 55 : « "Ganz nett die Geschichte von Harun al Raschid, aber –" […] "Das Publikum will Stärkeres – so was zum Gruseln – mit wirklichen Leichen." ».

celui de la mise en scène de la baraque foraine dans *Caligari* et qui assimile à un spectacle l'attraction proposée dans ce lieu : public au premier plan, rideau et large estrade apparentée à une scène, auxquels s'ajoute le « surtitrage » (le nom de l'attraction qui domine l'image). L'effet de redoublement du cadrage autour d'Eva cadre pour la première fois le fantasme du poète. Il est associé à l'éclairage qui fait ressortir la chemise et la peau claire du personnage, d'emblée attirantes pour le héros. En emboîtant le pas à Eva, il cherche à actualiser son fantasme et à s'inscrire dans le même cadre qu'elle : ce fantasme est réalisé dans le dernier plan du film, qui les réunit pour un baiser final, dans le cadre d'un plan rapproché taille.



Fig. 65 : Une attraction foraine scénique.



Fig. 66 : Première entrée en scène des figures de cire.

La deuxième séquence du récit-cadre donne lieu à un effet de scène qui reflète la situation spectatorielle d'une séance de cinéma. Les trois personnages, dans l'obscurité de l'avant-plan, contemplent les figures de cire, à l'arrière-plan, dont émane un peu de lumière (fig. 66). Le rideau sur le côté gauche et le plafond plus clair que le mur du fond délimitent l'espace de la représentation. Les trois personnages sont le reflet de spectateurs qui regarderaient un film intitulé « les figures de cire ». Puis ils s'avancent, et le forain devient lanterniste (fig. 67 et 68) : à l'aide d'une lanterne, il éclaire tour à tour chacune des figures de cire qui deviendra le personnage principal du film à écrire[1281].

[1281] Avant de s'emparer d'une lanterne, le forain désigne tour à tour les figures de cire d'un geste de la main qui invite le poète, auquel il fait face, à se laisser inspirer par les mannequins. Les figures de cire sont alors hors champ. Le geste est répété quatre fois, ce qui indique que ces images ont été tournées à l'époque où le film devait encore comporter quatre épisodes, avant que ne soit prise la décision de renoncer à l'épisode de Rinaldo Rinaldini (dont la figure de cire est présente dans la séquence, comme l'atteste par exemple la fig. 67).



Fig. 67 : Le forain éclaire tour à tour les figures de cire.



Fig. 68 : La lanterne magique réveille les fantômes des figures historiques.

C'est alors comme s'il présentait le casting des acteurs principaux au scénariste, auquel il demande de leur donner un rôle à la hauteur de leur réputation. De façon tout à fait originale, la présentation des figures de cire est d'ailleurs utilisée pour rappeler la distribution des trois rôles principaux. Nous pourrions qualifier cette séquence de « séquence-générique » : elle remplit à la fois une fonction narrative au sein de la diégèse et une fonction extradiégétique de générique d'ouverture. En effet, à chaque fois que le forain éclaire une figure de cire à l'aide de sa lanterne, son geste est suivi d'un carton. Celui-ci présente le personnage historique en précisant son titre et son nom ou son surnom, c'est-à-dire des éléments qui relèvent de la diégèse à la fois des récits encadrés et du récit-cadre, puisqu'ils font partie de l'exposition de chaque épisode et qu'ils servent d'amorce aux scénarios composés par le poète dans le récit-cadre. Ils sont complétés par un élément réflexif, extradiégétique : le nom de l'acteur qui incarne le protagoniste en question. Ces cartons ne correspondent donc pas simplement à la traditionnelle transcription des paroles prononcées par un personnage diégétique dans un film muet. En plus de cette première fonction, ils contiennent une information qui s'adresse elle aussi au spectateur, mais qui a une valeur informative de nature différente et qui ne fait pas partie de la situation énonciative propre au personnage du forain s'adressant au poète. Elle relève de l'énonciation cinématographique et renvoie aux conditions de réalisation du film. La séquence-générique remplit aussi une fonction promotionnelle, qui fait partie intégrante des deux autres fonctions (diégétique et extradiégétique). Avec les noms des trois stars Krauß, Veidt et Jannings, la séquence-générique attire l'attention sur le casting prestigieux, qui élève les attentes du spectateur extradiégétique. Fonction diégétique et extradiégétique se rejoignent et se confondent dans ce double conditionnement des attentes : le personnage diégétique du forain espère des histoires à la hauteur du « casting diégétique » des personnages historiques, et le spectateur extradiégétique espère des épisodes à la hauteur du casting du film, c'est-à-dire à la hauteur de la réputation du trio d'acteurs réunis dans ce curieux cabinet. Si le titre du film de Leni tient compte du

lieu où se déroule la représentation, c'est précisément en raison de la nature réflexive de l'œuvre : à l'instar du cabinet du docteur Caligari, le cabinet des figures de cire n'est autre qu'un cinéma. Les références réflexives aux spectacles forains et au spectacle de variétés d'une part, et aux acteurs prestigieux (issus de la troupe du *Deutsches Theater* de Reinhardt) d'autre part, témoignent de la double ambition sociologique du cinéma expressionniste : attirer à la fois un public de cinéma traditionnel et le *Bildungsbürgertum* (la bourgeoisie cultivée), rester populaire tout en étant reconnu comme un art à part entière.

Pour clore cette partie, nous souhaitons proposer une analyse d'un film du début des années vingt qui met également en scène un spectacle de nature indéniablement cinématographique, et ce pour un public bourgeois. Le film en question contient également une « séquence-générique » d'une grande originalité. Il s'agit du *Montreur d'ombres*[1282] d'Arthur Robison, dont l'importance dans l'histoire du cinéma a souvent été négligée en raison du peu de notoriété de son réalisateur, qui fut vraisemblablement l'homme d'un seul film. L'analyse du *Montreur d'ombres* nous permet à la fois de faire le bilan des principaux acquis de l'analyse esthétique des films de notre corpus – rôle du récit enchâssé dans la tension constitutive du fantastique entre les sphères de l'irréel et du réel, recours à des instruments d'optique (ici le motif spéculaire) pour révéler le désir des personnages, mise en scène d'écrans seconds qui ont pour fonction de cadrer les fantasmes des protagonistes et de proposer une réflexion sur le dispositif cinématographique – et d'en proposer un prolongement[1283]. Dans *Le Montreur d'ombres*, « l'écran second » prend ainsi la forme d'un véritable sur-cadrage au sens de Christian Metz : il met en scène un « écran secondaire » qui fait du film une parabole sur l'art cinématographique.

[1282] La première a lieu le 16. 10. 1923 au *Theater am Nollendorfplatz*. Voir *Film-Kurier*, n°233, 15. 10. 1923, s. p.

[1283] La sous-partie qui suit développe et prolonge des analyses que nous avons présentées dans notre article : Eble, Tamara. « Deux contes du théâtre d'ombres : à propos du *Montreur d'ombres* d'Arthur Robison (1923) », in *Germanica*, n°61, sous la direction d'Andrée Lerousseau (À paraître : décembre 2017).

# III. 3. Synthèse et ouverture : *Le Montreur d'ombres* d'Arthur Robison (1923)

Souvent rapproché des recherches esthétiques du cinéma expressionniste en raison de son recours singulier aux ombres portées[1284], *Le Montreur d'ombres*[1285] (*Schatten – Eine nächtliche Halluzination*, 1923) d'Arthur Robison abandonne les décors expressionnistes. Notons que le titre allemand, qui signifie littéralement « ombres », reconnaît davantage l'autonomie de celles-ci et les présente comme les personnages principaux, alors que la traduction française déplace le centre d'attention vers le personnage qui les révèle. Robison met en scène deux spectacles du théâtre d'ombres, racontés par un montreur d'ombres aux convives d'un dîner. Le premier spectacle est un conte en ombres chinoises. Il reflète la relation conflictuelle entre le comte, son épouse et l'un de leurs invités à l'aide de la mise en scène d'un triangle amoureux. Au moment où la tension dramatique atteint son paroxysme, l'illusionniste interrompt le spectacle pour raconter une deuxième histoire. Cette fois-ci, il mobilise les ombres des convives. Elles sont désolidarisées des corps par l'illusionniste qui les autonomise afin de leur faire vivre les désirs érotiques latents de leurs propriétaires, jusqu'au déchaînement final de violence. Le motif de l'ombre détachée du corps de son propriétaire est une variation sur le thème du double. Son origine littéraire renvoie au romantisme allemand, notamment à *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl ou l'homme qui a vendu son ombre* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814) d'Adelbert von Chamisso. Le motif est réinvesti par le cinéma fantastique de Weimar, par exemple dans *L'Ombre perdue* (*Der verlorene*

1284 Aux côtés de *Caligari*, de *De l'aube à minuit* et du *Cabinet des figures de cire*, *Le Montreur d'ombres* figure parmi les quatre films dont Jean-Michel Palmier propose des analyses dans un chapitre intitulé « Quatre films expressionnistes » (Palmier. *L'Expressionnisme et les arts. 2... Op. cit.*, pp. 261-287). Palmier rassemble ces films « avant tout parce qu'ils ont été tournés en studio dans des décors réalisés par des peintres expressionnistes » (*Ibid.*, p. 261). Il reconnaît des difficultés à définir le caractère expressionniste du *Montreur d'ombres* : « L'histoire pourrait servir de thème à n'importe quel drame ou comédie naturalistes. L'étonnante mise en scène de Robison, l'étrangeté des prises de vues de Fritz Arno Wagner, en font pourtant un film réellement expressionniste. […] Le caractère expressionniste du film est lui-même assez difficile à définir. Les décors d'Albin Grau n'ont rien de l'architecture fantastique de *Caligari*. Les surfaces déchiquetées, blanches et noires, ont fait place à des ombres, des miroirs, des reflets qui créent pourtant un univers tout aussi fantastique. » (*Ibid.*, pp. 276-278). La distinction que Francis Courtade effectue entre caligarisme et expressionnisme lui permet de rattacher *Le Montreur d'ombres* à l'expressionnisme : « *Schatten* […], à mes yeux le plus achevé et le plus beau des films expressionnistes, abandonne les décors extravagants. Ce n'est donc pas, de ce point de vue, un film caligaresque. Mais le scénario, les personnages et le rôle dévolu au décor – même si le style en est radicalement différent – et aux éclairages en font une œuvre authentiquement expressionniste que l'on ne saurait placer ailleurs. ». Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 93.

1285 Nous nous référons à la version restaurée de 84 minutes et 51 secondes éditée en DVD par *absolut MEDIEN* (ARTE EDITION) en 2016. Elle a été restaurée à partir de la copie originale de la Cinémathèque française et d'une version américaine du *Museum of Modern Art*, après un travail de comparaison de l'ensemble des copies existantes.

*Schatten*, 1921) de Rochus Gliese, inspiré du conte de Chamisso, et dont Kurt Richter a conçu les décors. Paul Wegener y incarne le musicien Sebaldus, auquel le montreur d'ombres Dapertutto (Hans Sturm) offre un violon magique en échange de son ombre[1286]. Pour la mise en scène de l'ombre dans ce film, le chef-opérateur Karl Freund a travaillé avec Lotte Reiniger[1287], célèbre pionnière du film d'animation et de l'animation de silhouettes et réalisatrice de nombreux contes en papier découpé, dont le plus célèbre est le long-métrage *Les Aventures du prince Ahmed* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926), réalisé sur une période de trois ans[1288]. Reiniger a également réalisé les silhouettes des intertitres du film de Gliese. Chez Robison, le conteur (le montreur d'ombres) associe ombres et silhouettes, conte fantastique et conte merveilleux, afin de confronter les personnages à l'indicible. Au cours de la séquence centrale, les spectacles d'ombres répondent à un double enjeu esthétique et narratif. Nous étudierons donc d'abord le recours au récit enchâssé grâce auquel s'effectue le détour par le spectacle d'ombres ; il nous ramène aux enjeux de cette structure narrative que nous avons dégagés à propos de notre corpus expressionniste, notamment à sa fonction de restauration d'un équilibre. Ensuite, nous verrons comment la stratégie narrative de la distanciation est renforcée par l'esthétique de la vision indirecte et par le recours à un écran secondaire, qui définissent la mise en scène des spectacles d'ombres. Ces deux approches posent la question de l'identité et du mobile du personnage du montreur d'ombres, véritable instance narrative dont les motivations s'expriment dans la fonction cathartique remplie par les spectacles.

Commençons par un bref résumé de l'intrigue. Le récit s'ouvre sur le décor nocturne d'une place publique. À l'arrière-plan se dresse la maison où se déroule l'intrigue, aux alentours de 1800. D'entrée de jeu, les éclairages suggèrent les secrets qu'elle renferme : ses fenêtres illuminées et sa porte éclairée par le halo d'un lampadaire se détachent de la pénombre. Arrive un montreur

---

1286 Nous nous référons à la copie visionnée le 12. 02. 2015 au *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin, d'une longueur de 1766 mètres.

1287 À l'âge de 17 ans, Lotte Reiniger (*02. 06. 1899 Berlin-Charlottenburg ; †19. 06. 1981 Dettenhausen) collabore pour la première fois avec Paul Wegener et Rochus Gliese pour *Le Mariage de Rübezahl* (1916) : elle crée des silhouettes pour le générique. En 1916, elle assiste avec enthousiasme à la retentissante conférence sur « les possibilités artistiques du cinéma » donnée par Wegener. En 1918, elle renouvelle l'expérience des silhouettes pour *Le Joueur de flûte d'Hamelin* (1918) de Wegener, dont Gliese conçoit les décors. L'année suivante, elle réalise son premier film d'animation, *L'Ornement du cœur amoureux* (*Das Ornament des verliebten* Herzens, 1919), suivi d'une série de films courts en silhouettes, notamment d'adaptations de contes des frères Grimm (*Cendrillon* ; *L'Oie d'or* ; *Le Vaillant Petit Tailleur* ; *Blanche-Neige et Rose-Rouge* etc.), de Wilhelm Hauff (*Le Calife cigogne*), de Hans Christian Andersen (*La Petite Poucette* ; *Le Coffre volant*) et des *Mille et Une Nuits* (*Les Aventures du prince Ahmed*, son unique long-métrage). Quelques reproductions des portraits d'acteurs en papier découpé et des silhouettes conçues par Reiniger pour les films de Wegener peuvent être consultées dans : Schönemann. *Paul Wegener... Op. cit.,* pp. 24-28.

1288 La première a lieu le 02. 05. 1926 à la *Berliner Volksbühne*. Les cinq actes du film s'inspirent de différents contes des *Mille et Une Nuits*.

d'ombres (Alexander Granach) qui observe quatre invités se rendre chez le comte (Fritz Kortner) et la comtesse (Ruth Weyher). Il perçoit immédiatement la nature des relations qui lient les six personnages. Le jeu de séduction entre la comtesse et son soupirant favori (Gustav von Wangenheim) retient notamment son attention. Les autres courtisans (Eugen Rex, Max Gülstorff, Ferdinand von Alten) n'apparaissent jamais seuls à l'écran et sont interchangeables. Ils sont présentés ensemble dans le générique de début et arrivent en groupe chez le couple, alors que le favori les a devancés. La caméra ne les caractérise pas davantage, tandis que le favori, personnage à part entière, a le privilège d'une série de plans rapprochés qui capturent ses regards langoureux ou inquiets. Face aux invités qui tous recherchent les faveurs de son épouse, le comte est rongé par la jalousie. L'illusionniste demande à être reçu et propose un conte en ombres chinoises à la tablée, qu'il ne tarde pas à placer sous hypnose. Le temps de cette torpeur, les ombres des participants sont projetées sur la toile tendue sur le mur du fond de la pièce. Comme le décrit un contributeur du *Film-Kurier* après avoir visité le plateau du tournage au *Lixi-Atelier* de Weißensee, « le montreur d'ombres transforme ses silhouettes en hommes dans l'imagination de ses spectateurs, et sous leurs yeux se développe un pressentiment de leur propre destin, c'est-à-dire du destin qui pourrait se réaliser s'ils laissaient se développer ce jeu indécent jusqu'à son terme[1289] ». Au cours de la mise en scène du dénouement hypothétique des tensions, les ombres s'émancipent et se substituent aux membres de l'assemblée pour vivre leurs instincts refoulés, jusqu'à la catastrophe finale : après avoir surpris la comtesse dans les bras de son favori, le comte perd la raison et la fait ligoter puis exécuter à coups d'épée par ses admirateurs. Ils la vengent en défenestrant le comte. L'illusionniste met alors fin au deuxième spectacle d'ombres, conclut le premier et récolte son dû[1290]. La comtesse, repentante, se réconcilie avec son mari et les courtisans s'esquivent, penauds.

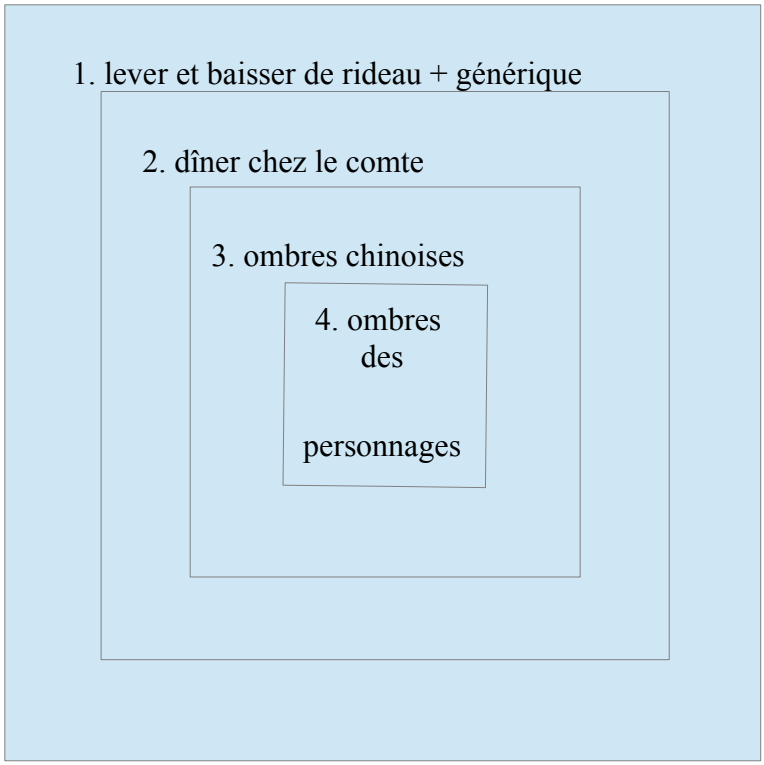
# III. 3. A. Un récit enchâssé

La structure du *Montreur d'ombres* est celle d'un récit enchâssé au sein duquel s'imbriquent quatre niveaux différents. Au cœur du film se situent les deux spectacles projetés par l'illusionniste pour son public. Ils sont emboîtés l'un dans l'autre : au moment où la tension du conte en ombres chinoises atteint son paroxysme, le montreur d'ombres l'interrompt pour y intégrer le deuxième récit. Après le dénouement de celui-ci, il conclut le premier conte. Le niveau du récit où les

[1289] J–s. « Schatten im Lixi-Atelier », in *Film-Kurier*, n°115, 19. 05. 1923, s. p. : « Der Schattenspieler läßt in der Phantasie seiner Zuschauer die Silhouetten zu Menschen werden, und vor ihnen entwickelt sich eine Ahnung des eigenen Schicksals, jenes Schicksals, das eintreten könnte, wenn sie die Frivolität zum Letzten reifen lassen wollen. ».

[1290] Alors qu'il s'apprête à partir, le comte lui jette sa chevalière en guise de récompense pour les services rendus.

personnages assistent aux spectacles est lui-même emboîté dans un cadre délimité par un lever de rideau auquel répond un baisser de rideau à la fin du film. Le lever de rideau est suivi d'une séquence-générique qui prend la forme d'un spectacle d'ombres mis en scène par le personnage d'Alexander Granach. Le schéma suivant rend compte des niveaux d'imbrication successifs des différentes parties du film.




Les récits des niveaux 3 et 4 correspondent à une mise en abyme de celui du niveau 2. Partant de la définition de Lucien Dällenbach[1291] et de la typologie de Jacques Gerstenkorn[1292], Jean-Marc Limoges considère la mise en abyme comme « un procédé réflexif parmi d'autres[1293] ». Contrairement aux autres configurations réflexives possibles, qui selon lui ont un sens soit « large » (« tout retour du film sur lui-même[1294] »), soit « étroit » (« procédé qui consiste à montrer ou à

[1291] Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : éd. du Seuil, 2002, et « Mise en abyme », in *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*. Paris : Enc. Universalis et Albin Michel, 1997, en ligne sur *Encyclopædia Universalis* [En ligne, consulté le 04. 06. 2017]. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/mise-en-abyme/
Dällenbach définit la mise en abyme comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit ». Dällenbach. *Le Récit spéculaire... Op. cit.*, p. 52 et p. 61.

[1292] Gerstenkorn, Jacques. « À travers le miroir (notes introductives) », in *Vertigo*, n° 1, *Le Cinéma au miroir,* Paris : 1987, pp. 7-10, et *La Métaphore au cinéma : les figures d'analogie dans les films de fiction*. Paris : éd. Méridiens Klincksieck, 1995. Gerstenkorn définit la mise en abyme comme « un jeu de miroir que le film entretient avec lui-même ». Gerstenkorn. « À travers le miroir... », art. cité, p. 9.

[1293] Limoges. « Entre la croyance et le trouble... *Op. cit.*, p. 14.

[1294] *Ibid.*, p. 1.

rendre sensible l'énonciation[1295] »), la mise en abyme a un sens « particulier » qui lui est propre : il la définit comme « une œuvre dans une œuvre réfléchissant un aspect de l'œuvre même[1296] ». Cette définition nous permet de parler de mise en abyme dans le cas du *Montreur d'ombres* : les deux spectacles d'ombres encadrés correspondent bien à la mise en scène de deux œuvres (niveau 3 et 4) au sein d'une œuvre (niveau 2) dont elles réfléchissent un aspect. Pour désigner la mise en abyme, Jacques Gerstenkorn parle aussi de « réflexivité homofilmique » et Jean-Marc Limoges de « films spéculaires »[1297]. Qui plus est, dans le cas du *Montreur d'ombres*, les deux œuvres dans l'œuvre prennent aussi pour objet le cinéma, plus précisément la projection de fantasmes sur un écran : elles rendent sensible un dispositif cinématographique, ce qui fait que nous sommes aussi en présence d'un cas de « réflexivité cinématographique » au sens étroit. Pour établir sa typologie de la mise en abyme, Jean-Marc Limoges s'appuie sur les travaux de Lucien Dällenbach, qui distingue trois modalités temporelles de la mise en abyme : elle peut être « prospective » (elle réfléchit ce qui aura lieu), « rétrospective » (elle réfléchit ce qui a eu lieu) ou « rétro-prospective » (elle réfléchit ce qui a eu et ce qui aura lieu). Les deux cas de mise en abyme du *Montreur d'ombres* sont en partie rétrospectives : elles réfléchissent le triangle amoureux et la montée des tensions qui se sont développées dans le récit-cadre. Mais elles ne sont pas seulement rétrospectives, et leur valeur temporelle supplémentaire n'est pas pour autant prospective : à partir de ce qui s'est produit dans le passé, elles réfléchissent une *hypothèse* dans le futur, et en ce sens elles ont la valeur particulière du conditionnel (elles réfléchissent ce qui pourrait avoir lieu).

Les spectacles d'ombres constituent un détour nécessaire pour évoquer l'atrocité qu'entraînerait l'actualisation de la menace qui plane sur la maison (niveau 2). Elle se manifeste d'emblée par des accès de violence : le comte frappe son valet (Fritz Rasp) qui prend un malin plaisir à encourager les jeux d'ombres impudiques des gentlemen, puis il brise son verre à la vue de sa femme en plein badinage avec le favori. Un plan de détail sur les éclats de sa confiance brisée saisit l'imminence de la catastrophe. L'emboîtement des strates narratives permet une augmentation de la distanciation requise pour confronter les personnages à la situation extrême vers laquelle tendent leurs conflits. La diminution de la distance entraînée par l'implication directe des personnages dans le deuxième spectacle (niveau 4), dont ils sont à la fois les destinataires et les actants, nécessite une intensification de la distanciation sur le plan de la réception du récit. En abandonnant la dimension fictionnelle du conte en ombres chinoises (niveau 3), le passage au

1295 *Ibid.*
1296 *Ibid.*
1297 *Ibid.*, pp. 141-144.

spectacle en ombres « réelles » représente paradoxalement un basculement dans l'irréel : l'illusionniste renonce aux silhouettes en papier découpé et au cadre spatio-temporel exotique pour placer les spectateurs sous hypnose et faire vivre la deuxième histoire à leurs propres ombres, au sein même de leur maison. Si l'on adopte la classification du fantastique de Roger Caillois, l'univers du premier conte correspondrait au registre du « fantastique d'institution, c'est-à-dire [au] merveilleux des contes[1298] », alors que le deuxième relèverait d'un « fantastique insidieux[1299] ». Celui-ci ouvre une brèche dans le récit-cadre, instaure une hésitation et prolonge ses effets au-delà du cadre qui lui est circonscrit. Le dispositif du récit enchâssé est une stratégie narrative de la distanciation. En l'adoptant, le récit fantastique invite donc à croire sur parole, à faire confiance à l'instance narrative : le montreur d'ombres invite ainsi son auditoire à croire à la vérité du conte. Il s'agit d'une stratégie narrative qui porte la marque de la tradition orale des contes populaires dont les récits fantastiques sont les héritiers. À l'aide de la conception de Thomas Elsaesser du récit encadré entendu comme résolution d'un problème exposé dans le récit-cadre, nous avons analysé les rouages de la restauration de l'équilibre dans *Genuine*. Les relations entre les différents niveaux de mise en abyme du *Montreur d'ombres* remplissent une fonction similaire.

Dans *Le Montreur d'ombres*, l'articulation entre les deux spectacles (niveaux 3 et 4) repose sur les relations entre les membres de l'auditoire, exposées au début du récit-cadre (niveau 2), qui révèle un déséquilibre. Le retour final au récit-cadre signifie la restauration de l'équilibre grâce à l'expérience collective et libératrice faite au sein du deuxième spectacle, que le premier prépare. Cette fantasmagorie criante de vérité fait appel à peu de personnages, réunis le temps d'une nuit riche en péripéties psychologiques : ces caractéristiques l'apparentent au genre du *Kammerspielfilm* intimiste et social. Seules les séquences initiale et finale, qui forment le cadre de la soirée, font alterner plans d'intérieurs et d'extérieurs. Les extérieurs correspondent plus précisément à la place centrale depuis laquelle le baladin épie initialement les convives. À la fin, la perspective est inversée. C'est le couple réconcilié qui observe alors la place et le départ de l'illusionniste. Libéré de sa vision égocentrique, le regard du couple peut enfin se porter sur le monde extérieur. La guérison des personnages de leurs vaines obsessions s'accompagne ainsi d'un assainissement de la scénographie, annoncé par le geste du serviteur (Carl Platen) qui tire les rideaux pour laisser entrer la lumière salutaire du jour. La signification de son geste est amplifiée par l'itération et le geste du comte qui ouvre cette même fenêtre. Dans la dernière séquence, l'unique séquence diurne, le champ-contrechamp fait alterner des plans de la joyeuse agitation du marché, désert au début du

[1298] Caillois. « Au cœur du fantastique », art. cité, p. 73.
[1299] *Ibid.*, p. 77.

film, et des plans du couple, tout sourire. Le film se termine par une fermeture de rideau sur un plan américain du couple réconcilié derrière une fenêtre enfin ouverte sur l'extérieur, dans un geste de respiration et d'expansion, alors qu'auparavant la demeure entière était close, étouffante. L'illusionniste leur a insufflé un peu de son propre élan vital.

Le conte en ombres chinoises (niveau 3) qu'il propose constitue un miroir grossissant des tensions qu'il a observées entre les convives (niveau 2). C'est un véritable condensé métaphorique de l'intrigue principale. Il met en scène un triangle amoureux qui culmine avec l'assassinat du rival par son opposant. Plusieurs caractéristiques du conte portent à un degré élevé la distanciation de l'auditoire vis-à-vis du récit. Premièrement, les silhouettes anonymes restent abstraites et le récit est ancré dans un ailleurs lointain et exotique auquel le rattachent les décors (ombre d'un dragon, paravents ornés d'idéogrammes, lanterne chinoise) et les costumes (chapeau chinois, chignon de style asiatique à pics, tenues traditionnelles et sabre). Deuxièmement, le cadre extradiégétique (niveau 2) de ce spectacle renforce l'éloignement : d'une part par la séparation topographique de l'auditoire et de l'écran secondaire, matérialisée par la table derrière laquelle sont installés les spectateurs, et d'autre part par la nature du spectacle, héritier de la tradition lointaine des ombres chinoises. Une distanciation trop importante empêche l'auditoire de réaliser la portée du message du conte. L'absence de prise de conscience se traduit par un manque de concentration, mis en scène par le recours au champ-contrechamp qui confronte le spectacle aux réactions du public. Un plan demi-ensemble dépeint une tablée amusée ; au centre, la comtesse bavarde avec son voisin. Un plan de détail saisit le geste du favori qui tente de saisir sa main. Un plan rapproché taille accuse la complicité libidineuse des gentlemen, qui échangent un clin d’œil. Lorsqu'à l'issue du second récit (niveau 4) le montreur d'ombres reprend la narration du premier (niveau 3), le procédé d'alternance est repris pour inverser les réactions du public (niveau 2). À présent, le plan demi-ensemble montre une tablée pétrifiée, tandis que le plan rapproché taille des gentlemen capture un échange de regard contrarié, porteur de résignation. Le plan de l'échange entre la comtesse et le favori n'est pas repris, car ces échanges n'ont plus lieu d'être.

Pour provoquer la prise de conscience, l'illusionniste a drastiquement réduit la distanciation impliquée par le détour par le deuxième spectacle (niveau 4). Les silhouettes du conte n'étaient que des formes désincarnées, immatérielles. Il leur manquait l'enveloppe charnelle pour faire comprendre la menace des désirs latents. C'est pourquoi dans le second spectacle un fondu enchaîné

s'empresse de rendre leur corporalité aux ombres, ce qui augmente la vraisemblance du récit. « Plus l'auditeur est dans un état d'oubli de soi, plus ce qu'il écoute s'imprime profondément en lui[1300] », écrit Walter Benjamin dans son étude consacrée au conteur, dans laquelle il aborde le récit au prisme de l'échange d'expérience. Il ne saurait y avoir forme plus poussée d'oubli de soi que le sommeil hypnotique provoqué par le conteur de Robison à l'instant où la tension dramatique atteint son paroxysme. Dans le conte (niveau 3), il intervient à l'instant où les amants prennent le risque de s'embrasser en présence du mari endormi, c'est-à-dire au moment où la découverte par le mari de la transgression de l'interdit par sa femme devient inévitable (fig. 69). Le montreur d'ombres immobilise alors les silhouettes dans leur étreinte coupable. Au même moment, le point d'acmé se reflète dans le récit-cadre (niveau 2). Le mari croit surprendre sa femme et le favori main dans la main, mais seules les ombres de leurs mains se rejoignent sous la table (fig. 70), une illusion créée à dessein par le montreur d'ombres que le spectateur extradiégétique a vu déplacer discrètement la source de lumière pour catalyser les conflits. Freddy Buache a dégagé les deux fonctions de l'ombre en jeu dans ce type de projections dans le *Montreur d'ombres* : « L'ombre trahit, aux deux acceptions du terme : elle dénonce et elle trompe[1301]. ». Ces deux fonctions correspondent aux conclusions auxquelles nous sommes arrivés précédemment à l'aide de la théorie de Max Milner, appliquée aux instruments d'optique du cinéma expressionniste : ceux-ci remplissent une fonction de clairvoyance et de leurre.



Fig. 69 : Mise en abyme du triangle amoureux.



Fig. 70 : Seules les ombres des mains se touchent.

Pour mieux comprendre le rôle du montreur d'ombres face à son public, nous pouvons nous référer aux analyses de Benjamin. Il a mis en évidence le trait inhérent au vrai récit, qui fait du conteur un homme de conseil :

> Il porte en lui son utilité, de façon ouverte ou dissimulée. Cette utilité consiste tantôt en une

[1300] Benjamin, Walter. *Le Conteur*, in Benjamin, Walter. *Expérience et pauvreté suivi de Le Conteur et La tâche du traducteur.* Paris : Payot & Rivages, 2011, pp. 51-106, ici p. 70.

[1301] Buache. *Le Cinéma allemand... Op. cit.*, pp. 44-45.

> morale, tantôt en une instruction pratique, tantôt en une maxime ou une règle de vie – dans tous les cas, le conteur est un homme qui est de conseil pour son auditeur. Mais si aujourd'hui l'expression "être de conseil" commence à sonner vieux jeu à nos oreilles, c'est à cause de la situation dans laquelle nous nous trouvons, où la communicabilité de l'expérience décline. […] Le conseil est en vérité moins une réponse à une question qu'une proposition concernant la suite d'une histoire (en train de se dérouler)[1302].

Dans le film de Robison, les deux spectacles sont des propositions de résolution d'une crise en train de se précipiter. Elles prennent la forme délirante et traumatique de la mise à mort de la femme puis du mari (niveau 4) ou de l'assassinat du rival (niveau 3). En poussant à son comble le potentiel de violence de la situation initiale, l'illusionniste propose en fait une troisième solution, qui permet de couper court à la concrétisation des deux autres. Elle est suggérée par l'épilogue du conte en ombres chinoises (niveau 3). Le trucage du spectacle d'ombres permet au conteur de reconstituer la silhouette déchirée du défunt et de clore son spectacle par un *happy end* : face au couple soudé, le rival n'a d'autre choix que de se retirer. Ce dénouement permet de désamorcer l'effroi et de tirer les auditeurs de la pétrification dans laquelle le récit les a plongés, grâce à la suggestion d'une mesure préventive. L'épilogue du conte est donc nécessaire à la résolution du conflit, ce que pressent le mari qui somme la tablée d'attendre la fin du spectacle. C'est aussi lui qui rappelle aux autres la nature de l'expérience vécue, afin de briser la pétrification : lorsqu'il se lève pour applaudir, son geste rattache l'expérience au champ du spectacle et donc de la fiction. Une restauration de l'équilibre resterait illusoire après un déchaînement de violence extrême, dont les deux spectacles ont démontré les conséquences. C'est pourquoi la fin heureuse du conte en ombres chinoises est volontairement artificielle.

Pour être effective, la fonction curative nécessite ici l'imbrication des deux spectacles. Ils fonctionnent comme un tout, car « une histoire se rattache à une autre comme les grands conteurs, avant tous les Orientaux, l'ont volontiers montré[1303] ». Une série d'accessoires associés au motif de la violence établit un réseau de correspondances entre les deux. Il s'agit de faire comprendre aux spectateurs diégétiques (personnages du niveau 2) comme au spectateur extradiégétique que le message des deux histoires est le même. Le passage du premier au deuxième conte fait subir aux accessoires une gradation horrifique qui reflète celle du propos. Premièrement, dans le conte en ombres chinoises (niveau 3), un écheveau de laine est déchiré par le mari lorsqu'il découvre la trahison de son épouse. La valeur métaphorique de cette image est évidente : c'est le lien de confiance entre les époux qui est rompu. Dans le deuxième récit, la pelote réapparaît sous la forme de l'épais rouleau de corde destiné à ligoter l'infidèle (niveau 4). Si cet objet est associé aux

[1302] Benjamin. *Le Conteur. Op. cit.*, pp. 60-61.
[1303] *Ibid.*, pp. 83-84.

conséquences de la confiance brisée (déchaînement de violence et châtiment de la femme), le deuxième spectacle propose néanmoins un insert sur les éclats du verre brisé par le comte, image qui a la même valeur métaphorique que l'écheveau de laine déchiré. Deuxièmement, les tenues militaires des silhouettes du conte (niveau 3) sont matérialisées dans le deuxième spectacle (niveau 4) par une armure de samouraï qui surplombe le mari jaloux lorsqu'il mime avec rage l'usage prévu pour la corde. La tenue de guerrier charge l'image d'une terrible violence, mobilisée une seconde fois, lorsque la femme est prise au piège au pied de l'armure. Troisièmement, au lieu de l'unique sabre du conte (niveau 3), le deuxième récit (niveau 4) fait appel à quatre rapières pour frapper l'infidèle sous la menace du sabre du mari. La nature colérique du mari a été perçue dès le début par le montreur d'ombres, qui lui en renvoie le reflet à l'aide d'un portrait caricatural auquel il le confronte sous forme d'ombre (fig. 71). Enfin, la violence de la jalousie n'est pas le seul trait de caractère fautif à être exacerbé par le réseau de correspondances. Le petit miroir à main (niveau 3, fig. 73) renvoie au grand miroir (niveau 2, fig. 72) de la comtesse. Tous deux cristallisent le trait définitoire de l'épouse : la vanité.



Fig. 71 : L'ombre confronte le mari à sa nature colérique.



Fig. 72 : Le reflet dans le miroir accuse la coquetterie de la femme.



Fig. 73 : La silhouette minaude devant un petit miroir.

Dans la première partie du récit-cadre (niveau 2), un objet associé à la coquetterie de l'épouse (son mouchoir brodé) réveille la jalousie du mari. Il entraîne une représentation du fantasme horrifique qui le hante, sous forme d'images mentales de son épouse encerclée par le favori et les courtisans, qui s'inscrivent en surimpression dans l'image fantasmatique (fig. 74). Le visage du favori est le premier à apparaître, et il est surdimensionné par rapport aux autres personnages. Ces choix de mise en scène correspondent à la menace plus grande qu'il représente par rapport aux courtisans. Ceux-ci tendent les mains vers le corps désiré, que le geste de l'épouse qui croise les bras sur sa poitrine cherche à protéger. Les mains tendues vers l'objet du désir érotique préfigurent le dernier plan de la séquence de la danse de la fausse Maria dans *Metropolis*, qui fait appel à une représentation identique du désir. Le croissant de lune et le ciel étoilé ainsi que la teinte violette des images les apparentent à la sphère nocturne du cauchemar. Cette séquence représente une fissure fantasmatique au sein du récit-cadre, de teinte jaune-ocre. La teinte violette a une valeur

onirique ; elle correspond à la sphère de l'irréel porteur de vérité, c'est-à-dire du fantasme et du rêve. C'est en ce sens que la teinte violette est réinvestie par la seconde fissure fantasmatique du film : celle du spectacle d'ombres qui actualise les fantasmes (niveau 4), entièrement mis en scène dans des teintes violettes. Celles-ci sont également utilisées dans la première séquence du récit-cadre, qui se déroule à l'extérieur de la maison. Elles symbolisent alors la nuit. À la fin du film, le jour s'est levé, et la teinte violette cède alors logiquement la place à la teinte jaune/ocre pour la séquence extérieure diurne qui clôt le film. Lorsque le mari s'arrache à la vision horrifique de sa femme menacée par le désir de leurs autres invités et qu'il va les retrouver au salon, il est soudain confronté à ce qui s'apparente à une réalisation de son image fantasmatique. À travers une porte voilée, il croit voir les courtisans caresser et embrasser le corps de son épouse (fig. 75). Mais ce n'est qu'une illusion, produite par le prolongement des corps par leurs ombres : les courtisans s'amusent à caresser l'ombre de l'épouse de l'ombre de leurs mains, à l'insu de la jeune femme, absorbée dans la contemplation de son reflet dans la glace. Ces deux séquences – l'image mentale du comte et l'illusion de sa réalisation – sont des projections mentales de ce qui pourrait arriver. Elles permettent à Robison de montrer les pensées qui rongent son protagoniste, même lorsqu'il est visible à l'écran (fig. 75), assorties des émotions qui les accompagnent et qui se manifestent dans la gestuelle et la mimique crispée, torturée, de Kortner.

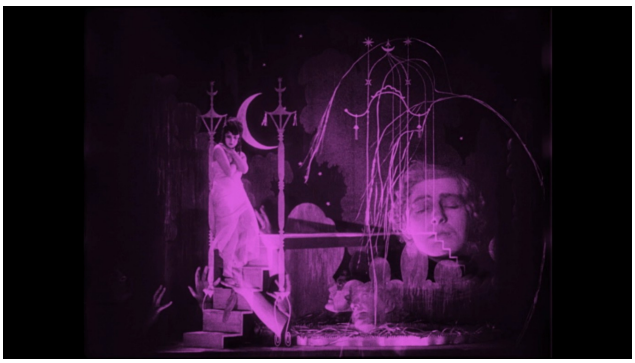


Fig. 74 : Représentation mentale de la jalousie du mari.



Fig. 75 : Projection de sa réalisation en ombres chinoises .

Assurément, le message des deux spectacles d'ombres a valeur de mise en garde contre les conséquences possibles des passions et des désirs accusés par le conteur. Aussi le plan de détail de l'ombre de son index utilisé à la place du traditionnel carton pour annoncer le premier acte a-t-il une valeur métaphorique : il place la suite de l'intrigue sous le signe de l'index moralisateur (fig. 76), du rappel à l'ordre édicté par l'institution bourgeoise. Le geste est d'autant plus fort qu'il est répété par le montreur d'ombres au moment où il s'apprête à mettre en scène les ombres de son public (fig. 77). À cet égard, le titre anglais *Warning Shadows* (ombres avertisseuses) est plus éloquent. Les lumières

de la connaissance[1304] sont apportées par l'éclairage, mais si la lumière révélatrice des bougies exacerbe les ombres portées et par là même les obsessions de leurs propriétaires, elle reste une lumière douce et vacillante et en ce sens une lumière de la suggestion et de la potentialité plutôt que de l'examen clinique et de l'inéluctable. En raison de sa violence extrême, l'expérience proposée par les deux spectacles n'est pas communicable par les mots. Pour tenter de dire l'indicible, Robison renonce par conséquent entièrement aux cartons au profit de la représentation purement visuelle[1305].

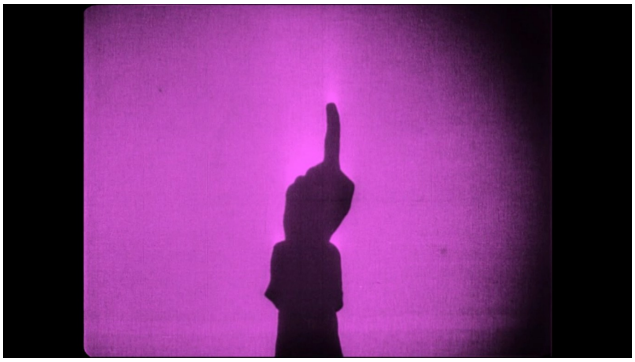


Fig. 76 : Un insert sur l'index annonce l'acte I.



Fig. 77 : Une mise en garde identique précède la projection.

## III. 3. B. Des écrans secondaires

Outre le renoncement aux cartons, la grande originalité du *Montreur d'ombres* réside aussi dans son générique de début. Il commence par l'enchaînement classique de cartons précisant le titre et le sous-titre du film, puis le nom des scénaristes (Rudolf Schneider et Arthur Robison d'après un projet d'Albin Grau[1306]), du réalisateur (Robison), du décorateur et costumier (Grau) et du chef-opérateur (Fritz Arno Wagner). Après trois cartons, il renonce cependant à la voie convenue au profit d'une présentation innovante de la distribution des rôles, plus proche de la séquence-générique que nous avons dégagée dans *Le Cabinet des figures de cire*. La distribution des rôles fait l'objet d'une séquence fantasmagorique de cinq minutes et vingt-cinq secondes, qui constitue un spectacle autonome du théâtre d'ombres. Les acteurs bénéficient à tour de rôle d'entrées sur scène

1304 D'après Francis Courtade, le sous-titre initialement prévu pour le film était *La Nuit de la connaissance*. Voir Courtade. *Cinéma expressionniste... Op. cit.*, p. 95.

1305 L'absence d'intertitres est utilisée comme argument publicitaire dans les annonces qui font la promotion du film dans *Der Kinematograph* et dans le *Film-Kurier*. Voir « SCHATTEN. Eine nächtliche Halluzination », in *Der Kinematograph*, n°857, 22. 07. 1923, p. 17 : « ein Film ohne Titel » (« un film sans intertitres ») ; « SCHATTEN. Eine nächtliche Halluzination », in *Film-Kurier*, n°245, 31. 10. 1923, s. p. : « ein Film ohne Text » (« un film sans texte).

1306 Albin Grau est célèbre pour sa conception des décors et des costumes de *Nosferatu*, auquel Robison emprunte aussi les acteurs Alexander Granach (Knock) et Gustav von Wangenheim (Thomas Hutter).

rythmées par des cartons qui précisent leur nom et leur rôle. Cette séquence met en place une association significative du dispositif scénique du théâtre et du dispositif écranique du théâtre d'ombres. Outre l'ouverture et la fermeture du rideau qui délimitent la séquence, le dispositif scénique se compose d'éléments constitutifs de l'architecture théâtrale, selon une conception cubique de la scène héritée du modèle italien de la Renaissance : vision frontale sur une scène rectangulaire coupée de l'espace spectatoriel, dont la caméra adopte la perspective, rideaux à la française et enfin trou du souffleur masqué par un couvercle en forme de grand éventail déplié en demi-cercle au centre du plateau. L'illusionniste s'y cache pour parfaire l'illusion de ses projections d'ombres. Les rideaux s'ouvrent sur un écran blanc qui représente l'élément principal du dispositif écranique. Il est complété par la bougie qui fait office d'appareil de projection et enfin par les ombres projetées sur l'écran, séparé du trou du souffleur par une marche. L'importance accordée à ce deuxième dispositif de la représentation est signalée par deux éléments. Premièrement, par le biais du halo de lumière qui entoure la bougie, le tout premier plan focalise l'attention sur ce détail au premier plan. Deuxièmement, le premier acteur à être présenté l'est d'abord sous forme d'ombre, à laquelle un fondu enchaîné donne ensuite corps. L'objet de la représentation combine les actants des deux systèmes en dédoublant les corps des acteurs par leurs ombres.

L'association du dispositif scénique et du dispositif écranique signale le double héritage du cinéma, art de la projection né des dispositifs du précinéma, des fantasmagories et des attractions foraines itinérantes, qui s'est établi dans des lieux fixes en Allemagne autour de 1900, dans des salles édifiées d'après le modèle de la salle de théâtre. L'association symbolique des deux systèmes est incarnée par le personnage du montreur d'ombres. Le carton qui le présente l'appelle *der Gaukler* (le bateleur), un terme associé aux origines fantasmagoriques du cinéma. Le terme connote aussi les pitreries grotesques exécutées par le personnage. Il l'inscrit explicitement dans la lignée des lanternistes ambulants et des acrobates forains. Sa position initiale dans le trou du souffleur l'intègre à l'espace du théâtre ; mais dans le même plan, il s'empare de la bougie et endosse le rôle de projectionniste. L'ombre démesurée de ses mains dicte les apparitions des personnages : tel un metteur en scène, il les fait apparaître et disparaître de l'écran. Enfin, il clôt les présentations en quittant le trou du souffleur pour monter sur les planches et devenir à son tour un personnage de l'histoire qu'il raconte. Du point de vue du lien établi entre les niveaux 1 et 2, le rôle du montreur d'ombres est comparable à celui d'un narrateur homodiégétique, alors que du point de vue du lien entre le niveau 2 et les niveaux 3 et 4, il est similaire à celui d'un narrateur hétérodiégétique. D'un mouvement symbolique, il franchit la marche qui le séparait de l'écran au niveau 1. Ce passage de la

sphère de la mise en scène à celle du jeu expose la dimension réflexive du film : le metteur en scène se met lui-même en scène au sein du film. Par son salut effectué face caméra à destination du spectateur extradiégétique, le montreur d'ombres brise le quatrième mur de l'illusion cinématographique. Le film de Robison se donne à voir en tant que tel et assume explicitement un rôle de fantasmagorie révélatrice de fantasmes.

Les traits définitoires des personnages principaux sont exposés dès la séquence-générique d'ouverture. Le montreur d'ombres s'empare d'une bougie pour lancer la projection, un geste qu'il réitère dans le récit-cadre (niveau 2) et qui définit à la fois sa profession artistique et la fonction de révélateur des fantasmes qui lui revient dans l'économie de l'intrigue. Son pouvoir est un pouvoir de monstration, comme l'indique l'importance accordée à ses mains dans la séquence-générique : main qui s'empare de la bougie (la seule partie de lui visible avant qu'il ne monte sur scène), ombres démesurées de ses deux mains qui introduisent le spectacle en s'entrelaçant à l'écran comme pour modeler les figures du récit, avant de se séparer pour découvrir l'ombre du premier personnage présenté, et enfin ombre d'une de ses mains qui balaye l'écran pour effacer un personnage avant d'y faire apparaître le suivant. Les ombres portées des mains du montreur d'ombres qui ponctuent le film pour annoncer les différents actes prennent le relais de celles de la séquence-générique et constituent une originalité supplémentaire du film. Mais surtout, le pouvoir de monstration révélateur des fantasmes a trait au traitement singulier des relations entre le champ et le hors champ dans la séquence-générique introductive. La présentation des trois protagonistes qui forment le triangle amoureux s'appuie ainsi sur un hors champ qui n'est jamais révélé au cours de cette séquence, mais qui sera comblé par les observations du montreur d'ombres au niveau 2 et par son spectacle d'ombres au niveau 4. De la même manière que les spectacles d'ombres des niveaux 3 et 4 se complètent, les deux spectacles d'ombres faisant appel aux ombres des protagonistes (niveaux 1 et 4) fonctionnent ensemble. Le premier personnage à être présenté dans la séquence introductive est le mari. D'entrée de jeu, il est placé sous le signe du soupçon et de la jalousie, puisqu'il porte la main à son oreille comme pour écouter aux portes et s'approche ensuite en catimini de ce qu'il semble avoir entendu hors champ. La démarche du comte mise sur la discrétion ; elle est reprise par le personnage suivant, celui de la comtesse, qui s'assure que la voie est libre avant de faire signe à un personnage hors champ de la rejoindre. En portant son index à ses lèvres, elle l'invite à son tour à faire preuve de discrétion. Il s'agit là d'une transition vers la présentation du favori. Son portrait préfigure les deux temps de l'évolution affective que connaît son personnage dans les niveaux 2 et 4 : il s'avance d'abord sur scène les bras langoureusement tendus vers le hors champ, puis sursaute

en réaction à quelqu'un qu'il y a aperçu et qui l'amène finalement à dégainer sa rapière. Les relations entre les trois protagonistes sont donc d'emblée placées sous le signe de la dissimulation, de la tromperie et de sa découverte, laquelle s'accompagne d'un éclatement de la violence. Ce tableau est complété par la complicité libidineuse des trois courtisans, qui fait l'objet de leur présentation. L'un d'entre eux mime les courbes d'un corps féminin, un geste qu'il reprendra à l'identique au niveau 2 et qui provoque ici les sourires rêveurs et les soupirs lourds de désir de ses acolytes. Un fondu enchaîné significativement lent matérialise leur image fantasmatique en substituant lentement l'ombre portée du profil démesuré de l'épouse à leurs personnages. La présentation des deux serviteurs offre une variation sur ce thème. Comme les trois courtisans, ils sont traités ensemble à l'écran, où ils tentent de saisir l'ombre de la jeune femme projetée entre eux. Leur geste annonce le rôle qu'ils joueront dans le châtiment de la jeune femme au niveau 4 et c'est dans ce geste à valeur prophétique qu'ils sont figés par leurs ombres avant de disparaître dans un fondu enchaîné. Enfin, c'est le passage sur scène de la femme de chambre qui attire le montreur d'ombres et qui le décide à quitter sa cachette pour rejoindre la scène en lui emboîtant le pas. Cette motivation signale le rattachement du personnage au monde des pulsions, sur lequel nous reviendrons.

Grâce à la mise en abyme, le dispositif cinématographique de l'ouverture est repris pour la représentation des deux spectacles. En effet, l'architecture de la salle à manger où elle a lieu présente des caractéristiques scéniques. Elles sont particulièrement reconnaissables dans les plans demi-ensemble de l'acte I qui montrent les convives prendre place dans une immense pièce divisée en deux. La séparation entre l'avant-plan et l'arrière-plan est marquée de deux façons. Premièrement, les éclairages plongent l'avant-plan dans une obscurité totale, tandis que l'arrière-plan est éclairé par l'imposant candélabre au centre de la table. Deuxièmement, trois éléments architecturaux marquent la frontière entre les deux espaces. L'arrière de la pièce est séparé de l'avant par un pan de mur dont l'ouverture centrale évoque le cadre d'une cage de scène au théâtre. La frontière est renforcée par deux marches et une clôture basse semblable au chancel qui dans les églises chrétiennes sépare la nef du public. L'architecture de la pièce esquisse ainsi un espace scénique à l'arrière-plan. Lors de la représentation, le public est cependant intégré à l'espace scénique, lui-même dédoublé en un espace configuré d'après le modèle d'une salle de projection. Si les spectateurs y sont intégrés, c'est parce que le montreur d'ombres va faire d'eux les protagonistes du deuxième spectacle. L'espace du spectacle est de nouveau séparé du reste de la pièce par deux marches. Sur l'estrade se situe la table, derrière laquelle une alcôve est surplombée d'un motif qui évoque des rideaux de théâtre à l'allemande. C'est dans l'alcôve que la femme de chambre cloue la

toile blanche qui fait office d'écran. Une chaise sert de tourelle au montreur d'ombres qui y pose la bougie nécessaire à la projection, prélevée sur le candélabre dont il souffle les autres bougies pour plonger la salle dans l'obscurité. La frontière entre la projection et la réalité est marquée spatialement par la table, surexposée au milieu d'une pièce sombre qu'elle divise en deux : d'un côté l'espace spectatoriel qui est un espace du regard extérieur, observateur, et, de l'autre, l'espace de l'écran, du rêve sous hypnose et de l'objectivation du subconscient[1307]. En plaçant les chaises du côté de la table faisant face à l'écran, le montreur d'ombres parfait le dispositif écranique et invite les convives à endosser le rôle de spectateurs. La transition entre le premier et le deuxième spectacle s'opère dans un mouvement d'inversion initié par le montreur d'ombres, qui fait basculer les ombres des personnages de l'espace spectatoriel réceptif vers la surface écranique sur laquelle interagissent les acteurs du spectacle. Au même moment, il place l'assemblée sous hypnose. Lors du réveil final, ce mouvement est répété en sens inverse : les ombres quittent l'écran exhibiteur pour rejoindre leurs propriétaires, dans un « mouvement des ombres et des lumières dont le jeu subtil met le rêve dans la réalité, la réalité dans le rêve[1308] ». Le réveil des personnages marque la fin de la projection et s'accompagne d'une ouverture au noir qui rallume la lumière dans la salle.

La relation de parenté entre le montreur d'ombres et les hypnotiseurs Caligari et Mabuse, mais surtout les magnétiseurs des contes d'Hoffmann, est d'autant plus évidente que dans la version française, un carton l'appelle « le Mesmériste ». Nous avons évoqué au chapitre précédent le rôle que joue le magnétisme dans la conception de personnages tels Torbern (*Les Mines de Falun*) ou Alban (*Le Magnétiseur*) chez Hoffmann. Ces figures associées au rêve ont en commun le pouvoir hypnotique, mais leur fonction est diamétralement opposée à celle du magnétiseur de Robison, puisque, au lieu de causer la perte de ses médiums, le montreur d'ombres prévient la catastrophe. Le rôle interprété par Alexander Granach (*18. 04. 1890 Verbivtsi, Autriche-Hongrie, appartient aujourd'hui à l'Ukraine ; †13. 03. 1945 New York City) peut aussi être rapproché de l'agent immobilier Knock qu'il incarnait dans *Nosferatu*, qualifié de « médiateur entre la ville et Nosferatu[1309] » par Jean-Louis Leutrat et Michel Bouvier dans leur étude du film. Chez Robison, le montreur d'ombres itinérant est également un étranger. Il est venu de la nuit et de l'extérieur pour s'introduire dans les intérieurs clos et pénétrer les « mystères de l'âme », pour citer G. W. Pabst, dont le célèbre *Les Mystères d'une âme* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926) représente un cas d'école de la psychanalyse. Chez Pabst, la catharsis apportée par le divertissement a cédé la place au

[1307] Au sujet de la rencontre du rêve et du fantastique dans *Schatten* et dans certains films expressionnistes, nous nous permettons de renvoyer à notre article suivant : Eble, Tamara. « À la frontière entre le rêve et le réel... », art. cité.

[1308] Mitry, Jean. *Histoire du cinéma. Art et industrie. II. 1915-1925.* Paris : Éditions Universitaires, 1987, p. 483.

[1309] Bouvier ; Leutrat. *Nosferatu. Op. cit.*, p. 23.

freudisme clinique des séances sur le divan ; mais le parcours est le même : au terme d'une cure, le protagoniste est guéri d'un tourment psychique lié au sentiment de jalousie. On doit à Raphaëlle Costa de Beauregard une analyse de la mise en scène du contraste entre contenu manifeste et contenu latent du rêve dans ce film. La répétition des mêmes images, qui apparaissent une première fois lors du cauchemar et sont reprises lors de sa remémoration chez le psychanalyste, sont ainsi enrichies par d'autres « images retrouvées » : des souvenirs qui permettent finalement l'interprétation du rêve et la guérison du protagoniste[1310]. Chez Pabst, il s'agit d'une douleur qui date de l'enfance du héros, d'un sentiment refoulé qui remonte à la surface lors du retour de l'ami d'enfance qui en était la cause. Avec l'aide du psychanalyste auquel il expose ses souvenirs d'enfance et ses rêves, le héros comprend le mécanisme de son subconscient.

Si le montreur d'ombres itinérant de Robison endosse en quelque sorte le rôle du psychanalyste, son vécu le rapproche aussi du conteur selon Benjamin. La langue populaire, qui dit que le voyage enrichit le voyageur d'une expérience à raconter, « s'imagine le conteur comme quelqu'un qui vient de loin[1311] », écrit ainsi le philosophe. L'étranger « détonne dans l'univers familier de la cité[1312] » et permet de faire surgir le sentiment de *das Unheimliche* au sein de l'univers *heimlich* des personnages. Le physique et le jeu de Granach sont au service de cette rupture : cheveux en bataille et rictus malicieux, il rôde autour de la demeure et épie ce qui se déroule derrière les rideaux. Sa première rencontre avec les soupirants préfigure le rôle qu'il va jouer en contrariant leurs désirs, puisqu'en se rendant chez la comtesse, l'un des gentlemen trébuche sur lui, assis à même le sol. Alors que l'assemblée est immobilisée par l'hypnose, le corps de l'illusionniste reste souple, énergique, en position de contrôle sur les autres, comme c'était le cas pour Knock :

> Mais l'énergie vitale appartient dans *Nosferatu*, de façon assez hallucinante, aux forces du mal et en particulier à Knock [...]. Son énergie incontrôlable et ses acrobaties sont inversement proportionnelles à l'anémie qui frappe l'héroïne du film. Murnau lâche dans la nature une créature bondissante et burlesque qui se fond en elle […]. C'est un Éros difforme et maléfique qui entraîne les villageois dans une danse macabre[1313].

L'association du montreur d'ombres à l'animalité et aux pulsions est rendue par son ombre, à laquelle le revers de ses basques dessine une queue de bouc. Alliée à sa chevelure hirsute, à sa posture d'animal prêt à bondir et à son penchant à tirer la langue, son ombre évoque un faune, ce qui nous ramène à la comparaison entre le faune et le personnage de Jan van Haag dans *La Maison à*

1310 Voir Costa de Beauregard, Raphaëlle. « Rêve et/ou cinéma. À propos de deux films muets : *Après la mort* et *Les Mystères d'une âme* », in Thivat, Patricia-Laure (dir.). *Le Rêve au cinéma*, Paris : Ligeia, n° 129-132, janvier-juin 2014, pp. 57-66.

1311 Benjamin. *Le Conteur. Op. cit.*, p. 56.

1312 Bouvier ; Leutrat. *Nosferatu. Op. cit.*, p. 23.

1313 Siety. « Quel "isme" pour Murnau ? », art. cité, p. 100.

*l'enseigne de la lune*, comparaison établie par la critique de cinéma que nous avons commentée au chapitre précédent. L'hybridité animale est évoquée ici par la mise en scène pour caractériser le personnage de Granach. Comme dans le cas de van Haag, l'association du montreur d'ombres et de la figure mythologique du faune va plus loin que la description physique et évoque le voyeurisme du personnage et les pulsions sexuelles qu'il exhibe à l'écran. La première démonstration de son art, qu'il effectue pour convaincre le personnel de le laisser rencontrer le maître de maison, synthétise l'imbrication de l'animalité et des pulsions érotiques. À l'aide de l'ombre de ses mains habiles, projetée sur le mur du fond du couloir, il dessine une tête d'animal au valet interprété par Rasp, un personnage également défini par sa lubricité et qui est en réalité un double du montreur d'ombres. Dans la situation initiale du récit-cadre (niveau 2), c'est lui qui tient le candélabre et qui encourage avec complaisance les jeux d'ombres érotiques des courtisans. Comme le montreur d'ombres, il est attiré par la femme de chambre, qu'il tente de séduire en lui offrant les bijoux de l'épouse après le décès de celle-ci dans le récit du niveau 4. Lorsque dans le récit-cadre (niveau 2) la femme de chambre grimpe sur une chaise pour suspendre l'écran de fortune au mur, il contemple ses mollets avec envie[1314]. Son désir renvoie alors avec précision à celui du montreur d'ombres : dans le spectacle d'ombres de la séquence-générique (niveau 1), c'est le passage sur scène de la femme de chambre qui motive la montée sur scène du montreur d'ombres. C'est en lui emboîtant le pas qu'il entre dans le récit-cadre (niveau 2). Lorsqu'il l'aperçoit dans l'escalier au début du récit-cadre (niveau 2), il se jette sur elle pour lui caresser les mollets. Le réseau de correspondances établi entre les niveaux 1 et 2 du film est renforcé par un geste caractéristique du montreur d'ombres, qui ici comme là sonne le début du spectacle (fig. 78 et fig. 79).



Fig. 78 : Début du spectacle d'ombres du niveau 1.



Fig. 79 : Début du spectacle d'ombres du niveau 2.

La relation entre la femme de chambre, le valet et le montreur d'ombres constitue un dédoublement du triangle amoureux principal au sein du récit-cadre (niveau 2). Le couple de

[1314] Dans *La Rue sans joie* (1925) de Pabst, le boucher incarné par Krauß contemple les mollets des passantes avec le même désir lubrique, avant de leur proposer des morceaux de viande en échange de leurs services sexuels.

domestiques (valet et femme de chambre) évolue parallèlement au couple des maîtres, dans un registre plus trivial. En résultent des effets de dédoublement caricatural qui sont un ingrédient majeur de la comédie classique et une caractéristique essentielle des pièces de Molière ou de Marivaux. Chez Robison, le personnage de la femme de chambre fonctionne ainsi comme un double du personnage de l'épouse. Elle aussi est définie par sa coquetterie : lors de sa première apparition dans le récit-cadre, elle minaude en se mirant dans un petit miroir de poche. La violence du valet à l'égard du montreur d'ombres est le reflet de la violence jalouse qui anime le mari. Lorsque le valet essaie de se défaire du montreur d'ombres au début du récit-cadre après l'avoir surpris en trait de titiller les mollets de la femme de chambre, les personnages en viennent aux mains. Le montreur d'ombres provoque la chute du valet et profite de cet instant pour se livrer à quelques caricatures animalières. Il se moque d'abord du valet en prêtant une tête d'âne à l'ombre de celui-ci (fig. 80), puis il accuse sa lubricité en esquissant une tête de chien tirant la langue (fig. 81). Tirer la langue est une mimique caractéristique du montreur d'ombres. Les jeux d'ombres provoquent des dédoublements : l'ombre du valet qui se prête à la même mimique de la langue tirée accuse la fonction de double de ce personnage. Cette mimique ponctue le récit-cadre (niveau 2) pour mettre en évidence l'animalité et la lubricité des personnages masculins : du montreur d'ombres, de son double le valet et aussi des courtisans. L'un d'entre eux « se lèche les babines » en contemplant l'épouse, dont la robe de mousseline transparente révèle les courbes lors d'une danse éclairée par le montreur d'ombres, qui déplace le candélabre précisément dans le but de provoquer cet effet de transparence[1315] : que la source lumineuse se déplace, et la lumière dénude. Le montreur d'ombres clôt le premier spectacle d'ombres improvisé pour le personnel de la demeure avec l'image d'un couple qui s'embrasse (fig. 82). Les ombres enlacées préfigurent le point d'acmé des deux spectacles d'ombres qu'il propose par la suite aux convives. Le divertissement deviendra alors l'occasion d'une thérapie. Notons la différence entre le dispositif cinématographique proposé aux domestiques et celui proposé aux convives du dîner : spectacle improvisé à l'aide de ses seules mains, devant un public debout face à un écran de fortune, dans le cas des domestiques ; spectacle complexe projeté sur un écran de toile tendu devant un public confortablement installé dans des fauteuils Directoire, dans une pièce construite comme un théâtre, dans le cas de la bourgeoisie. La réflexivité cinématographique vise ici à proposer une réflexion sur la recherche historique de la distinction sociale du cinéma.

[1315] Par le truchement de l'éclairage, Karl Freund et Günther Rittau ont créé un effet identique de transparence nimbée d'érotisme, qui dénude la fausse Maria dans la séquence de la danse à Yoshiwara dans *Metropolis*.





Fig. 80 : Portrait du valet en âne. Fig. 81 : Portrait du valet en chien. Fig. 82 : Mise en scène d'un couple.

Au portrait du montreur d'ombres placé sous le signe de l'animalité s'ajoutent les plans burlesques de la fin, où il quitte la ville à dos... de cochon. Un marchand l'aperçoit et se signe : s'agissait-il du diable en personne ? « C'était donc un bon diable, instruit par le docteur Freud[1316] », conclut Freddy Buache. En tant qu'analyste des pulsions, son rôle est finalement celui d'un psychanalyste, comme l'a mis en évidence Francis Courtade qui indique que la femme « sert de révélateur au Mesmériste dont le rôle est, en somme, celui d'un psychanalyste : sa danse provocante […], son opulente poitrine, nue sous la robe légère, ne sont […] que des projections d'instincts refoulés, par elle-même et par ceux qui la regardent[1317] ».

Les instincts révélés par le conteur dans son rôle de psychanalyste ne peuvent l'être directement : ils ont littéralement besoin d'être *projetés*. Si le dispositif écranique propose une vision directe des contes projetés devant l'œil des convives-spectateurs, la distanciation offerte par la représentation n'est cependant pas suffisante pour dire les moments décisifs du conte central. Le détour du conte aux multiples strates nécessite d'être renforcé par une esthétique de la vision indirecte. Au sein du spectacle central (niveau 4), celle-ci prend la forme de silhouettes, d'ombres portées ainsi que de reflets dans les miroirs. Le couloir central de la demeure est orné de miroirs muraux, dont celui du milieu sert de révélateur au triangle amoureux. Deux lieux séparés, le couloir et la chambre de la femme, sont mis en communication par l'intermédiaire du miroir. Ainsi, c'est dans le miroir que le spectateur voit le reflet de la femme qui invite le favori à la rejoindre. L'instant décisif où le mari les surprend est mis en scène grâce à un double dispositif de la vision indirecte : dans le miroir, le comte voit le *reflet* des *silhouettes* du couple, enlacé derrière les rideaux d'une porte. Le miroir lui donne accès au hors champ des secrets de sa femme. La confrontation est amenée progressivement. Lorsque la porte s'ouvre, ce n'est plus le reflet de leurs silhouettes mais celui de leurs corps unis par un baiser que voit alors le mari. Cette image a valeur de réalité au sein de la diégèse du niveau 4. Pour le récit-cadre (niveau 2), elle a la valeur d'une projection de l'image

[1316] Buache. *Le Cinéma allemand... Op. cit.*, p. 46.
[1317] Courtade. *Cinéma expressionniste. Op. cit.*, p. 95.

mentale du comte. Au sein du niveau 4, la suppression d'un dispositif de vision indirecte (les silhouettes vues à travers le rideau) réduit la distanciation et augmente l'impact sur le comte, qui manque un instant de s'effondrer. En reculant, le favori se retrouve face au miroir révélateur et y aperçoit le reflet du comte, dont le visage reflète la colère. L'amant se retourne et les deux rivaux se font face directement. Face au comte pétrifié, l'amant s'esquive, et c'est alors que le comte forge son cruel projet de châtiment. Pour l'exécuter, il fait ligoter sa femme par les serviteurs. Cette séquence s'ouvre sur le recours aux miroirs du couloir, qui maintiennent un temps l'épouse dans l'illusion de son bonheur. Ainsi s'y mire-t-elle à tour de rôle avec satisfaction après son rendez-vous secret, avant que dans ce même couloir les serviteurs ne la confrontent à la réalité. Pendant ce temps, c'est par le biais de son ombre portée que le mari est confronté à l'angoisse d'être cocu : elle lui fait porter les cornes d'un trophée de chasse (fig. 83)[1318]. Il cherche à détruire cette image d'un coup d'épée qui ne fait qu'annoncer le sort de sa femme. Enfin, le paroxysme de la violence est mis en scène grâce aux ombres portées : c'est l'ombre du valet que l'on voit ligoter l'ombre de la femme (fig. 84) et enfin c'est l'ombre des rapières que l'on voit porter le coup fatal à l'ombre de la femme (fig. 85).



Fig. 83 : L'ombre du mari porte des cornes.



Fig. 84 : La femme est ligotée.



Fig. 85 : La mort est représentée par le truchement des ombres.

C'est en vain que le mari tentera d'échapper à sa culpabilité en détruisant le miroir central du couloir, qui, impassible, lui en renvoie l'image, démultipliée à l'infini par le reflet dans un autre miroir qui lui fait face et qui cause le vertige du personnage. Dans les trois cas de figure ci-dessus, la fonction de l'ombre au sein du récit encadré (niveau 4) n'est pas exactement identique. Dans le premier cas, elle a une fonction révélatrice et accuse la réalité que le mari refusait de voir. Dans les deux autres cas de figure, elle remplit une fonction de distanciation vis-à-vis de ce qui est montré. La violence est telle que seule la vision indirecte est possible. Mais dans l'ensemble des trois cas, l'ombre représente un prolongement de la réalité du récit-cadre (niveau 2). Aucun de ces faits ne s'est encore réalisé, mais la menace de leur réalisation plane sur la demeure. Dans sa réflexion

[1318] Ce motif est utilisé pour faire la promotion du film dans *Der Kinematograph*. Un dessin représente le comte, armé d'un sabre, en train de contempler son ombre sur le mur derrière lui. À ses côtés, le montreur d'ombres tient une bougie dans sa main droite. Il lève sa main gauche derrière la tête du comte : l'ombre de ses doigts fait ainsi porter des cornes à l'ombre du comte. Voir « SCHATTEN. Eine nächtliche Halluzination », in *Der Kinematograph*, n°859, 05. 08. 1923, s. p.

portant sur les moyens par lesquels un espace quelconque peut être extrait d'un état de choses donné, Gilles Deleuze analyse la fonction des ombres et identifie l'image-affection dans un certain type de cinéma fantastique, auquel il rattache aussi bien *Le Montreur d'ombres* que *Nosferatu* :

> L'ombre exerce alors toute sa fonction anticipatrice, et présente à l'état le plus pur l'affect de Menace, comme l'ombre de "*Tartuffe*", celle de "*Nosferatu*", ou celle du prêtre sur les amants endormis, dans "*Tabou*". L'ombre prolonge à l'infini. Elle détermine ainsi des conjonctions virtuelles qui ne coïncident pas avec l'état de choses ou la position des personnages qui la produisent : dans "*Le Montreur d'ombres*" d'Arthur Robison, deux mains ne s'entrelacent que par le prolongement de leurs ombres, une femme n'est caressée que par l'ombre des mains de ses admirateurs sur l'ombre de son corps. Ce film développe librement les conjonctions virtuelles, en montrant même ce qui se passerait si les rôles, les caractères et l'état de choses ne se dérobaient finalement à l'actualisation de l'affect-jalousie : il rend l'affect d'autant plus indépendant de l'état des choses[1319].

En fin de compte, l'image-affection devient autonome lorsque les ombres se détachent des corps pour préfigurer ce qu'il adviendrait si les personnages laissaient libre cours à leurs pulsions. À un deuxième niveau de lecture, les silhouettes, ombres et reflets sont un rappel du dispositif de la représentation au sein duquel se produisent ces événements : celui du spectacle d'ombres auquel assistent leurs propriétaires. Ce dispositif élabore une esthétique réflexive cinématographique, à laquelle le montreur d'ombres participe en tant que figure de conteur comme de réalisateur. Il tisse l'intrigue des contes enchâssés dans la matière du récit-cadre qu'ils éclairent et qui n'est autre que la vie et les relations humaines qu'elle engendre. Instrument de révélation, le conte d'ombres et le spectacle fantasmatique deviennent un outil à la fois de la mise en garde et de la psychanalyse, qui peut prendre une portée dialectique lorsque le spectacle devient thérapeutique.

Somme toute, les spectacles d'ombres témoignent de l'ancrage historique du cinéma fantastique weimarien. Ils sont la marque de ses origines d'attraction dont il se réclame explicitement dans le cinéma expressionniste, et notamment dans *Caligari* et dans le *Cabinet des figures de cire*, qui en balisent le début et la fin et qui accordent une place de choix à l'attraction foraine. Si dans *Caligari* le motif des instruments d'optique vecteurs de désir est constitutif de la menace fantastique, il s'apparente davantage à un jeu dans *Le Cabinet des figures de cire*. Il en va de même des décors expressionnistes dans ces deux films. Ces différences relèvent aussi de différences de registre : *Caligari* pourrait être qualifié de tragédie et *Le Cabinet des figures de cire* de comédie. Les épisodes d'Ivan le Terrible et de Jack l'Éventreur sont certes horrifiques, mais cette tonalité relève de l'attraction foraine dans laquelle le spectateur se rend pour le plaisir du frisson de l'horreur. L'épisode oriental, qui est le plus long, relève bien du registre comique. Le gag final du poignard qui n'est en fait que la plume du poète (une idée de mise en scène de Leni qui ne figure pas dans le

[1319] Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983, p. 158.

scénario de Galeen) et le dénouement heureux placent également le film de Leni sous le signe de la comédie. Dans la première grande partie de notre étude, nous avons analysé la critique du *Cabinet des figures de cire* écrite en 1924 par Walter Gottfried Lohmeyer pour le *Film-Kurier*. Dans cette critique, l'auteur qualifie de « sentiment de bric-à-brac » le plaisir de l'enchevêtrement des styles et des formes qui caractérise la mise en scène de Leni. En partant de ce texte, Jürgen Kasten propose de nommer « bric-à-brac » le principe de composition qui définit *Le Cabinet des figures de cire*, un principe qui s'apparente à un jeu de variations. Il conclut que par ce jeu du bric-à-brac, le potentiel terrifiant et aliénant des « tyrans » est désamorcé et que la nuit n'est plus le symbole de l'horreur, comme elle avait pu l'être dans d'autres films expressionnistes. Elle appartient désormais aux amoureux et à leurs distractions, quand bien même celles-ci consisteraient tout simplement à se raconter des histoires d'horreur[1320].

Dans *Le Montreur d'ombres*, la distraction offerte par l'attraction devient synonyme d'horreur pour les spectateurs lorsque l'illusionniste endosse le rôle d'un psychanalyste et les confronte aux conséquences fatales que pourraient avoir leurs désirs s'ils s'y abandonnaient. Pour mettre en scène les liens ambigus entre le spectacle fantasmatique et les fantasmes bien réels des personnages, Robison renonce entièrement aux décors expressionnistes. C'est par le biais de la vision indirecte et des spectacles d'ombres que le montreur d'ombres cinéaste introduit le fantastique *unheimlich* du cinéma dans l'univers *heimlich* de la maison : l'attraction qu'il propose consiste en une objectivation du subconscient de son public. Il fait ainsi dialoguer l'histoire des origines foraines du cinéma avec les découvertes récentes de la psychanalyse et en particulier celles de Freud, dont *L'Inquiétante Étrangeté* a vu le jour au même moment que *Caligari*.

Fondée sur une approche poéticienne, l'analyse des films expressionnistes présentée dans cette dernière partie a montré que l'esthétique fantastique expressionniste, caractérisée dans la partie précédente, ne relève pas uniquement de l'opposition de pôles constitutive de tout récit fantastique. L'esthétique fantastique expressionniste est aussi étroitement liée à des enjeux fantasmatiques et réflexifs. Nous avons ainsi dégagé un répertoire de formes du regard et de formes réflexives :

- instruments d'optique « pièges à désirs » ou « outils de clairvoyance » selon la terminologie de Max Milner (miroirs, pierre précieuse réflectrice, loupe oculaire, lunette astronomique,

[1320] Kasten. « Episodic Patchwork... », art. cité, p. 182 : « Not only have the tyrants lost their potential to evoke fear and terror in a kind of ironic alienation effect, but also the night, a frightening symbol of horror where psychopathic tyrants populate the narrow alleways, has once more been reclaimed by lovers and their activities – even if they only entertain each other with scary tales of horror. ».

longues-vues, verres correcteurs)

- regards fuyants ou contraints de Caligari, dont le rapport ambigu aux lunettes est un trait définitoire de l'insaisissabilité et de l'ambivalence du personnage comme du récit-cadre
- effets de redoublement du cadrage obtenus grâce à des cadres seconds (tableaux, fenêtres, cercueil de Cesare, recours à l'iris)
- effets de scène (estrades, rideaux, relation spatiale entres des personnages de spectateurs et d'artistes)

Les effets de redoublement du cadrage et les effets de scène font figurer des écrans seconds à l'écran : ceux-ci traduisent le dispositif cinématographique. Dans *Le Montreur d'ombres*, c'est un véritable écran secondaire qui donne lieu à la projection de fantasmes, associée à la stratégie narrative de la mise en abyme. Orienté par le désir, le regard peut modeler le décor et dicter aussi bien le mouvement de la mise en scène que la progression de l'intrigue. Les formes ainsi mises à jour représentent un ensemble de techniques de mise en scène qui permettent de révéler les désirs et de cadrer les fantasmes des personnages. Ce faisant, elles dessinent aussi un portrait du cinéma en tant que « machine à fantasmes », qui ouvre les portes d'un autre monde au spectateur, tout en le renvoyant aussi à ses propres fantasmes. Dans *Caligari*, dans *Le Cabinet des figures de cire* et dans *Le Montreur d'ombres*, la prédominance des effets de scène est explicitement reliée à leur nature de spectacle. Dans ces moments de spectacle, le cinéma fantastique expressionniste se donne à voir comme cinéma d'attractions au sens de Tom Gunning. Il correspond alors à ce qu'en 1925 le critique E. Golias du *Bildwart* définissait comme la vraie nature artistique du cinéma, apparentée au rêve : celle d'un *Schattenspiel*, qui signifie à la fois un spectacle et un jeu d'ombres : « Nous croyons en la capacité du film d'être un moyen d'expression artistique, dès lors qu'il opère consciemment selon ses propres lois et ne cherche pas à être autre chose qu'un art du cinéma = un art de l'image et du rythme, un jeu d'ombres, de l'art graphique, apparenté au rêve[1321]. ».

[1321] Golias, E. « Filmschau. Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Bildwart*, n°12, décembre 1925, p. 8 : « Wir glauben an die Möglichkeit, daß der Film künstlerisches Ausdrucksmittel sein kann, wenn er sich eigengesetzlich bewußt anwendet, nichts anderes sein will wie Filmkunst = Bildkunst und Rhythmus, ein Schattenspiel, der graphischen Kunst, der Tanzkunst, dem Traum verwandt. ».

# Conclusion

L'objectif de la présente étude, fondée sur un corpus de huit films de 1920 à 1924, était double. Il s'agissait premièrement de comprendre ce qui définissait l'esthétique du cinéma expressionniste aux yeux de la critique de cinéma, à l'époque de l'apparition du phénomène expressionniste à l'écran. En partant des caractéristiques dégagées dans ce premier axe de notre travail, il s'agissait deuxièmement de préciser cette caractérisation. Pour ce faire, nous avons envisagé deux axes : d'une part l'esthétique fantastique, et d'autre part l'esthétique fantasmatique et réflexive.

L'axe de la réception critique nous a amenés à analyser un corpus de 225 documents d'archives, principalement extraits des trois revues corporatives qui font autorité au début des années 1920 : *Der Kinematograph*, *Lichtbild-Bühne* et *Film-Kurier*. Le retour à la première phase de la réception critique – dans la presse cinématographique et dans les premières théories esthétiques (Rudolf Kurtz et Béla Balázs) qui précédent les ouvrages célèbres de Siegfried Kracauer et de Lotte Eisner – a permis d'appréhender l'horizon d'attente de la critique. Dans le contexte du débat sur la valeur artistique du cinéma, l'expressionnisme est perçu comme l'avènement d'un art du cinéma, caractérisé par la volonté des créateurs de faire œuvre d'art. Cette volonté s'exprime par l'unité stylistique des films : situation dramatique, décors, jeu et corps des acteurs, costumes et maquillage forment un tout homogène, chargé d'une *Stimmung* qu'il s'agit de faire ressentir au spectateur. À travers les décors de studio extrêmement stylisés notamment, le cinéma expressionniste se donne à voir comme art, dans le but de conquérir un nouveau public, parmi lequel les réticences face au cinéma sont grandes : les classes moyennes cultivées. Comme nous l'avons vu dans la dernière partie de la présente étude, ambition artistique et fantastique se rejoignent dans l'esthétique d'un cinéma qui se prend lui-même pour objet. Si la conception expressionniste de l'image de film paraît tout à fait nouvelle à la critique de cinéma, cette nouveauté est synonyme selon elle d'une modernité dont elle a déjà fait l'expérience dans d'autres arts, en particulier au théâtre et dans les Beaux-Arts. Pour la critique de cinéma, l'expressionnisme représente une esthétique innovante et réussie, synonyme de progrès. Elle est l'opposé du naturalisme, auquel la critique le compare explicitement parce qu'elle a déjà une pratique

approfondie de ce dernier.

La réception se fait aussi au prisme du fantastique, qui constitue l'une des lignes de force des critiques écrites sur les films expressionnistes au début des années vingt. Nous avons approfondi l'étude de cet aspect dans notre deuxième partie, pour enfin nous appuyer sur les résultats de ce deuxième temps de l'analyse dans notre dernière partie. Pour récapituler les acquis apportés par le deuxième et par le troisième axe, nous pouvons dire que l'analyse au prisme de l'optique et des formes réflexives nous a permis de mettre en évidence les enjeux du regard au sein de films dont nous avons caractérisé l'esthétique fantastique. Le regard remplit ainsi une double fonction esthétique. Au niveau de la diégèse, il a pour fonction de caractériser les personnages et l'orientation de leur désir. En outre, il permet d'accentuer l'ambivalence narrative du fantastique. Nous avons montré que cette ambivalence relevait d'une esthétique des frontières à la fois structurelles, topographiques et ontologiques. La tension constitutive du fantastique authentique repose sur le franchissement fatidique d'une frontière topographique qui sépare un espace du réel d'un espace de l'irréel. Dans la plupart des films expressionnistes fantastiques (*Caligari*, *Genuine*, *Le Cabinet des figures de cire* et peut-être *Algol*) comme dans *Le Montreur d'ombres* qui leur est apparenté, cette frontière se double d'une frontière structurelle entre un récit-cadre et un récit encadré. Enfin, les frontières ontologiques entre la vie et la mort et entre l'humain et l'animal sont abolies par la caractérisation des personnages, qui peut être renforcée par la mise en scène d'animaux. Nous avons ainsi révélé l'étonnante ligne de force animale qui traverse le cinéma expressionniste, en étudiant notamment le cas des chevaux. Conformément à la tradition littéraire et picturale, ils permettent de faire sentir la présence ou l'imminence de la mort dans *Le Cabinet des figures de cire* et dans *La Maison à l'enseigne de la lune*. Cette fonction n'est pas propre à l'expressionnisme : elle est également à l'œuvre dans les films fantastiques naturalistes de Murnau, par exemple dans *Nosferatu* et dans *Les Trois Lumières*. La présente étude a identifié deux types d'animaux mis en scène dans le cinéma expressionniste. Premièrement, les animaux exotiques (perroquets, félins, singes) renforcent l'étrangeté des décors expressionnistes et accusent l'animalité de personnages dominés par leurs pulsions. Deuxièmement, les animaux de compagnie traditionnels (chiens, chats) et d'utilité (animaux de la ferme) relèvent de l'esthétique naturaliste qui caractérise le pôle opposé à la sphère de l'irréel. Ils sont associés à des lieux filmés en plein air, dans des décors naturels, notamment à la ferme de Turid dans *Torgus*, où évoluent animaux de basse-cour et chevaux d'attelage. La présence animale est particulièrement marquée dans ce film à la problématique sociale : il présente bien quelques séquences oniriques, mais ne relève pas du fantastique. Grâce à l'esthétique

expressionniste, *Algol* oppose deux mondes : l'univers fantastique qui caractérise la demeure de Robert Herne après l'intervention d'Algol, et le pays libre où s'établit Maria. Ce pays est mis en scène grâce à l'esthétique naturaliste. La vie indépendante et en harmonie avec la nature choisie par Maria se caractérise précisément par la présence de chevaux qui travaillent la terre nourricière, à laquelle le personnage féminin est associé. Pour mettre en scène les conflits entre les deux modes de vie, incarnés par deux protagonistes de sexe opposé, *Algol* associe ainsi les deux esthétiques que la critique de cinéma du début des années vingt considère comme opposées : l'expressionnisme et le naturalisme.

L'exemple des lunettes de Caligari a permis de mettre en évidence le lien entre l'esthétique des frontières du fantastique expressionniste et l'importance accordée au regard. Cet exemple atteste la complexité que peut prendre l'ambivalence fantastique : en reliant le récit encadré et le récit-cadre, l'instrument d'optique renforce leur statut ambigu. L'instrument d'optique sert aussi d'intermédiaire à la mise en contact des deux sphères constitutives du fantastique : dans *Algol*, c'est le cas de l'environnement familier du protagoniste (sa maison), qui par le biais de la longue-vue astronomique entre en contact avec un ailleurs fantastique (l'étoile habitée par Algol). Le recours à l'instrument d'optique pour faire émerger le fantastique et pour en renforcer l'ambivalence n'est certes pas nouveau : comme d'autres thèmes, motifs et structures dont nous avons retracé les origines, ce procédé remonte au romantisme, en particulier aux contes d'Hoffmann, comme l'a montré Max Milner. Dans la littérature romantique, il est associé au motif du double, que le cinéma expressionniste récupère également. Ainsi, dans *Caligari*, les lunettes ne sont pas le propre d'une de ses multiples personnalités, mais précisément de cette multiplicité : elles sont à la fois un leurre utilisé par le forain et un outil de clairvoyance dont se sert le psychiatre. À moins qu'elles ne soient un élément de l'identité de Caligari et l'indice de la folie du forain comme du psychiatre, conformément à l'interprétation que nous propose Francis, la figure de narrateur qui fait le récit de la partie encadrée de l'histoire.

L'exemple des lunettes de Caligari montre bien comment le motif romantique subit un traitement expressionniste, conformément à la conception expressionniste du corps de l'acteur. L'expressionnisme charge le motif de l'instrument d'optique d'une fonction plastique, en accord avec la fonction des décors et des accessoires expressionnistes mise en évidence grâce au corpus d'étude de la presse cinématographique et des premiers textes théoriques analysés dans la première partie : ces éléments unifient la situation dramatique et le jeu des acteurs en un tout homogène. Cette

conception est notamment celle des *Filmarchitekten*, qui construisent un espace pictural et architectural dans lequel s'exprime leur *Kunstwille*, leur volonté de faire œuvre d'art. Béla Balázs partage cette conception dans *L'Homme visible*, sa première théorie du cinéma de 1924, dans laquelle il explique que pour être un art, le cinéma ne peut selon lui se contenter d'être une « simple » reproduction photographique : grâce à la stylisation, il doit révéler la « physionomie latente » des choses. En effet, l'accessoire expressionniste porté par Caligari participe à la réduction de l'apparence naturaliste du corps de l'acteur, il étouffe le vivant au profit de l'idée, c'est-à-dire au profit d'une représentation de ses facultés mentales d'hypnotiseur et de psychiatre. De même, la loupe oculaire du forain dans *Le Cabinet des figures de cire* empêche son visage de produire un effet naturaliste. Elle lui donne une apparence mécanique qui l'intègre harmonieusement au décor, dans un environnement constitué d'automates. En raison de son ambivalence intrinsèque, l'automate est un motif de prédilection du fantastique et des contes d'Hoffmann, et nous avons vu que la critique de cinéma était sensible à sa récupération par *Le Cabinet des figures de cire* et par *La Maison à l'enseigne de la lune*, où ce motif produit un effet *skurril* (étrange et grotesque). Comme les lunettes de Caligari, l'instrument d'optique du forain contribue à renforcer la relation complexe entre le récit-cadre et les récits encadrés : l'instrument de précision permet au forain d'examiner avec soin le poète, c'est-à-dire le prétendant à la main de sa fille. Les différents épisodes encadrés mettent en scène la peur d'un échec amoureux du poète, effacée par le *happy end* lors du retour final au récit-cadre : nous avons mis en évidence en quoi les critiques de cinéma et notamment W. G. Lohmeyer du *Film-Kurier* ont perçu l'esthétique expressionniste de ce film comme un jeu, synonyme d'une délectation artistique visuelle. Comme dans *Caligari*, la peur de la figure paternelle qui s'exprime dans *Le Cabinet des figures de cire* peut être interprétée comme l'expression de la peur de castration théorisée par Freud. Chez Wiene, elle est explicitement associée à la peur de la blessure des yeux. Chez Leni, c'est au cœur que le héros est symboliquement blessé par le poignard de Jack l'Éventreur. La différence de registre entre les deux films est très claire : d'un côté une relation impossible entre Francis et Jane dans un film tragique, et de l'autre Eva finissant dans les bras du poète dans une séquence comique qui présente définitivement les différents épisodes du film de Leni comme un jeu – précisément comme une attraction foraine dont le but est de divertir le public grâce au frisson de l'horreur. Pour le héros du *Cabinet des figures de cire* comme pour celui de *Genuine* et pour les convives de la soirée du *Montreur d'ombres*, le récit encadré remplit ainsi une fonction thérapeutique : il restaure l'équilibre mis en péril dans le récit-cadre.

Les épisodes distincts du *Cabinet des figures de cire* constituent un aspect de la réflexivité

de cette œuvre : le récit encadré s'apparente à un spectacle cinématographique des premiers temps, au programme d'un spectacle de variétés qui proposerait une succession de courts-métrages appartenant à différents genres. Dans *Le Cabinet des figures de cire* comme dans *Caligari*, le choix du lieu – la foire – et de la matière – le fantastique – est associé de façon significative à l'esthétique expressionniste. Ensemble, ces caractéristiques sont l'expression de la double ambition artistique et sociologique du cinéma expressionniste : proposer des films qui se donnent distinctement à voir comme des œuvres d'art et qui cherchent ce faisant à conquérir les classes moyennes cultivées (*Bildungsbürgertum*), tout en restant un art populaire et attractif pour le public traditionnel, composé de petits employés et d'ouvriers. Parmi les formes réflexives du *Montreur d'ombres*, nous avons identifié deux dispositifs écraniques qui s'adressent précisément à ces deux types de public distincts : un dispositif rudimentaire, destiné aux domestiques, et un dispositif élaboré, destiné aux maîtres. Ces choix de mise en scène reflètent aussi l'histoire des salles de cinéma, dont l'évolution va de pair avec la conquête d'un nouveau public, et qui se caractérise par le passage de la foire (le montreur d'ombres itinérant, armé d'un sac qui contient tous les ingrédients de son spectacle) à des petites salles modestes, souvent détournées de leur utilisation première (la représentation pour les domestiques), et enfin à des salles permanentes, édifiées ou aménagées spécialement à cet effet, parfois sur le modèle de la salle de théâtre (la représentation pour les bourgeois). L'analyse des critiques des films expressionnistes a montré que le premier de ces deux objectifs semble avoir été atteint : aux yeux de la critique, le cinéma expressionniste marque l'avènement d'un art du cinéma à part entière, d'un art ambitieux, intellectuel et réussi. Aussi les premières des films expressionnistes ont-elles lieu dans les prestigieux *Kinopaläste* de Berlin. Mais les critiques des différentes revues de cinéma s'accordent à dire que le cinéma expressionniste peut difficilement remporter l'adhésion d'un public moins cultivé, qui ne dispose pas des clefs de lecture de ces films. L'horizon d'accueil de la critique est quant à lui constitué de l'expérience de l'expressionnisme dans les autres arts, de la littérature fantastique du 19$^{e}$ siècle (Hoffmann mais aussi Poe), du cinéma fantastique allemand des années 1910 (surtout des *Märchenfilme* de Wegener mais aussi d'œuvres plus rares encore comme *L'Ombre de la mer* de Curt Stark de 1912), et enfin de la littérature fantastique contemporaine : Kubin, Meyrink et Ewers sont les auteurs les plus souvent évoqués dans ce contexte.

Dans le dernier chapitre, nous avons vu également que le regard peut devenir un principe définitoire de la mise en scène, comme nous l'avons montré au sujet du recours à l'iris dans *Caligari*, de l'organisation de l'espace dans les séquences de la foire dans ce film, ou encore au sujet des séquences organisées autour du regard à travers un instrument d'optique dans *Algol*. Le regard

peut investir et modeler l'espace et les décors. Nous avons mis en évidence qu'à côté des formes triangulaires, des lignes brisées et des angles aigus communément associés à l'esthétique expressionniste, la forme circulaire occupe une place décisive. Elle renvoie à la lune dans *La Maison à l'enseigne de la lune* et à l'étoile dans Algol. Chez Werckmeister, elle peut dicter la composition d'un plan, par exemple celle du plan où la surimpression circulaire de l'œil, puis du visage d'Algol correspond à la fois à la forme de l'astre et au regard à travers la longue-vue.

Les séquences dédiées au regard à travers un dispositif optique (le judas ou encore la fenêtre de la roulotte dans *Caligari*) ou un instrument d'optique (les instruments astronomiques dans *Algol*) témoignent de la façon dont les films expressionnistes associent une narration complexe (ambivalence de personnages aux identités doubles et ambiguïté du statut du récit encadré) à des moments qui relèvent de ce que Tom Gunning a appelé le cinéma d'attractions. En effet, avec les films de Méliès et de George Albert Smith, nous avons donné quelques exemples du regard à travers un instrument d'optique que l'on trouve déjà dans le cinéma des premiers temps et que l'on retrouve dans les films fantastiques allemands des années 1910 tels que *Le Mariage de Rübezahl* (1916) de Wegener. Nous avons montré l'importance de l'héritage du cinéma fantastique allemand des années d'avant-guerre pour le cinéma expressionniste. Ce constat est renforcé par notre analyse du pouvoir de fascination des séquences organisées autour des instruments d'optique. Elles rappellent le cinéma d'attractions, défini par le paradigme du spectaculaire : la magie du cinéma est alors d'ordre visuel, elle relève de son pouvoir de mettre en marche les images. Ce goût explique la popularité du cinéma fantastique en Allemagne, avant comme après la Première Guerre mondiale : comme l'ont perçu les critiques de cinéma, la matière fantastique se prête particulièrement bien à l'exploration du potentiel technique du cinéma et à la mise en scène de son pouvoir d'illusion, précisément par le truchement des techniques qui lui sont propres. Cette magie se retrouve dans les trucages du cinéma fantastique allemand des années 1910 et surtout des films de Wegener. Les trucages n'y sont plus présentés comme de simples tours de magie, mais comme des ressorts du fantastique : l'attraction s'enrichit d'une narration qui n'atténue pas pour autant son caractère spectaculaire. Le film auquel les spectateurs assistent dans la baraque foraine de Caligari est bien à la fois un tour de magie narrativisé et un portrait réflexif du cinéma, qui rappelle à la fois ses origines foraines et son pouvoir hypnotique.

L'analyse de *Caligari* entre autres nous a permis de dégager en quoi le regard remplit aussi une fonction réflexive, que nous avons analysée à l'aide de l'énonciation cinématographique définie

par Christian Metz. Par des effets de redoublement du cadrage, la mise en scène attire l'attention sur l'objet du regard d'un personnage : elle cadre son fantasme. Mais les « écrans seconds » qui en résultent renvoient également au dispositif cinématographique : ils servent à proposer un portrait du cinéma. Nombreux sont ainsi les dispositifs scéniques ou écraniques, les effets de rideaux et les effets d'éclairages qui rappellent la lumière de l'écran dans la salle obscure. De même, les personnages qui sont le reflet des différentes professions du cinéma abondent. Dans *Le Cabinet des figures de cire* en particulier, les personnages sont les représentants du scénariste, du producteur, du réalisateur, des acteurs et des spectateurs. Les films de notre corpus se sont révélés être riches en « écrans seconds » tels que le tableau de *Genuine* : c'est sur la toile du tableau que le héros projette son fantasme dans le récit-cadre, et ce support devient la toile du film fantasmagorique qui constitue le récit encadré du film.

L'analyse filmique nous a également permis de proposer une nouvelle approche de la question de la lumière dans les films expressionnistes. Cette approche ne se limite pas à l'aspect technique de l'analyse des éclairages et de la distribution de la lumière. Le clair-obscur et le recours aux ombres n'est plus compris uniquement par rapport à son potentiel horrifique, ni en fonction d'une opposition dichotomique entre le Bien et le Mal. Selon les films, nous avons dégagé l'importance non seulement des sources lumineuses (*Algol*, *Le Cabinet des figures de cire*), mais aussi des objets qui réfléchissent la lumière (*Caligari*, *Le Cabinet des figures de cire*), ainsi que de personnages dont la fonction au sein de la progression de l'intrigue est celle de principes de lumière. Ainsi, nous avons identifié dans *Algol* des personnages *porteurs* (Maria Obal) ou *transmetteurs* (*Algol*) de lumière. La lumière fonctionne également comme une composante réflexive qui renvoie à la matérialité du dispositif cinématographique : c'est la lumière de « l'écran second » qui se reflète sur le visage des spectateurs dans *Caligari* ; ou encore, comme dans une fantasmagorie du précinéma, c'est le faisceau lumineux émanant de la lanterne du forain qui anime les fantômes du passé dans *Le Cabinet des figures de cire*. Dans les deux cas, la lumière renvoie au pouvoir de fascination du cinéma d'attractions. En tenant compte de ce résultat et en le confrontant à nos analyses des objets lumineux, nous avons pu opérer des distinctions typologiques entre les objets auxquels la mise en scène fait appel, en fonction de leurs propriétés d'*émetteurs* ou de *réflecteurs* de lumière. Ces deux types d'objets ont en commun de captiver et de capturer le regard des personnages, mais leur enjeu pour la progression de l'intrigue peut différer. Les objets réflecteurs de lumière tels que le miroir de Maimune et la pierre de l'anneau magique du calife dans *Le Cabinet des figures de cire* fonctionnent comme des pièges à désirs pour le couple de protagonistes. Dans

*Algol*, l'étoile et la machine que les ondes de cette étoile actionnent sont toutes deux émettrices de lumière et pièges à désirs pour Robert Herne, qu'elles détournent du principe lumineux authentique représenté par Maria. Les émetteurs de lumière (la scène de l'attraction foraine dans *Caligari*, l'espace de présentation des figures de cire dans l'attraction du *Cabinet des figures de cire*, la lanterne du forain de ce même film ou encore la bougie du montreur d'ombres chez Robison) exercent un pouvoir de fascination qui constitue un trait distinctif du portrait du cinéma dressé par ces films. Les objets émetteurs de lumière qui remplissent une fonction de fascination réflexive connotent différentes parties ou composantes du dispositif de la représentation cinématographique : l'écran et la projection d'une image lumineuse. Si les techniques employées par les forains diffèrent entre le film de Leni et celui de Robison, leur art consiste à révéler des images à l'aide d'une source de lumière, et à les mettre en mouvement. Nous avons aussi mis en évidence une originalité du *Cabinet des figures de cire* et du *Montreur d'ombres*, originalité qui elle aussi a une forte valeur réflexive : le recours à une « séquence-générique » pour présenter la distribution des rôles de ces deux films. Somme toute, les films fantastiques de notre corpus se donnent à voir en tant que dispositifs du spectaculaire. En mettant en scène des créatures mais aussi la création cinématographique, ils appartiennent à plus d'un égard au paradigme de la monstration.

Pour terminer, arrêtons-nous un instant sur une image significative du *Cabinet du docteur Caligari* (1920) et du *Cabinet des figures de cire* (1924), c'est-à-dire des deux films qui marquent le début et la fin du cinéma expressionniste au sens restrictif. Ces deux films sont aussi les deux plus grands succès critiques du cinéma expressionniste. L'image significative qu'ils ont en commun est celle du carrousel. Le carrousel est une attraction de fête foraine ; il relève donc d'un lieu qui a joué un rôle historique dans la naissance du cinéma, et plus précisément d'un cinéma compris comme spectacle ou comme attraction. Cette caractéristique du cinéma fournit le titre des deux films : tous deux sont des « cabinets », c'est-à-dire des attractions de foire. Qui plus est, la foire est aussi un lieu symbolique de l'émergence du fantastique : c'est un lieu de l'effacement des frontières. La frontière ontologique entre l'humain et l'animal est abolie dans les spectacles d'exhibition de « monstres humains ». La frontière ontologique entre la vie et la mort s'efface dans les maisons hantées et trains fantômes. Les deux frontières sont abolies conjointement dans le cabinet de *Caligari*, qui associe les deux expériences et fait porter leur effet au-delà du cadre circonscrit de l'attraction et du récit encadré. À la différence de Caligari et de sa créature ou de son double Cesare, les fantômes du passé ramenés à la vie dans le *Cabinet des figures de cire* s'animent seulement le temps du spectacle, et donc uniquement le temps du récit encadré, pour le plaisir que le spectateur éprouve à

se faire peur. Dans les deux cas, le franchissement fatidique de la frontière donne naissance au sentiment du fantastique et se double d'une frontière topographique, franchie lorsque les visiteurs pénètrent dans l'attraction : la séparation entre le vraisemblable et l'invraisemblable, entre le réel et l'irréel, entre le familier et l'inquiétante étrangeté s'efface alors. Dans le *Cabinet des figures de cire*, ce franchissement est explicitement assimilé à la création artistique, à l'écriture de scénarios horrifiques pour un spectacle (cinématographique) à épisodes. Le fantastique des récits encadrés remplit alors une fonction thérapeutique pour le protagoniste en lui permettant de réaliser son fantasme. Dans les attractions cinématographiques fantasmatiques de *Caligari* et du *Cabinet des figures de cire*, c'est aussi l'impact des récentes théories freudiennes qui s'exprime. Dans *Caligari*, le spectacle cinématographique est assimilé à un spectacle d'illusionnisme. Derrière l'apparence d'une séance spirite, le spectacle dissimule un réseau de manipulations établi par le forain-psychiatre pour réaliser ses propres fantasmes : son désir de meurtre et plus tard son désir sexuel, éveillé par la visite de Jane dans la baraque foraine. Le spectacle confronte également le spectateur Francis à son fantasme inconscient : la mort de son ami et rival, un événement au statut ambigu. Si la réalisation de son désir latent lui fait horreur, il est cependant le premier à bénéficier de la mort d'Alan, qui devrait en théorie lui permettre de remporter enfin la femme désirée. Cesare, le double de Caligari et/ou de Francis, a aboli en sa personne la double frontière ontologique entre la vie et la mort, entre l'humain et l'animal. Tenu captif par son maître, il n'est rien d'autre que l'extériorisation des pulsions de Caligari et de l'opposant de celui-ci (Francis). Il n'émerge de son sommeil de mort et de son cercueil que pour prononcer une condamnation à mort et pour enlever la femme désirée. Il réalise ainsi conjointement les désirs de meurtre et les désirs érotiques inconscients de Francis et de Caligari.

La foire est aussi le lieu de la vitalité animale de la foule agitée qui s'y presse, mise en scène dans les séquences qui se déroulent à l'extérieur de l'attraction, dans *Caligari* comme dans *Le Cabinet des figures de cire*. De plus, la caractérisation des personnages horrifiques des films expressionnistes prend appui sur les principes de l'animalité et des pulsions. L'image du carrousel, étroitement liée à l'espace de la foire, permet de rendre compte de façon synthétique de l'esthétique du cinéma expressionniste, dont la présente étude a montré qu'elle accordait une place de premier plan non seulement aux angles aigus et aux formes triangulaires qu'on lui associe communément, mais aussi à la forme circulaire. Celle-ci est liée aux instruments d'optique auxquels les films expressionnistes ont recours pour mettre en scène le regard et les fantasmes que ces instruments activent, nourrissent ou véhiculent. Le carrousel, cette attraction de fête foraine, permet aussi de

mettre en évidence la nature d'attractions que revêtent par moments les films expressionnistes. Celle-ci est particulièrement prononcée dans les films qui ont recours aux instruments d'optique, ainsi que dans les deux films qui mettent en scène un ou plusieurs manèges. La forme circulaire renvoie également à l'observation des astres, à l'étoile d'*Algol* comme à la Lune de *La Maison à l'enseigne de la lune*. Le pouvoir de fascination exercé par ces images les apparente à des attractions. Aussi n'est-ce pas un hasard si le nom des parcs d'attractions « Luna Park » renvoie à la lune : la première attraction mise en place dans un parc de ce type en 1903 prenait la forme d'un vaisseau spatial et fut baptisée *Un voyage vers la Lune*, nom qui évoque bien sûr le célèbre film de Méliès de 1902. C'est aussi sous la voûte étoilée du théâtre de variétés berlinois *Wintergarten* que furent présentés les tous premiers films des frères Skladanowsky en 1895. La conception du nouveau médium qui s'exprime dans le cinéma des premiers temps, que Tom Gunning interprète précisément comme un cinéma d'attractions, est celle d'un médium qui élargit le champ de la perception sensorielle du spectateur. En ce sens, le cinéma pourrait être assimilé à un nouvel organe sensoriel, qui permettrait au spectateur de vivre une expérience qu'il ne peut pas vivre ailleurs qu'au cinéma. Avec ses chevaux de bois et autres créatures exotiques ou fantastiques, le carrousel invite le public à se laisser entraîner le temps d'un voyage fabuleux, qui évoque l'univers merveilleux du conte. D'évidence, il s'agit là de caractéristiques également apparentées à la magie du cinéma des premiers temps, celle d'un Méliès notamment, mais aussi des films des Lumière : ils proposaient de faire l'expérience d'une nouveauté sensationnelle, ce qui en faisait aussi des attractions. Le manège est un espace de l'attraction et du mouvement : il permet de faire l'expérience d'impressions visuelles qui défilent et qui s'enrichissent mutuellement, d'un puissant flux et reflux d'images, ce qui en fait un parent éloigné du cinéma.

Dans *Caligari* comme dans *Le Cabinet des figures de cire*, le carrousel intervient à des moments d'exposition et donc de caractérisation. Cette caractérisation a une valeur réflexive : il s'agit certes d'une caractérisation d'un lieu de l'intrigue et des protagonistes qui interagissent dans l'espace de la foire, mais aussi d'un portrait du cinéma comme attraction de nature fantastique et fantasmatique, comme fantasmagorie apparentée aux fantasmagories du précinéma. Les plans du carrousel témoignent ainsi de la façon dont le cinéma expressionniste allie narration et attraction et associe recherche artistique et plaisir visuel. Dans *Caligari*, l'image du carrousel intervient à deux moments décisifs de l'intrigue : lors de l'arrivée successive des protagonistes à la foire, où va se nouer le conflit qui forme le cœur de l'intrigue. La foire où se trouve le carrousel est aussi le lieu où se déroule le spectacle qui, dans le cabinet du docteur Caligari, permet aux spectateurs de faire

l'expérience d'une attraction dont nous avons mis en évidence le caractère hautement cinématographique. La forme circulaire associée au mouvement rotatif évoque la manivelle du film en train d'être tourné et la bobine de pellicule qui défile aussi lors de la projection. L'arrivée des personnages à la foire est placée sous le signe de la forme circulaire, que la photographie, les décors et la mise en scène représentent de la même manière à deux moments forts de l'intrigue, où l'espace pictural, l'espace architectural et l'espace filmique ont une importance égale : lors de l'arrivée de Caligari à la foire, puis un peu plus tard lors de l'arrivée de Francis et d'Alan. La forme circulaire modèle premièrement l'image par le truchement du recours à l'iris typique de ce film, qui s'attarde sur le détail du singe avant d'élargir le champ à l'espace de la foire. Or derrière le singe, c'est le toit d'un carrousel que le spectateur aperçoit d'emblée à travers le cercle de l'iris. Avec sa structure circulaire et son apparence stylisée, son toit pointu, de travers et orné de rayures claires et sombres, le carrousel réunit les deux formes géométriques caractéristiques des décors expressionnistes : le cercle et le triangle. La double présence de la forme circulaire observée au niveau des décors et de la photographie (obtenue par la combinaison de l'iris et de la forme du manège) est encore renforcée par son association au mouvement rotatif du carrousel. Puis, l'ouverture à l'iris élargit le champ et accentue encore la présence de l'élément circulaire : elle révèle un deuxième carrousel, quasiment identique au premier, et qui tourne dans le même sens que lui. Pour le critique du *Film-Kurier* Martin Proskauer, l'impression visuelle puissante qui résulte de cette double mise en scène expressionniste d'une attraction est un condensé de ce qui en 1920 définit la recherche esthétique et artistique novatrice du cinéma expressionniste :

> Les décors de "Caligari" n'ont pas été construits selon notre perception visuelle ordinaire, mais selon la façon dont nous les ressentons dans des moments d'importante tension psychique.
>
> Les techniques de la mise en scène et de la peinture qui ont permis de résoudre ces tâches sont vraiment épatantes. L'on sent qu'un tempérament artistique est derrière tout cela.
>
> Il y a tout d'abord une foire. En vérité, elle est constituée d'un arrière-plan peint, devant lequel deux carrousels aux toits de toile effectuent leurs rotations. Devant eux, le mouvement rapide et agité d'une foule pressée s'effectue dans un avant-plan semblable à une plate-forme.
>
> L'effet d'image est vraiment remarquable, et en voyant ainsi tournoyer les toits pointus des carrousels, c'était comme si, grâce à l'effet d'optique, j'entendais soudain les rengaines des orgues de Barbarie de cette fête foraine. La prestation ainsi offerte par la mise en scène était parfaite.
>
> Presque partout, les aspects essentiels de l'impression caractéristique produite par les objets sont ainsi saisis et même accentués[1322].

[1322] Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p. : « Die Dekorationen in "Dr. Caligari" sind nicht gebaut, wie man die Dinge sieht, sondern wie man sie in besonderen seelisch stark gespannten Augenblicken empfindet. / Wie Regie und Malerei diese Aufgaben gelöst haben, ist technisch ganz famos. Man fühlt, daß künstlerisches Temperament dahinter steckt. / Da ist ein Jahrmarkt. Er besteht in Wirklichkeit aus einem gemalten Hintergrund, vor dem sich die Zeltschirme zweier Karussells drehen. Davor ist ein plattformartiger Vordergrund, auf dem sich, rasch und erregt getrieben, das Volk bewegt. / Das ist bildlich ganz hervorragend, und ich hatte, als ich die rotierenden Karussellspitzen sah, durch den optischen Effekt plötzlich das Dudeln der Jahrmarktsorgeln im Ohr. Das war eine hervorragende Leistung der Regie. / So ist fast überall der charakteristische Eindruck der Dinge im wesentlichen erfaßt und noch zugespitzt. ».

Mais au lieu de proposer la progression du mouvement dans le temps, le carrousel est le lieu du mouvement itératif, de la répétition, du cercle clos. En cela, il est le miroir de l'espace filmique de *Caligari*, qui plonge le spectateur dans les abîmes du vertige.

Dans *Le Cabinet des figures de cire*, la mise en scène des attractions foraines est synonyme d'un modelage de l'espace par la lumière. Mouvement et lumière se conjuguent dans les impressions visuelles qui en résultent pour le spectateur et qui s'apparentent à un remous lumineux. Cet effet était très précisément prévu dans le scénario de Galeen. Celui-ci s'ouvre sur le passage suivant, qui témoigne du désir d'abstraction de l'expressionnisme, obtenu par le biais de la lumière :

> Prologue
>
> PLAN 1
>
> PLAN D'ENSEMBLE : un champ de foire.
>
> De mystérieuses lumières, des lampes décrivant un mouvement rotatif. Des courbes de lumière.
> Un petit wagon fonce le long de la piste ondulée d'un manège.
> Des nacelles se balancent depuis de minces portiques qui émettent de la lumière.
> Dans la lumière, un carrousel tourne derrière des formes, des silhouettes fantastiques de baraques foraines sombres et noires.
>
> PLAN 2
>
> Près du carrousel.
> Dans l'obscurité et la lumière, des corps – des éclaboussures de rayons de lumière colorés – qui crient.
> Tel un axe an milieu du tourbillon, un pôle immobile – un jeune homme – vêtu d'un pardessus sombre – portant un chapeau à larges bords et une écharpe[1323].

Leni a remplacé par une grande roue les attractions sur rails et les balançoires imaginées par Galeen. Ce manège lui permet de dédoubler et ainsi de renforcer la présence lumineuse de la forme circulaire alliée au mouvement rotatif. La grande roue accentue l'effet créé par le carrousel. Celui-ci impose son mouvement à chacun des quatre plans de la foire. Grâce à la grande roue et au carrousel, dont les formes et les mouvements se superposent et se confondent par surimpression, lumière et mouvement engendrent des formes fluctuantes dans la séquence d'ouverture. Le mouvement rotatif est encore renforcé dans le premier plan par celui d'un troisième petit manège inséré en

[1323] Bock ; Galeen ; Koebner ; Leni. *Das Wachsfigurenkabinett... Op. cit.*, p. 17 : « Vorspiel / BILD 1 / GESAMT : Rummelplatz. / Geheimnisvolle Lichter, kreisende Lampen. Kurven aus Licht. / Ein kleiner Wagen saust über eine Berg- und Talbahn. / Gondeln schaukeln an dünnen, lichtglühenden Gestellen. / Ein Karussel dreht sich im Licht hinter fantastischen Silhouettenformen schwarz-dunkler Budenrückseiten. / BILD 2 / Bei dem Karussel / In Licht und Dunkel stehende – farbige Lichtstrahlen prustende – schreiende Körper. / Wie eine Achse inmitten des Strudels ein stillstehender Pol – ein junger Mann – in dunklem Überrock – Schlapphut und Schal. ».

surimpression. La forme circulaire est dédoublée dans le deuxième plan grâce à la forme des grosses caisses des musiciens. Les corps des passants perdent tout naturalisme, ne sont pus qu'une masse lumineuse et mouvante. Nous avons mis en évidence le rôle essentiel du costume et des accessoires dans le traitement expressionniste du corps : comme les lunettes de Caligari ou la loupe oculaire du forain, les chapeaux permettent de façonner l'aspect du corps, de modeler sa forme. Aussi le poète est-il coiffé d'un chapeau, tout comme les trois personnages historiques des différents épisodes du film. Le corps du protagoniste est lui aussi pensé avant tout en termes de forme et de mouvement. Ces effets montrent bien en quoi les concepts de clair-obscur et de recours aux ombres ne suffisent pas à rendre compte de la lumière des films expressionnistes. La lumière oriente le regard et le désir, dans l'univers des personnages fictifs et dans la salle de cinéma diégétique, qui reflètent le dispositif cinématographique. Le cinéma nécessite lui aussi la lumière pour fixer les images sur la pellicule et pour les mettre en mouvement lors du spectacle de la projection cinématographique. Comme le cinéma, dont les films expressionnistes offrent un portrait, l'art de la lumière expressionniste est l'art de l'écriture du mouvement.

**Numéro National de Thèse : 2017LYSEN085**

**THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON**
opérée par
**l'École Normale Supérieure de Lyon**

**École Doctorale** N°484
**Lettres, Langues, Linguistique, Arts**

**Discipline : Études germaniques**

Soutenue publiquement le 09/12/2017, par :
**Tamara EBLE**

# Regards sur le cinéma expressionniste, Regards du cinéma expressionniste : Esthétique et réception par la critique de cinéma allemande de Weimar

Devant le jury composé de :
Mme Valérie CARRÉ, Professeure des Universités, Université Paris-Sorbonne, Rapporteure
M. François GENTON, Professeur des Universités, Université Grenoble Alpes, Rapporteur
M. Frank KESSLER, Professeur des Universités, Université d'Utrecht, Examinateur
M. Matthias STEINLE, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Examinateur
Mme Anne LAGNY, Professeure des Universités, ENS de Lyon, Directrice de thèse
M. Marc CERISUELO, Professeur des Universités, Université Paris-Est-Marne-la-Vallée, Co-directeur de thèse

# Tome II

## Annexes, Bibliographie, Tables, Index

# Annexes

# I. Fiches techniques et artistiques des films expressionnistes

# I. 1.WIENE, Robert : *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), 1920

| | |
|---|---|
| **Production/Producteur** | *Decla-Film-Gesellschaft*, Berlin/Erich Pommer et Rudolf Meinert |
| **Année de production** | 1919 |
| **Pays de production** | Allemagne |
| **Scénario** | Carl Mayer et Hans Janowitz |
| **Assistants** | Rochus Gliese (assistant réalisateur) |
| **Prises de vues** | Willy Hameister |
| **Décors** | Walter Reimann, Walter Röhrig et Hermann Warm |
| **Costumes** | Walter Reimann (également chargé de la conception graphique des intertitres) |
| **Musique originale** | Giuseppe Becce |
| **Tournage** | *Lixie-Atelier*, Berlin-Weißensee |
| **Sortie** | 26. 02. 1920 au *Marmorhaus*, Berlin |
| **Distributeurs** | *Decla-Bioscop* |
| **Distribution artistique** | Werner Krauß \| le docteur Caligari<br>Conrad Veidt \| Cesare<br>Friedrich Fehér \| Francis<br>Lil Dagover \| Jane<br>Hans Heinrich von Twardowski \| Alan<br>Rudolf Klein-Rogge \| le criminel emprisonné<br>Rudolph Lettinger \| le docteur Olsen<br>Ludwig Rex \| le voyou<br>Elsa Wagner \| la logeuse<br>Henri Peters-Arnolds \| le jeune médecin<br>Hans Lanser-Ludolff \| le vieil homme |
| **Longueur** | 6 actes – 1703 m (d'après le visa de censure du 11. 03. 1921) |
| **Format** | noir et blanc viragé et teinté – muet – 1,33:1 – 35 mm |
| **Copie utilisée** | Version viragée et teintée, restaurée par la *Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung*, Wiesbaden (2013), à partir du négatif détenu par le *Bundesarchiv – Filmarchiv* de Berlin, éditée en DVD chez *Transit – Classics, Edition F. W. Murnau Stiftung*, 2014. Durée : 74 minutes. |
| **AKA** | *Das Kabinett des Dr. Caligari/Das Kabinett des Dr. Kaligari* (Allemagne)<br>*The Cabinet of Dr. Caligari* (États-Unis. Première américaine : 03. 04. 1921 au *Capitol Theatre*, New York) |

**Filmographie de Robert Wiene (*27. 04. 1873 Breslau ; †15[1324]. 07. 1938 Paris)[1325]**

1. *Die Waffen der Jugend* [*Les Armes de la jeunesse*], Allemagne 1912 (court-métrage)
   réalisateur : Friedrich Müller ou Robert Wiene ? ; scénariste : Robert Wiene
2. *Er rechts, sie links* [*Lui à gauche, elle à droite*], Allemagne 1914 (court-métrage)
3. *Der springende Hirsch oder Die Diebe von Günsterburg* [*Le Cerf bondissant ou les voleurs de Günsterburg*], Allemagne 1915
   réalisateur : Robert Wiene ou Walter Turszinsky ?/scénaristes : Walter Turszinsky et Robert Wiene
4. *Die Konservenbraut* [*La Femme aux conserves*], Allemagne 1915
5. *Le Favori de la reine* (*Der Liebesbrief der Königin: Intriguenspiel in drei Akten und 475 Küssen*), Allemagne 1916
   scénariste : Robert Wiene
6. *Le Secrétaire de la reine* (*Der Sekretär der Königin*), Allemagne 1916
7. *Die Räuberbraut* [*La Femme du brigand*], Allemagne 1916
8. *Der Mann im Spiegel* [*L'Homme dans le miroir*], Allemagne 1916/1917
   scénaristes : Robert Wiene et Richard Wurmfeld
9. *Lehmanns Brautfahrt* [*La Lune de miel de Lehmann*], Allemagne 1916
   scénaristes : Robert Wiene et Arthur Bergen
10. *Fromont jeune, Risler senior* (*Frau Eva*), Allemagne 1917
    scénariste : Robert Wiene d'après le roman *Fromont jeune et Risler senior* d'Alphonse Daudet
11. *Das Leben ein Traum* [*La Vie est un rêve*], Allemagne 1917
    scénaristes : Robert Wiene et Richard Wurmfeld
12. *Der standhafte Benjamin* [*Benjamin le Tenace*], Allemagne 1917
    scénariste : Robert Wiene
13. *Veilchen Nr. 4* [*Violette n°4*], Allemagne 1917
    réalisateur : Robert Wiene ?
14. *Furcht* [*La Peur*], Allemagne 1917
    scénariste : Robert Wiene
15. *Der Umweg zur Ehe* [*Détour vers le mariage*], Autriche 1919
    réalisateur : Robert Wiene ? Conrad Wiene ? Fritz Freisler ?
16. *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), Allemagne 1920
17. *Genuine* (*Genuine*), Allemagne 1920
18. *Die drei Tänze der Mary Wilford* [*Les trois danses de Mary Wilford*], Allemagne 1920
19. *Die Nacht der Königin Isabeau* [*La Nuit de la reine Isabeau*], Allemagne 1920
20. *Der Schrecken im Hause Ardon* [*Panique dans la maison Ardon*], Allemagne 1920
21. *Die Rache einer Frau* [*La Vengeance d'une femme*], Allemagne 1921
22. *Das Spiel mit dem Feuer* [*Le Jeu avec le feu*], Allemagne 1921
    réalisateurs : Robert Wiene et Georg Kroll
23. *Die höllische Macht* [*Le Pouvoir infernal*], Allemagne 1922
24. *Raskolnikoff/Raskolnikov* (*Raskolnikow*), Allemagne 1922/1923
    scénariste : Robert Wiene d'après le roman de Dostoïevski
25. *Der Puppenmacher von Kiang-Ning* [*Le Fabricant de poupées de Kiang-Ning*], Allemagne 1923
26. *I.N.R.I* (*I.N.R.I, Ein Film der Menschlichkeit*), Allemagne 1923
    scénariste : Robert Wiene d'après le roman de Peter Rosegger *I.N.R.I*
27. *Pension Groonen* [*La Pension Groonen*], Autriche 1924
28. *Les Mains d'Orlac* (*Orlacs Hände*), Autriche 1924
29. *Der Leibgardist* [*Le Soldat de la garde*], Autriche 1925

[1324] La fiche technique de *Caligari* présentée dans Kardish, Laurence (éd.). *Weimar Cinema 1919-1933: Daydreams and Nightmares*. New York : MoMA, 2010, p. 78 indique que Robert Wiene décède le 15. 07. 1938. C'est également la date fournie par Uli Jung et Walter Schatzberg dans Jung, Uli ; Schatzberg, Walter. *Robert Wiene: Der Caligari Regisseur*. Berlin : Henschel, 1995. La date de décès indiquée par *Filmportal.de* est en revanche le 17. 07. 1938.

[1325] Pour toutes les filmographies présentées en annexes, les titres sont classés par ordre chronologique. Seuls ont été retenus les titres pour lesquels la personnalité en question a assuré la réalisation. Les films pour lesquels elle a pris en charge une autre fonction uniquement (décors, scénario etc.) n'ont pas été retenus.

30. *Le Chevalier à la rose* (*Der Rosenkavalier*), Autriche 1925
31. *Die Königin vom Moulin Rouge* [*La Reine du Moulin-Rouge*], Autriche 1926
32. *Sa Majesté l'amour* (*Die Geliebte*), Allemagne 1926/1927
33. *La Danseuse passionnée* (*Die berühmte Frau*), Allemagne 1927
34. *Tu ne mentiras point* (*Die Frau auf der Folter*), Allemagne 1928
35. *Leontines Ehemänner* [*Les Maris de Leontine*], Allemagne 1928
36. *La grande aventurière* (*Die große Abenteuerin*), Allemagne 1928
37. *Les Farces de l'amour* (*Unfug der Liebe*), Allemagne 1928
38. *Der Andere* [*L'Autre*], Allemagne 1930
39. *Le Procureur Hallers*, France 1930 (Il s'agit de la version française de *Der Andere*, réalisée la même année que la version allemande, à l'époque des versions multiples des débuts du parlant.)
40. *Der Liebesexpress* [*L'Express de l'amour*], Allemagne 1931
41. *Nuits de Venise*, France/Allemagne 1931 (Il s'agit de la version française de *Der Liebesexpress*)
    réalisateurs : Robert Wiene et Pierre Billon
42. *Panique à Chicago* (*Panik in Chicago*), Allemagne 1931
43. *Dossier 909* (*Polizeiakte 909*), Allemagne 1933
    scénariste : Robert Wiene
44. *Une Nuit à Venise* (*Eine Nacht in Venedig*), Allemagne/Hongrie 1934
    scénariste : Robert Wiene
45. *Ultimatum*, France 1938 (achevé par Robert Siodmak)

## Synopsis

*Caligari* a recours à la structure du récit enchâssé : assis sur un banc, le jeune Francis raconte son histoire à un vieil homme. Dans une fête foraine installée dans la petite ville de Holstenwall, le docteur Caligari exhibe Cesare, un somnambule. Leur arrivée coïncide avec le début d'une série de meurtres dont la première victime est le secrétaire de mairie qui avait mal accueilli Caligari. Francis se rend à la foire avec son ami Alan. Dans la baraque foraine de Caligari, Cesare prédit à Alan qu'il ne vivra que jusqu'à l'aube. Alan est en effet assassiné dans son lit la nuit même. Soupçonnant Caligari et Cesare, Francis mène l'enquête et monte la garde devant la roulotte de Caligari. Jane, la jeune fille dont étaient épris les deux amis, est alors enlevée par Cesare. Pris en chasse par les habitants d'Holstenwall, Cesare abandonne son fardeau et s'évanouit. Francis découvre que Caligari exhibe une poupée à l'effigie du somnambule dans sa roulotte pendant qu'il envoie le vrai Cesare commettre ses terribles forfaits. Le jeune homme poursuit Caligari, qui se réfugie dans un asile psychiatrique dont il s'avère être le directeur. Francis et les médecins y découvrent son journal : il y explique son aspiration à devenir l'égal du docteur Caligari historique, spécialisé dans l’asservissement de somnambules à sa volonté. Caligari est arrêté et interné dans l'asile psychiatrique. Le film effectue alors un retour au récit-cadre. Dans un ultime retournement, il dévoile que c'est en réalité Francis qui est interné dans l'hôpital psychiatrique dirigé par Caligari. Son histoire n'est que le délire d'un fou que le docteur Caligari tente de soigner.

# I. 2. WIENE, Robert : *Genuine* (*Genuine. Die Tragödie eines seltsamen Hauses*), 1920

| | |
|---|---|
| **Production/Producteur** | *Decla-Bioscop A.-G.*, Berlin/Erich Pommer et Rudolf Meinert (producteur délégué) |
| **Année de production** | 1920 |
| **Pays de production** | Allemagne |
| **Scénario** | Carl Mayer |
| **Assistants** | Kurt Hermann Rosenberg et Bernhard Klein (assistants décorateurs) |
| **Prises de vues** | Willy Hameister |
| **Décors** | César Klein |
| **Costumes** | César Klein |
| **Tournage** | *Bioscop-Atelier*, Neubabelsberg |
| **Sortie** | 02. 09. 1920 au *Marmorhaus*, Berlin |
| **Distributeurs** | Decla-Bioscop A.-G. (Allemagne, sortie en salle, 1920)<br><br>Édition DVD *Kino on Video* 2002, États-Unis : bonus de 44 minutes disponible sur le DVD de *The Cabinet of Dr. Caligari*<br>Édition DVD *Image Entertainment* 1997, États-Unis et Édition DVD *Elite Entertainement* 2000, États-Unis : deux extraits de trois minutes figurent en bonus sur le DVD de *The Cabinet of Dr. Caligari* de la première, et en bonus sur le DVD de *The Masterworks of the German Horror Cinema* de la deuxième édition DVD.<br>*Bologna Film Archive, Munich Film Archive*, *Toulouse Film Archive* restauration couleur 1996 |
| **Distribution artistique** | Fern Andra \| Genuine<br>Ernst Gronau \| l'amateur d'art/Lord Melo<br>Harald Paulsen \| le peintre Percy/ Percy, le neveu de Lord Melo<br>Albert Bennefeld \| Curzon, un ami de Percy<br>John Gottowt \| le barbier Guyard<br>Hans Heinrich von Twardowski \| l'apprenti barbier Florian<br>Lewis Brody \| le Malais, serviteur |
| **Longueur** | 6 actes – 2286 m (d'après le visa de censure du 28. 8. 1920) |
| **Format** | noir et blanc teinté – muet – 1,33:1 – 35 mm |
| **Copie utilisée** | Copie 35 mm teintée du *Bundesarchiv – Filmarchiv* de Berlin (cote : 18123), contenant les intertitres français, visionnée sur place le 04. 07. 2013.<br>3 bobines – 7 actes – longueur totale : 1173 m<br>Le premier carton indique qu'il s'agit d'une copie détenue par la *Cineteca Italiana Archivio Storico Del Film-Milano*. |
| **AKA** | *Genuine: A Tale of a Vampire* (États-Unis) |

## Synopsis

Le film met en scène un cauchemar du héros Percy, au cours duquel Genuine, ancienne prêtresse d'un culte sanguinaire devenue l'esclave d'un lord, provoque une série de meurtres. Le cauchemar du peintre est inséré au sein d'un récit-cadre. Le film s'ouvre ainsi sur le carton suivant : « Comme chaque jour, le peintre Percy s'absorbait dans la lecture de son conte favori. ». Percy est tiré de sa lecture par la visite de deux amis venus admirer le portrait de Genuine, que Percy refuse de dévoiler. Tous deux s'inquiètent, car « depuis qu'il a peint son dernier tableau, Percy est devenu irritable, ses yeux sont hagards, il semble devenir fou... Si son œuvre en est la cause, il faut qu'il s'en débarrasse ». Arrive un amateur d'art qui souhaite faire l'acquisition du tableau, mais doit essuyer un refus. Les trois visiteurs partis, Percy s'endort.

Il réapparaît dans son rêve sous les traits de Percy, le neveu de Lord Melo. Ce dernier a fait l'acquisition de Genuine sur un marché d'esclaves oriental et la garde jalousement prisonnière de sa maison. Seul le barbier Guyard a accès à cette étrange demeure. Suite à un empêchement, il se fait un jour remplacer par son apprenti, Florian. C'est le moment que choisit Genuine pour s'échapper. Elle séduit Florian et le convainc de trancher la gorge à Lord Melo d'un coup de rasoir. Lorsqu'elle exige de lui qu'il lui prouve son amour en se suicidant, il refuse. Genuine ordonne alors au serviteur de la demeure d'exécuter Florian. Mais celui-ci l'épargne et se contente de le mettre à la porte. Arrive alors le neveu de Lord Melo, qui succombe à son tour aux charmes de Genuine. Mais de son côté, un Florian fiévreux a confié son horrible expérience au barbier Guyard. Ce dernier ameute une foule pour une chasse à la sorcière : les villageois prennent d'assaut la demeure et assassinent le serviteur, tandis que Florian escalade le mur de la maison pour rejoindre Genuine. La jeune femme le repousse en lui expliquant qu'elle en aime un autre. Florian la poignarde et elle meurt au moment où ils sont rejoints par les villageois.

Le peintre Percy se réveille alors en réalisant la menace que représente son obsession malsaine pour le portrait de Genuine. Il accepte de le vendre à l'amateur d'art et le dernier plan du film le montre soulagé et heureux d'avoir conclu la vente, qui lui a rapporté un chèque de 100.000 Francs.

# I. 3. WIENE, Robert : *Raskolnikoff* (*Raskolnikow*), 1923

| | |
|---|---|
| **Production/Producteur** | *Lionardo Film der Neumann-Film-Produktion G.m.b.H*, Berlin |
| **Année de production** | 1922 |
| **Pays de production** | Allemagne |
| **Scénario** | Robert Wiene d'après le roman *Crime et Châtiment* de Fiodor Dostoïevski |
| **Assistants** | Knauer (décors) ? |
| **Prises de vues** | Willy Goldberger |
| **Décors** | Andrei Andrejew |
| **Costumes** | pas d'informations |
| **Tournage** | pas d'informations |
| **Sortie** | 27 octobre 1923 au *Mozartsaal*, Berlin |
| **Distributeurs** | *Bayerische Film-Gesellschaft* |
| **Distribution artistique** | Gregori Chmara \| Rodion Romanowitsch Raskolnikoff<br>Elisaweta Skulskaja \| Pulcherja Alexandrowna Rasolnikowa, sa mère<br>Alla Tarassowa \| Dunja Raskolnikowa, sa sœur<br>Sergej Komissaroff \| Peter Petrowitsch Lushin, le fiancé<br>Michael Tarchanow \| Marmeladov<br>Maria Germanowa \| sa femme<br>Maria Kryschanowskaja \| sa fille Sonia<br>Vera Toma \| Aliona Ivanovna, l'usurière<br>Wera Orlowa \| Lisaweta, sa sœur<br>Pawel Pawlow \| le procureur<br>Iwan Bersenjieff \| un voisin |
| **Longueur** | 7 actes – 3050 m (d'après le visa de censure du 14. 12. 1923)[1326] |
| **Format** | noir et blanc viragé et teinté – muet – 1,33:1 – 35 mm |
| **Copie utilisée** | Version teintée éditée en DVD sous le titre *Crime and Punishment* par *Alpha Home Entertainment*, États-Unis 2008. Intertitres en anglais. Durée : 87 minutes et 36 secondes. |
| **AKA** | *Raskolnikov* (France)<br>*Crime and Punishment* (États-Unis) |

[1326] La critique de *Der Kinematograph* indique 3168 m. Voir eu. (= Ernst Ulitzsch). « Raskolnikow », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, p. 7.

## Synopsis

Rodion Raskolnikoff, un étudiant en droit idéaliste et sans le sou, s'est endetté auprès de sa logeuse. Pour être en mesure de payer ses dettes et d'acheter à manger, il va trouver la vieille usurière Aliona Ivanovna. La somme qu'elle lui accorde en échange d'une montre à gousset n'est pas suffisante et il lui fait part de son intention de revenir avec un étui à cigarettes en argent. De retour chez lui, il s'empare dudit étui mais aussi d'une hache : il a décidé d'assassiner l'usurière, en qui il voit une ennemie des pauvres dont elle abuse. Lorsque Lisaweta, la sœur de l'usurière, le surprend auprès du corps sans vie d'Aliona, il la tue également. En quittant les lieux du crime, il perd l'étui à cigarettes. Un peintre qui travaille à l'étage d'en-dessous le trouve et décide de le garder. Les soupçons des enquêteurs se porteront sur lui, puisque l'étui porte à croire qu'il a assassiné l'usurière pour lui voler des objets précieux. Le juge d'instruction chargé de l'affaire soupçonne néanmoins Raskolnikoff, dont il a lu un article dans le journal. Dans cet essai, Raskolnikoff défend une thèse selon laquelle certains individus hors du commun seraient en droit de commettre des crimes pour le bien de l'humanité. Tourmenté par sa mauvaise conscience, Raskolnikoff confesse son crime à une amie de Lisaweta, Sonia Marmeladowna, une jeune fille éprouvée par le destin et dont il est tombé amoureux. Le père de Sonia, déclassé, a sombré dans l'alcoolisme, sa mère dans le désespoir, et Sonia est obligée de se prostituer pour subvenir aux besoins de sa famille. Alors que par son suicide, le peintre semble donner raison aux soupçons qui l'incriminent, la promesse faite à Sonia pousse Raskolnikoff à confesser son crime à la police pour expier sa faute.

# I. 4. WERCKMEISTER, Hans : *Algol* (*Algol. Tragödie der Macht*), 1920

| | |
|---|---|
| **Production/Producteur** | *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V.*, Berlin |
| **Année de production** | 1920 |
| **Pays de production** | Allemagne |
| **Scénario** | Hans Brennert et Friedel Köhne |
| **Prises de vues** | Axel Graatkjær (aka Axel Sørensen) et Hermann Kircheldorff (les trois derniers jours) |
| **Décors** | Walter Reimann |
| **Costumes** | pas d'informations |
| **Tournage** | scènes d'extérieur de la propriété de Robert Herne réalisées dans le parc du château de Sanssouci et dans l'*Orangerieschloss* à Potsdam/certaines des autres scènes d'extérieur ont été réalisées à Hambourg et au bord de la mer du Nord[1327] |
| **Sortie** | 03. 09. 1920 au *U.T. Kurfürstendamm*, Berlin |
| **Distributeurs** | *Deulig*, Berlin |
| **Distribution artistique** | Emil Jannings \| Robert Herne<br>John Gottowt \| Algol, la créature extraterrestre<br>Erna Morena \| Yella Ward<br>Hanna Ralph \| Maria Obal, amie de Robert Herne<br>Hans Adalbert von Schlettow \| Peter Hell, le fils de Maria<br>Ernst Hofmann \| Reginald Herne, fils et successeur de Robert Herne<br>Käte Haack \| Magda Herne, fille de Robert Herne<br>Gertrud Welcker \| Leonore Nissen, l'épouse de Robert Herne<br>Sebastian Droste \| un danseur |
| **Longueur** | 5 actes – 2144 m (d'après le visa de censure du 25. 08. 1920) |
| **Format** | noir et blanc teinté – muet – 1,33:1 – 35 mm |
| **Copie utilisée** | copie restaurée et numérisée du *Filmarchiv-Bundesarchiv*, visionnée sur DVD sur place le 04. 07. 2013. Durée : 83 minutes. |
| **AKA** | *Power* (États-Unis)[1328] |

1327 Cf. « Aus der Filmwelt. Algol », in *Bühne und Film*, n°13, Jahrgang 1920, p. 14.

1328 La version diffusée aux États-Unis diffère de la version allemande diffusée lors de la sortie du film : l'expérience du pouvoir d'Algol est vécue en rêve par Robert Herne. À la fin du film, il se réveille du cauchemar et retourne joyeusement à la mine. Voir la fiche technique du film dans Holba, Herbert. *Emil Jannings*. Ulm : Knorr, 1979 (absence de pagination pour la photocopie de cette fiche consultée dans les archives du DIF).

**Filmographie de Hans Werckmeister (*1879 Berlin ; †03. 07. 1929 Berlin)**

1. *Der Friedensreiter* [*Le Cavalier de la paix*], Allemagne 1917[1329]
2. *3000 Mark Belohnung* [*3000 Mark de récompense*], Allemagne 1918
   réalisateurs : Hans Werckmeister (?) et Carl Neisser
3. *Irrwahn* [*La Folie*], Allemagne 1918/1919
4. *Durchlaucht reist inkognito* [*Son Altesse voyage incognito*], Allemagne 1919
5. *Hoheit reist inkognito* [*Son Altesse impériale voyage incognito*], Allemagne 1919
6. *Hinaus ins Grüne* [*Allons nous mettre au vert*], Allemagne 1919
7. *Die lachende Konkurrenz* [*La Concurrence rit*], Allemagne1919
8. *Der Puls des Jahrhunderts* [*Le Pouls du siècle*], Allemagne 1919
9. *Margots Freie*r [*Les Prétendants de Margot*], Allemagne 1919
10. *Der neue Herr Generaldirektor* [*Le nouveau directeur général*], 1919
11. *Fräulein Colibri* [*Mademoiselle Colibri*], Allemagne 1919
12. *Amt Zukunft* [*Le Ministère de l'avenir*], Allemagne 1919
13. *Föhn* [*Foehn*], Allemagne 1919/1920
14. *Algol* (*Algol*), Allemagne 1920
15. *Das goldene Netz* [*Le Filet d'or*], Allemagne 1920/1921
    scénariste : Hans Werckmeister
16. *Die Schatzkammer im See. 1. Brillantenmarder* [*Le Trésor du lac. 1. Voleur de diamants*], Allemagne 1921
17. *Die Schatzkammer im See. 2. Der Club der Zwölf* [*Le Trésor du lac. 2. Le Club des douze*], Allemagne 1921
18. *Im Abgrund des Hasses* [*Dans l'abîme de la haine*], Allemagne 1921
19. *Acht Uhr dreizehn. Das Geheimnis des Deltaklubs* [*Huit heures treize. Le Secret du club du delta*] , Allemagne 1921
20. *Das Souper um Mitternacht. Abenteuer des Detektivs Harry Wills* [*Le Souper de minuit. Une aventure du détective Harry Wills*], Allemagne 1921
21. *Die Kleine vom Film* [*La Petite du film*], 1921/1922
22. *Matrosenliebste* [*La Bien-aimée du matelot*], Allemagne 1921/1922
23. *Das Mädchen aus dem goldenen Westen* [*La Belle de l'Ouest de l'or*], Allemagne 1922
    scénaristes : Hugo Landsberger et Hans Werckmeister
24. *Die Affäre der Baronesse Orlowska* [*L'Aventure de la baronne Orlowska*], Allemagne 1923 (?)
    scénaristes : Hugo Landsberger et Hans Werckmeister
25. *Die Brigantin von New York* [*La Brigante de New York*], Allemagne 1924
26. *Weil Du es bist* [*Parce que c'est toi*], Allemagne 1925
27. *Der Kampf um den Mann* [*Le Combat de ces dames*], Allemagne 1927

[1329] La fiche technique d'*Algol* présentée dans Kardish, Laurence (éd.). *Weimar Cinema 1919-1933: Daydreams and Nightmares*. New York : MoMA, 2010, p. 77 indique qu'il s'agit du premier film de Werckmeister, produit en 1917. Filmportal.de donne 1918/1919 comme date de production.

**Synopsis**

Une créature extraterrestre nommée Algol est au centre de l'intrigue de ce film de science-fiction. Au début du film, Algol quitte son étoile éponyme pour se présenter sous forme humaine à Robert Herne dans la « galerie du diable », l'une des galeries sombres où le mineur se tue jour après jour à la tâche. Le méphistophélique Algol lui révèle l'extraordinaire pouvoir des ondes qui émanent de son étoile d'origine et lui fait don d'une machine permettant de les transformer en source d'énergie inépuisable. En étendant de plus en plus son réseau énergétique, Robert Herne s'empare alors du pouvoir. Vingt en plus tard, il règne en maître sur la Terre entière, à l'exception d'un petit pays agricole qui a conservé son indépendance mais qui est de plus en plus menacé par le géant énergétique. Deux modèles de société s'opposent ainsi au sein du film. Mais le pouvoir suprême cause la perte du maître du monde : après avoir vu son ancienne compagne Maria Obal et sa fille Magda se détourner de lui pour vivre dans le pays indépendant, il perd son épouse qui meurt au contact de la machine diabolique. Alors qu'il sombre dans la maladie, son propre fils veut hâter sa mort afin d'hériter du pouvoir. Robert Herne reconnaît finalement son erreur et meurt en détruisant la machine.

# I. 5. MARTIN, Karlheinz : *De l'aube à minuit* (*Von morgens bis mitternachts*), 1920

| | |
|---|---|
| **Production/Producteur** | *Ilag-Film-Gesellschaft*, Berlin/Herbert Juttke |
| **Année de production** | 1920 |
| **Pays de production** | Allemagne |
| **Scénario** | Herbert Juttke et Karlheinz Martin d'après la pièce éponyme de Georg Kaiser (1916) |
| **Assistants** | Robert Neppach (directeur artistique) |
| **Prises de vues** | Carl Hoffmann |
| **Décors et costumes** | Robert Neppach |
| **Tournage** | début du tournage entre le 9 et le 21 mai, durée du tournage : environ deux mois |
| **Sortie** | projections-tests en 1920[1330], projection(s) réservée(s) à la presse en 1922 (juin 1922 aux *Regina-Lichtspiele* de Munich)<br>03. 12. 1922 : cinéma *Hong-za,* Tokyo, Japon<br>21. 01. 1963 : émission de télévision *Camera*, Berlin-Est<br>10. 03. 1993 : première de la version restaurée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dans le cadre de l'exposition « Figures du moderne. L'expressionnisme en Allemagne ».<br>25. 06. 1993 : première allemande de la version restaurée au *Filmmuseum München* |
| **Distributeurs** | *Henri Müller Monopolfilms* (pas de sortie au cinéma)<br>*Filmuseum München* (2010, Allemagne, theatrical)<br>*Edition Filmmuseum* (2010, worldwide, DVD) |
| **Distribution artistique** | Ernst Deutsch \| le caissier<br>Roma Bahn \| sa fille/la mendiante/la prostituée/le masque/la salutiste<br>Erna Morena \| l'Italienne<br>Hans Heinrich von Twardowsky \| son fils<br>Lotte Stein \| l'épouse du caissier<br>Frieda Richard \| la mère du caissier<br>Eberhard Wrede \| le directeur de la banque<br>Adolf E. Licho \| le client obèse de la banque<br>Hugo Döblin \| l'antiquaire<br>Lo Heym \| la femme du bal<br>autres acteurs : Elsa Wagner, Mary Zimmermann Ballet Compagny |
| **Longueur** | 5 actes – 1480 m (d'après l'acte de censure du 15. 08. 1921) |
| **Format** | noir et blanc – muet – 1,33:1 – 35 mm |
| **Copie utilisée** | copie reconstituée et restaurée par le *Filmmuseum München* à partir de la copie découverte en 1959 (dans les archives de l'Institut du cinéma japonais) et du texte de plus de 100 intertitres (reconstitués grâce au visa de censure retrouvé en 1987), éditée en DVD le 1er Juillet 2010 par *Edition Filmmuseum.* Durée : 72 minutes et 35 secondes. |
| **AKA** | *From Morn to Midnight* (États-Unis) |

[1330] La fiche technique de *De l'aube à minuit* présentée dans Kardish, Laurence (éd.). *Weimar Cinema 1919-1933: Daydreams and Nightmares*. New York : MoMA, 2010, p. 82 avance l'hypothèse selon laquelle les premières projections-tests auraient eu lieu à l'automne 1920 dans la région de la Ruhr.

**Filmographie de Karlheinz Martin (*06. 05. 1886 Freiburg im Breisgau ; †13. 01. 1948 Berlin)**

1. *De l'aube à minuit* (*Von morgens bis mitternachts*), Allemagne 1920
   scénaristes : Herbert Juttke et Karlheinz Martin d'après la pièce éponyme de Georg Kaiser
2. *Die Verwandlung* [*La Métamorphose*], Allemagne 1920
3. *La Maison à l'enseigne de la lune* (*Das Haus zum Mond*), Allemagne 1921
   scénaristes : Rudolf Leonhard et Karlheinz Martin
4. *Die Perle des Orients* [*La Perle de l'Orient*], Allemagne 1921
   scénaristes : Max Monato et Karlheinz Martin
5. *La Paloma. Ein Lied der Kameradschaft* [*La Paloma. Une chanson sur la camaraderie*], Allemagne 1934
6. *Punks kommt aus Amerika* [*Punks vient des États-Unis*], Allemagne 1934/1935
7. *Anschlag auf Schweda* [*Attentat contre Schweda*], Allemagne 1935
   scénariste : Karlheinz Martin
8. *Der Abenteurer von Paris* [*L'Aventurier de Paris*], Allemagne 1936
9. *Du bist mein Glück* [*Mon bonheur c'est toi*], Allemagne 1936
10. *Die Stimme des Herzens* [*La Voix du cœur*], Allemagne 1936/1937
11. *Millionäre* [*Millionnaires*], Autriche 1937
12. *Die glücklichste Ehe der Welt* [*Le Mariage le plus heureux du monde*], Autriche 1937
    réalisateurs : E. W. Emo et Karlheinz Martin
13. *Konzert in Tirol* [*Concert au Tyrol*], Autriche 1938
14. *Adresse unbekannt* [*Adresse inconnue*], Tchécoslovaquie/Allemagne 1938
15. *Der Hampelmann* [*Le Pantin*], Allemagne 1938
16. *Verdacht auf Ursula* [*Ursula soupçonnée*], Allemagne 1939

## Synopsis

Adaptation fidèle du « drame à stations » (*Stationendrama*) éponyme de Georg Kaiser, le film de Martin suit le parcours d'un petit employé de banque qui, fasciné par l'apparition d'une élégante Italienne venue retirer 3000 Mark à la banque, tente brusquement d'échapper à la monotonie de son existence. Aveuglé par les commentaires du directeur de la banque, il prend à tort la cliente étrangère pour une femme de mœurs légères. Il détourne alors 60000 Mark et lui propose de le suivre en Italie pour y commencer une nouvelle vie. Il est abruptement ramené à la réalité lorsqu'il doit reconnaître son erreur. Il réalise qu'il s'agit bien d'une femme respectable et fortunée, qui accompagne son fils pendant un voyage d'études et qui avait besoin d'argent pour acheter un tableau. Le caissier prend alors la fuite, erre à travers un champ de neige et s'interroge sur le sens de sa vie chamboulée. Il s'imagine à tort que l'argent lui permettra de trouver les valeurs qu'il cherche.

Dans une deuxième partie, le film retrace la quête de nouvelles valeurs entreprise par le caissier. Après avoir abandonné sa famille et quitté sa petite ville[1331], il enchaîne les divertissements associés à la grande ville de Berlin à cette époque : vélodrome, salle de bal et finalement tripot, où il rencontre une jeune fille de l'Armée du Salut. Elle le sauve des griffes d'une bande d'escrocs qui s'apprêtait à l'assassiner pour lui dérober son argent. Il suit la salutiste jusqu'aux locaux de l'Armée du Salut où il assiste à plusieurs confessions qui retracent en sens inverse les étapes de son parcours. En raison de ces confessions et de son amour grandissant pour la salutiste, il se rend finalement à l'évidence : sa quête effrénée reposait sur une série d'illusions. L'espoir de pouvoir recommencer à zéro avec la salutiste se révèle vain à son tour, car elle le dénonce à la police afin de toucher une récompense. À la place de la révélation et de la transformation espérées, le caissier fait ainsi l'expérience de la trahison. Lorsque la police s'apprête à l'arrêter, il se tire une balle dans la poitrine et s'écroule contre la croix cousue sur le rideau derrière lui, les bras écartés comme un crucifié.



Fig. 86 : *De l'aube à minuit* de Karlheinz Martin (1920)
Sous le regard ahuri du caissier (Ernst Deutsch), le visage de la mendiante (Roma Bahn) se transforme en tête de mort.
Crédits photographiques : Edition Filmmuseum

[1331] Dans la pièce de Georg Kaiser, cette ville est désignée par un « W. », qui pourrait faire référence à la ville de Weimar.

# I. 6. MARTIN, Karlheinz : *La Maison à l'enseigne de la lune* (*Das Haus zum Mond*), 1921

| | |
|---|---|
| **Production/Producteur** | *Neos-Film GmbH*, Berlin/Herr Schwarz, directeur de la *Neos-Film* |
| **Année de production** | 1921 |
| **Pays de production** | Allemagne |
| **Scénario** | Rudolf Leonhard et Karlheinz Martin |
| **Prises de vues** | Carl Hoffmann et Gotthard Wolff |
| **Décors** | Robert Neppach |
| **Costumes** | Robert Neppach |
| **Tournage** | *Jofa-Atelier*, Johannisthal, Berlin |
| **Sortie** | 28 janvier 1921 aux *Richard-Oswald-Lichtspiele*, Berlin |
| **Distributeurs** | pas d'informations |
| **Distribution artistique** | Erich Pabst \| Nathanaël, astronome<br>Leontine Kühnberg \| Bettina, son épouse/Luna, sa fille<br>Fritz Kortner \| Jan van Haag, marchand de figures de cire<br>Paul Graetz \| Kornil, acteur<br>Hans Schweikart \| Fabian, son fils<br>Rosa Valetti \| la veuve Turnebusch<br>Käthe Burga \| Pirzel, serveuse<br>Max Gülstorff \| Just, employé ministériel<br>Frida Richard \| Julchen, son épouse<br>Annemarie Möricke \| Minchen, sa fille<br>Leopold von Ledebour \| Peter Pot, marchand de charbon<br>Sofie Pagay \| Babett, son épouse<br>Gustav vonWangenheim \| Andreas, son fils<br>Hugo Döblin \| Schlinge, huissier<br>autres acteurs : Max Adalbert, Hans Heinrich von Twardowski |
| **Longueur** | 6 actes – 2232 m (d'après le visa de censure du 13. 01. 1921) |
| **Format** | noir et blanc – muet – 1,33:1 – 35 mm |
| **Copie utilisée** | film actuellement considéré comme perdu – visionnage impossible |
| **AKA** | *Das Haus zum Monde* (Allemagne)<br>*La Maison lunaire* (France) |

**Synopsis**
(Nous avons reconstitué le synopsis à partir des résumés du film relevés dans les revues de cinéma)

La maison à l'enseigne de la lune, une propriété délabrée, se dresse en bordure d'une grande ville. Son propriétaire, l'astronome Nathanaël, vit au deuxième étage avec son épouse Bettina et a aménagé un observatoire sous le toit. Sous les combles habite l'acteur vieillissant Kornil, qui a pour habitude de porter des masques et d'incarner différents personnages à la ville comme à la scène. Au premier étage loge le modeleur de figures de cire Jan van Haag. Le rez-de-chaussée abrite le bistrot de la veuve Turnebusch et la boutique de charbon de Peter Pot.

Le diabolique Jan van Haag est épris de Bettina. Celle-ci accepte de lui servir de modèle pour « la somnambule », la nouvelle figure de cire qu'il veut réaliser. Une fois achevé, le mannequin est le portrait craché de Bettina. Éperdu de joie, Jan perd le sens des réalités et agresse Bettina, qui perd connaissance. Peu de temps après, elle découvre qu'elle est enceinte et s'interroge sur la paternité de l'enfant. Après la naissance de sa fille, elle sombre dans la mélancolie. En l'honneur de l'astre auquel il voue un culte, Nathanaël baptise l'enfant Luna. Obsédé par la figure de cire qui porte les traits de Bettina et rongé par la jalousie, Jan décide de se venger de Nathanaël. Il profite de la mauvaise gestion des finances de l'astronome pour racheter toutes ses dettes et hypothèques. Les années passent. Luna a grandi et ressemble trait pour trait à sa mère, dont elle a hérité la mélancolie. Elle partage aussi la passion de son père pour la lune : elle est « mondsüchtig », ce qui signifie qu'elle est somnambule mais aussi qu'elle souffre littéralement d'une « addiction à la lune ». Andres, le fils de Peter Pot, et Fabian, le fils de Kornil qui a installé un studio de photographie sous le toit, ont son âge.

Pour Jan, l'heure est venue de se venger. Il va trouver l'astronome pour le rappeler à ses dettes. Il tombe alors éperdument amoureux de Luna et élabore un plan diabolique : il s'arrange pour que Nathanaël assiste depuis sa fenêtre à ce qu'il croit être un échange amoureux entre sa fille et Jan. En réalité, Jan a mis en scène la poupée de cire. Nathanaël renie sa fille, qui trouve refuge auprès de la veuve Turnebusch. Dans le bistrot, elle rejette les avances que lui fit Jan. Pour se venger, celui-ci orchestre la mise en enchères de la maison à l'enseigne de la lune et en fait lui-même l'acquisition. Il veut ensuite mettre Nathanaël à la porte. L'astronome se réfugie dans l'observatoire, où il est frappé par la foudre. Avant de mourir, il profère des paroles énigmatiques qui laissent penser à l'existence d'un trésor enseveli sous la maison.

Rejetées par Jan, Bettina et Luna sont recueillies par Kornil et Fabian. De plus en plus mélancolique, Bettina se tourne vers la conjuration des esprits et la prédiction de l'avenir. Dans un moment de lucidité, elle se rappelle la cause de ses tourments et confronte Jan. L'effroi que lui cause l'expression maléfique de celui-ci a cependant raison d'elle et elle meurt. Lorsque Jan menace de faire saisir son cercueil, Luna accepte à contrecœur de l'épouser. Lors de la nuit de noces, il se met à cajoler la figure de cire. Horrifiée, Luna prend la fuite, poursuivie par Jan du toit de la maison jusqu'à la cave. Par une trappe, elle se jette dans le canal. Jan bloque la trappe avec le cercueil de Bettina pour empêcher Luna de s'échapper. Mais depuis sa fenêtre, Andres aperçoit Luna dans le canal et la secourt. Elle le charge de porter le cercueil de sa mère au cimetière et gagne ensuite l'appartement de Jan. Elle s'empare de la figure de cire, la précipite du toit de la maison et prend place sur son piédestal dans l'atelier.

Fabian, qui a assisté à la chute de la figure de cire, croit cependant que c'est sa bien-aimée qui s'est jetée du toit. Entouré des habitants de la maison, il accuse Jan, qui le poignarde. La police est appelée en renfort et prend en chasse le marchand des figures de cire, qui se réfugie dans son atelier. Pensant qu'il s'agit du mannequin, il se lance dans une danse endiablée autour de Luna. Elle prend la fuite et il la poursuit, armé d'un chandelier. Bouleversés de voir Luna qu'ils croyaient morte, les locataires le laissent passer. Pendant ce temps, Peter Pot est en train de chercher le trésor qu'il croit enseveli sous la maison. Les habitants de la maison se laissent gagner par la cupidité et se joignent à lui. Seul Andres reste indifférent à cette folie et porte secours à Luna à son retour du cimetière. Mais le toit de la demeure a pris feu au contact du chandelier de Jan. La maison en flammes s'effondre sur ses habitants. À la lueur de la lune, Andres et Luna, les seuls survivants, contemplent main dans la main le pommier en fleurs qui surplombe les décombres de la maison à l'enseigne de la lune.



Fig. 87 : *La Maison à l'enseigne de la lune* de Karlheinz Martin (1921) :
extrait de « Das Haus zum Mond », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°31, Jahrgang 1920, s. p..
Crédits photographiques : *Verlag für Filmschriften Christian Unucka.*

# I. 7. KOBE, Hanns : *Torgus* (*Verlogene Moral*/*Brandherd*), 1921

| | |
|---|---|
| **Production/Producteur** | *Centaur-Film G.m.b.H*, Berlin |
| **Année de production** | 1921 |
| **Pays de production** | Allemagne |
| **Scénario** | Carl Mayer (d'après une ballade islandaise) |
| **Assistants** | pas d'informations |
| **Prises de vues** | Karl Freund |
| **Décors** | Robert Neppach |
| **Costumes** | Robert Neppach |
| **Musique originale** | Max Graf |
| **Tournage** | pas d'informations |
| **Sortie** | 04. 03. 1921 au *Tauentzienpalast*, Berlin[1332] |
| **Distributeurs** | *Centaur-Film G.m.b.H*, Berlin |
| **Distribution artistique** | Eugen Klöpfer \| Torgus/Torgeir, le fils de Groah, menuisier<br>Hermine Straßmann-Witt \| Groah, la mère de Torgus, sage-femme<br>Adele Sandrock \| Mademoiselle Turid, propriétaire de la ferme<br>Gerd Fricke \| John, le neveu orphelin de Mademoiselle Turid<br>Marija Leiko \| Anna, une servante<br>Ferdinand Gregori \| Grunac Eggert, le tuteur de John<br>Käthe Richter \| Gudrun, la fille de Grunac<br>W. Halm \| Christian, un administrateur |
| **Longueur** | 5 actes, 1547 m (d'après le visa de censure du 18. 02. 1921) |
| **Format** | noir et blanc – muet – 1,33:1 – 35 mm |
| **Copie utilisée** | Copie 35 mm[1333] du *Filmarchiv des Deutschen Filminstituts* contenant les intertitres allemands et français, visionnée sur place (Friedrich-Bergius-Straße 5, 65203 Wiesbaden) le 11. 03. 2014 (cote : 10.90). Durée : 63 minutes. |
| **AKA** | *Brandherd* (titre de travail allemand)<br>*Torgus* (France/États-Unis) |

[1332] Certains documents (par exemple la fiche technique et artistique proposée par le DIF) indiquent une date plus tardive : le 21. 10. 1921 aux *Decla-Lichtspiele*, Unter den Linden, Berlin.

[1333] Le *Filmarchiv des Deutschen Filminstituts* dispose également de plusieurs copies 16 mm du film, qui sont cependant de moins bonne qualité que la copie 35 mm visionnée.

## Filmographie de Hanns Kobe

1. *Die Frau im Käfig* [*La Femme prisonnière*], Allemagne 1919
   réalisateurs : Hanns Kobe et Johannes Guter
2. *Die rote Redoute* [*La Redoute rouge*], Allemagne 1920
3. *Torgus* (*Verlogene Moral/Brandherd*), Allemagne 1921
4. *Die Ratten* [*Les Rats*], Allemagne 1921
5. *Am Rande der Großstadt* [*Au bord de la ville*], Allemagne 1922
   scénaristes : Hanns Kobe et Paul Reno
6. *Nachtstürme* [*Tempêtes nocturnes*], Allemagne 1922/1923
7. *Ein Weib, ein Tier, ein Diamant* [*Une femme, un animal, un diamant*], Allemagne 1923
   scénaristes : Paul Beyer et Hanns Kobe
8. *Dr. Wislizenus* [*Docteur Wislizenus*], Allemagne 1923/1924

## Synopsis

Turid, propriétaire d'une ferme, est « une vieille demoiselle sévère et despote[1334] ». Sans l'avoir préalablement consulté, elle oblige son neveu John à aller à l'École d'Agriculture d'une ville voisine. Avant de partir, il lui avoue sa relation avec la servante Anna, sur conseil de celle-ci, qui compte sur sa compréhension. Furieuse, Turid profite de l'absence de John pour renvoyer Anna, enceinte. Moyennant une somme d'argent, elle se met d'accord avec la vieille sage-femme Groah pour qu'elle recueille Anna et l'informe de la naissance de l'enfant. Après la naissance, Anna doit être renvoyée chez ses parents adoptifs. Groah vit avec son fils Torgus, le brave fabricant de cercueils du village, qui s'éprend d'Anna. Sous prétexte de l'élever elle-même, Turid profite du sommeil de la mère pour lui enlever le nouveau-né. Elle oblige ensuite son neveu à épouser contre son gré Gudrun, la fille de son riche tuteur Grunac avec lequel Turid a éloigné l'amante de John. Affaiblie par la perte de l'enfant, Anna décède le soir des noces. Torgus fait irruption au milieu des convives pour leur présenter le corps de la jeune femme dans son cercueil, son « cadeau de mariage » au couple. Hors de lui, John accuse sa tante, mais les convives l'obligent à quitter la pièce avec eux. Seuls les deux coupables, Turid et Grunac, restent effondrés à côté du cercueil.

[1334] Il s'agit du texte du premier intertitre français de la copie du film consultée.

# I. 8. LENI, Paul : *Le Cabinet des figures de cire* (*Das Wachsfigurenkabinett*), 1924

| | |
|---|---|
| **Production/Producteur** | *Neptun-Film A.-G.*, Berlin/Leo Birinsky et Alexander Kwartiroff |
| **Année de production** | 1924 |
| **Pays de production** | Allemagne |
| **Scénario** | Henrik Galeen |
| **Assistants** | William Dieterle (assistant réalisateur) ; Fritz Maurischat (assistant directeur artistique, chargé de la réalisation des décors) |
| **Prises de vues** | Helmar Lerski |
| **Décors** | Paul Leni, Ernst Stern |
| **Costumes** | Ernst Stern |
| **Accessoires** | Paul Dannenberg |
| **Tournage** | juin-septembre 1923, *May-Atelier*, Berlin-Weißensee |
| **Sortie** | 13. 11. 1924 au *Ufa-Theater Kurfürstendamm*, Berlin |
| **Distributeurs** | *Hansa-Film-Verleih der Ufa-Leih-Betriebe* et *Wiking-Film AG* (distribution internationale) |
| **Distribution artistique** | John Gottowt \| le propriétaire du cabinet des figures de cire<br>Wilhelm/William Dieterle \| le poète, Assad le boulanger et un prince russe<br>Emil Jannings \| Haroun al-Rachid<br>Conrad Veidt \| Ivan le Terrible<br>Werner Krauß \| Jack l'Éventreur<br>Olga Belajeff \| Eva, la fille du forain/Maimune/la mariée russe<br>Ernst Legal \| l'empoisonneur<br>Paul Biensfeld \| le vizir<br>Georg John |
| **Longueur** | 4 actes – 2142 (2139,29) m (d'après le visa de censure du 14. 02. 1924)/7 actes – 2147 m (d'après le visa de censure du 12. 11. 1924) |
| **Format** | noir et blanc teinté – muet – 1,33:1 – 35 mm |
| **Copie utilisée** | Version teintée restaurée, éditée par Édition DVD *Kino on Video*, 2002, États-Unis. Durée : 83 minutes et 37 secondes. |
| **AKA** | *Waxworks* (États-Unis, également *Three Wax Men* et *The Three Wax Works*. Première américaine : 18. 05. 1926 au *Cameo*, New York) |

**Filmographie de Paul Leni (*08. 07. 1885 Stuttgart ; †02. 09. 1929 Hollywood)**

1. *Das Tagebuch des Dr. Hart* [*Le Journal du docteur Hart*], Allemagne 1916
2. *Prima Vera*, Allemagne 1917
   décors : Paul Leni
3. *Dornröschen* [*La Belle au bois dormant*], Allemagne 1917
   décors et costumes : Paul Leni
4. *Das Rätsel von Bangalor* [*Le Mystère de Bangalore*], Allemagne 1918
   scénaristes : Paul Leni et Rudolf Kurtz
   décors : Paul Leni
5. *Die platonische Ehe* [*Un mariage platonique*], Allemagne 1919
   décors : Paul Leni
6. *Prinz Kuckuck – Die Höllenfahrt eines Wollüstlings* [*Prince Kuckuck. La Descente aux enfers d'un libertin*], Allemagne 1919
   décors : Paul Leni
7. *Patience. Die Karten des Todes* [*Patience. Les Cartes de la mort*], Allemagne 1920
   décors : Paul Leni
8. *Die Verschwörung zu Genua* [*La Conspiration de Gênes*], Allemagne 1920/1921
   scénaristes : Paul Leni et Georg Kaiser
   décors : Paul Leni
9. *Escalier de service* (*Hintertreppe*), Allemagne 1921
   réalisateurs : Paul Leni et Leopold Jessner
   décors : Paul Leni
10. *Le Cabinet des figures de cire* (*Das Wachsfigurenkabinett*), Allemagne 1924
    décors : Paul Leni
11. *Rebus-Film Nr. 1* [*Film-rébus n°1*], Allemagne 1925
12. *Rebus-Film Nr. 2* [*Film-rébus n°2*], Allemagne 1925
13. *Rebus-Film Nr. 3* [*Film-rébus n°3*], Allemagne 1925
14. *Rebus-Film Nr. 4* [*Film-rébus n°4*], Allemagne 1926
15. *Rebus-Film Nr. 5* [*Film-rébus n°5*], Allemagne 1926
16. *Rebus-Film Nr. 6* [*Film-rébus n°6*], Allemagne 1926
17. *Rebus-Film Nr. 7* [*Film-rébus n°7*], Allemagne 1926
18. *Rebus-Film Nr. 8* [*Film-rébus n°8*], Allemagne 1926
19. *La Volonté du mort* (*The Cat and the Canary*), États-Unis 1927
20. *Le Perroquet chinois* (*The Chinese Parrot*), États-Unis 1927
21. *L'Homme qui rit* (*The Man who Laughs*), États-Unis 1928
22. *Le Dernier Avertissement* (*The Last Warning*), États-Unis 1929

## Synopsis

Le film est constitué de trois épisodes insérés au sein d'une histoire-cadre : le propriétaire d'une baraque foraine cherche un écrivain pour inventer des histoires autour de trois figures de cire : Haroun al-Rachid, Ivan le Terrible et Jack l'Éventreur. Après avoir lu son annonce de journal, un jeune poète sans le sou se présente au directeur du *Panoptikum,* fait la connaissance de sa fille Eva, s'éprend d'elle et accepte l'offre.

Alors qu'Eva reste à ses côtés pour lire son récit, le poète écrit l'histoire d'Haroun al-Rachid, calife de Bagdad au début du IX^e^ siècle. Il fait de lui-même et d'Eva deux personnages centraux du premier épisode à tonalité comique, respectivement le boulanger Assad et sa femme Maimune[1335]. L'épisode raconte comment le calife essaye de faire la conquête de la belle Maimune, à laquelle Assad veut prouver son courage en dérobant l'anneau magique du souverain. Il s'introduit de nuit dans la chambre du calife et lui coupe le bras auquel il porte la bague. Mais il ne s'agit que d'une poupée de cire, placée dans le lit du calife par celui-ci tandis qu'il s'est rendu chez Maimune pour tenter de la séduire. Grâce à la ruse de la jeune femme, le calife est finalement forcé de faire d'Assad le boulanger officiel du palais.

Le deuxième épisode appartient au registre dramatique et évoque le tsar du XVI^e^ siècle Ivan le Terrible, souverain sadique qui mesure l'agonie de ses victimes grâce à un énorme sablier. Invité à des noces, il échange avec le père de la mariée sa place dans la calèche qui doit l'y conduire. Il espère ainsi échapper à une éventuelle tentative d'assassinat et effectivement le boyard est tué pendant le trajet. Le tsar enlève ensuite la mariée et fait emprisonner le fiancé de celle-ci, couple auquel le poète et Eva prêtent leurs traits. Persuadé d'avoir été empoisonné, Ivan le Terrible finit par perdre la raison et passe le restant de ses jours à retourner sans cesse le sablier, espérant ainsi pouvoir repousser l'échéance de sa mort.

Le troisième épisode, très bref, relève du genre horrifique. Eva assoupie, le poète ne tarde pas à s'endormir sur son travail. Il rêve alors que Jack L'Éventreur, tueur tristement célèbre de femmes dans le Londres de 1888, les poursuit à travers la fête foraine. Cette fois-ci Eva et le poète sont eux-mêmes les héros du cauchemar, sauvés *in extremis* par le réveil. La fin du film apporte un dénouement heureux au récit-cadre, puisque le directeur accepte l'union de sa fille et du poète.

[1335] Dans la version française, ce personnage s'appelle Zarah.

# II. Présentation des principales revues de cinéma utilisées

## Liste des revues présentées

**PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE**

1. *Bildwart, Der*
2. *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*
3. *Film, Der*
4. *Film-Kurier*
5. *Illustrierter Film-Kurier*
6. *Illustrierte Filmwoche*
7. *Kinematograph, Der*
8. *Lichtbild-Bühne*

# II. 1. *Der Bildwart*


DER BILDWART
BLÄTTER FÜR VOLKSBILDUNG
HERAUSGEGEBEN VON
DR. HANS AMMANN, MÜNCHEN WALTHER GUNTHER, BERLIN
VERLAG: BILDWART-VERLAGS-GENOSSENSCHAFT E. G. M. B. H.
BERLIN NW 21, BOCHUMER STRASSE 8a. FERNRUF: AMT HANSA 841, 842
HEFT 1 JANUAR 1926 4. JAHRG.

Revue éducative berlinoise fondée en 1923, de grande qualité, tant du point de vue du contenu que de la finition d'un numéro.

| | |
|---|---|
| **Nom de la revue** | ***Der Bildwart – Blätter für Volksbildung*** |
| **Ville d'édition** | Berlin |
| **Dates d'existence** | 1923-1934<br>*Der Bildwart* est issu des revues éducatives *Bild und Schule* (« image et école »), *Das Bildspiel* (« le jeu de l'image »), *Schule und Volksschule* (« école et école primaire »), (Zurich), et *Der Lehrfilm* (« le film éducatif »). |
| **Périodicité** | mensuelle |
| **Prix au numéro** | pas d'informations disponibles |
| **Tirage** | 1925 : 4000 ; 1934 : 2000[1336] |
| **Éditeur/Maison d'édition** | Dr. Walther Günther, Berlin NW 87 et Dr. Hans Amman, München : Kösel u. Pustet/Bildwart-Verlagsgenossenschaft G. m. b. H. , Berlin NW 21, Bochumer Straße 8a. |
| **Mise en page** | sobre, peu d'illustrations<br>le recours aux colonnes est très rare |
| **Nombre de pages** | une cinquantaine de pages<br>absence de pagination |
| **Ligne éditoriale** | Il s'agit d'un magazine culturel et éducatif s'adressant non pas aux gens du milieu, mais à un lectorat intéressé par le cinéma d'un point de vue professionnel et idéologique : enseignants, professeurs et artistes. Le contenu rédactionnel est factuel, objectif et de grande qualité. |
| **Contenu** | Couverture :<br>– sobre, ne contient que les informations principales (nom de la revue, numéro et date), sans illustrations<br>Contenu rédactionnel : essentiellement des reportages, commentaires et articles thématiques<br>– rubrique *Filmschau :* critiques de films (souvent développées sur 2 à 4 pages)<br>– rubrique *Buchschau* : critiques de livres<br>– rubrique *Aus der Arbeit der Industrie* : reportages sur l'industrie du cinéma<br>– rubrique *Mitteilungen* : brèves nouvelles en tout genre<br>– rubrique *Briefkasten* : courrier des lecteurs |

[1336] Pour l'année 1934, le site du *Deutsches Filminstitut* indique un tirage de 4000 exemplaires. Ewald Sattig en revanche indique un tirage bien plus important, avec environ 9000 exemplaires en 1934. Voir Sattig, Ewald. *Die deutsche Filmpresse. Op. cit.,* p. 78.

| | |
|---|---|
| **Suppléments** | – *Filmwacht* (1929-1930)<br>– *Photo und Schule* (1929-1931)<br>– *Mikroprojektion* (1929-1931)<br>– *Patentschau* (1929-1930) |
| **Rédacteur en chef** | Dr. Walther Günther |
| **Contributeurs importants** | Le nom des contributeurs n'est que rarement indiqué. Lorsqu'il l'est, c'est généralement sous forme d'initiales. Les critiques des films de notre corpus sont généralement signées « H. P. ». Un contributeur régulier durant les années 20 est Gottlieb Imhof (correspondant de Bâle). |
| **Importance historique** | Le genre du magazine culturel et éducatif consacré au cinéma apparaît lorsque le film devient un produit de grande consommation et que ses applications possibles se multiplient, car ses relations à de nombreux domaines culturels voisins prennent ainsi en importance et le besoin se fait sentir d'avoir une presse spécialisée dédiée à ces tâches et à ces problèmes. |

# II. 2. *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*



DEUTSCHE LICHTSPIEL ZEITUNG

ORGAN DES REICHSVERBANDES DEUTSCHER LICHTSPIEL-THEATERBESITZER

Offizielles Organ des Vereins der Lichtbildtheaterbesitzer von Groß-Berlin u. Brandenburg E. V., des Verbandes der Lichtbild-Theaterbesitzer und Interessenten für Königreich und Provinz Sachsen, Thüringische Staaten und Anhalt, des Verbandes Süddeutscher Kinematographen-Vereine des Vereins der Lichtspiel-Theaterbesitzer Badens und der Pfalz, des Vereins Bayerischer Kinematographen-Interessenten, des Vereins der Kinematographen-Theaterbesitzer Württembergs, des Verbandes der Lichtspiel-Theaterbesitzer von Hessen und Hessen-Nassau, Lichtspiel-Theaterbesitzer-Verband für Pommern und beide Mecklenburg, des Verbandes Ostdeutscher Lichtspiel-Theaterbesitzer, des Vereins der Lichtbild-Theaterbesitzer von Rheinland und Westfalen, des Verbandes der Lichtspiel-Theaterbesitzer von Schlesien und Posen, des Vereins der Lichtspieltheaterbesitzer von Hannover, Braunschweig und Oldenburg E. V., des Lokalverbandes der Kinematographenbesitzer E. V. Hamburg und Umgebung des Verbandes der Kieler Lichtbild-Theaterbesitzer des Vereines Münchner Filmbörse, des Verbandes der Filmdarsteller und Regisseure, der Vereinigung der Film-Fabrikation und Verleih-Angestellten, München, etc.

Der Bezugspreis beträgt 12 Mk. pro Vierteljahr. Die Zeitung kann bei jeder Postanstalt, sowie direkt beim Verlag bestellt werden. Bei Streifbandbezug für Deutschland und Oesterreich 16 Mk., für das Ausland 18 Mk. Einzelnummer 1.50 Mk. Nachdruck nur mit Genehmigung des Verlages gestattet. Erscheint jeden Samstag.

Redaktion u. Verlag: München A. 2, Kaufingerstr. 11
Telegramm-Adresse: Lichtspielzeitung — München / Telephon: Nummer 26653
Bank-Konto: Handelsbank, München — Deutsche Bank Depositenkasse P. Q. Berlin S W. 68, Friedrichstr. 209 / Postscheck-Konto: München Nr. 10465
Berliner Geschäftsstelle: Berlin SW. 68 / Kochstraße 73
Telephon: Zentrum 12262
Verlag: Deutsche Lichtspiel-Zeitung G. m. b. H. Gegründet v. H. Häberle
Verantwortlich für die Redakt.: Chefredakt. Karl Scapinelli, Pasing-München

Der Anzeigenpreis beträgt für die Seite 200 Mk.
Bei kleinen Anzeigen pro Millimeter Höhe für die 48 Millimeter breite Spalte 25 Pfg.
Stellengesuche pro Millimeter 15 Pfg.
Bei Wiederholungen entsprechenden Rabatt.
Erfüllungsort: München.
Schluß d. Anzeigenannahme: Mittwoch Mittag.

Nummer 10 — München-Berlin, 6. März 1920 — 8. Jahrgang

Revue associative munichoise, fondée en 1913 sous le nom de *Süddeutsche Kinematographenzeitung*.

| | |
|---|---|
| **Nom de la revue** | ***Deutsche Lichtspiel-Zeitung – Organ des Reichverbandes deutscher Lichtspieltheaterbesitzer und sämtlicher Unterverbände*** |
| **Ville d'édition** | Munich |
| **Dates d'existence (sous ce nom)** | 1919-1922<br>succède en 1919 à la revue *Süddeutsche Kinematographenzeitung – Offizielles Organ des Verbandes Bayrischer Kinematographen-Interessenten* fondée en 1913 par H. Häberle à Munich (Albrechtstraße 51) |
| **Périodicité** | hebdomadaire (parution le samedi)<br>pour la *Süddeutsche Kinematographenzeitung* : parution hebdomadaire<br>24 numéros en 1913/36 numéros en 1915 |
| **Prix au numéro** | 1915 (*Süddeutsche Kinematographenzeitung*) : 1,50 Mark l'abonnement trimestriel<br>1920 (*Deutsche Lichtspiel-Zeitung*) : 12 Mark l'abonnement trimestriel/1,50 Mark l'unité |
| **Tirage** | 1915 (*Süddeutsche Kinematographenzeitung*) : environ 1500 |
| **Éditeur/Maison d'édition** | 1913-1918 (*Süddeutsche Kinematographenzeitung*) : H. Häberle/München, Albrechtstraße 51<br>1919-1922 (*Deutsche Lichtspiel-Zeitung*) : Deutsche Lichtspiel-Zeitung G. m. b. H, München A. 2, Kaufingerstraße 11<br>À partir de 1919 la revue a aussi un bureau berlinois : Berlin SW. 68, Kochstraße 73 |
| **Mise en page** | deux colonnes<br>pas d'illustrations<br>Les annonces publicitaires qui font la promotion des films sont reproduites en page entière, et plusieurs pages d'annonces peuvent être consacrées au même film.<br>Les annonces de petit format peuvent être insérées dans les pages de contenu rédactionnel. |
| **Nombre de pages** | une centaine de pages numérotées<br>une part importante d'annonces publicitaires |

| | |
|---|---|
| **Ligne éditoriale** | Le contenu est influencé par la nature de la revue : une partie des actualités du cinéma présentées relève ainsi de l'actualité locale munichoise et les critiques des films sont dépendantes de leur première munichoise.<br>La revue est l'organe de communication des associations d'exploitants de salles de cinéma de Bavière (ayant son siège à Munich), du Grand Berlin, du Brandebourg, de la Hesse et de la Hesse-Nassau, du Mecklembourg et de la Poméranie, de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie, de Sud-Ouest de l'Allemagne (ayant son siège à Karlsruhe), de la Silésie, du Schleswig-Holstein (ayant son siège à Kiel), du Wurtemberg (ayant son siège à Stuttgart), de Chemnitz, Dresde et alentours, Hanovre, Brunswick, Oldenbourg, Francfort-sur-le-Main, Magdebourg, Hambourg, Brême, Stettin (aujourd'hui Szczecin), Düsseldorf, Weimar, de l'association des acteurs et des réalisateurs de Munich et de l'association de la fabrication de matériel filmique et de la distribution de Munich. |
| **Contenu** | Première page :<br>– le bandeau de la revue<br>– un article thématique qui peut s'étendre sur deux pages<br>À partir de la page 2 :<br>– rubrique *Erstaufführungen* (« premières ») et rubrique *Münchener Erstaufführunge*n (« premières munichoises ») : les deux rubriques des critiques de films, présentées sur la moitié inférieure de la page<br>– sur la moitié supérieure des premières pages : articles généraux<br>– ces rubriques sont suivies de plusieurs pages d'actualités du cinéma (présentées par villes, titres de films, noms d'acteurs ou de sociétés de production etc.) |
| **Suppléments** | pas de suppléments |
| **Rédacteurs en chef** | H. Häberle puis Karl Graf Scapinelli à partir de 1919 |
| **Contributeurs importants** | Christian Flüggen (auteur des critiques de *Caligari*, *Genuine*, *Algol*, *Sumurun* etc. en 1920), Alfred Rosenthal (critique qui signe ses articles de son nom de plume « Aros »), Karl Graf Scapinelli |
| **Importance historique** | Revue d'importance secondaire par rapport aux autres revues présentées en annexe. Les nombreuses critiques et actualités du cinéma constituent son intérêt principal, à côté des superbes annonces illustrées en page entière, qui font la promotion des nouveaux films. C'est un bon exemple d'une revue non berlinoise (elle est éditée à Munich) et d'une publication émanant des milieux professionnels (ici des associations des exploitants des salles de cinéma). Elle est conçue comme un organe de publicité et de communication, d'où l'importance de l'illustration de qualité. |

# II. 3. *Der Film*


Erscheint wöchentlich. PREIS 1,50 Mk. 27. Sept. 1919 4. Jahrgang Nr. 39.

Der Film

Zeitschrift für die Gesamt-Interessen der Kinematographie

Mit einer ständigen Beilage „Wöchentliches Film-Register" über alle erschienenen und angekündigten Neuerscheinungen des deutschen Filmmarktes

Hauptschriftleitung: Dr. jur. Alfred Fiedler, Berlin-Friedenau.

Verlag und Druck: REINHOLD KÜHN, Berlin SW 68, Kochstraße 5 • Fernsprecher: Amt Nollendorf 720-23

Revue associative[1337] berlinoise fondée en 1916. Elle fait autorité en proposant de nombreuses critiques de films.

| | |
|---|---|
| **Nom de la revue** | ***Der Film – Zeitschrift für die Gesamtinteressen der Kinematographie*** **(puis *Der Film – Wochenschrift für Film, Bühne, Funk, Musik*)** |
| **Ville d'édition** | Berlin |
| **Dates d'existence** | 29. 01. 1916-mai 1943<br>À partir du 01.01.1936 : fusionne avec le *Reichsfilmblatt* sous le nom *Der Film – Die illustrierte Wochenschrift*<br>À partir de mai 1943 : absorbé par le *Film-Kurier* |
| **Périodicité** | hebdomadaire (soit 52 numéros/an)<br>seulement 24 numéros en 1927 |
| **Prix au numéro** | 1919 : 1,50 Mark<br>1931 : 3 Mark |
| **Tirage** | 1922-1923 : 3000 ; 1930-1931 : 7000 ; 1933 : environ 4200 ; 1939 : 4446 |
| **Éditeur/Maison d'édition** | 1916-1923 : Alfred Fiedler/Reinhold Kühn Verlag, Berlin SW 68, Kochstraße 8<br>1923-1926 : maison d'édition Gustav Kühn, Berlin SW 68, Kochstraße 8<br>1927-1932 : éditeur et maison d'édition Max Matisson, Berlin SW 68, Ritterstraße 71<br>1933 : maison d'édition *Verlag "Der Film"*, Berlin SW 68, Friedrichstraße 25/26.<br>1934-1943 : maison d'édition Scherping Verlag, Berlin |
| **Mise en page** | Couverture : photo grand format d'un star ou d'un nouveau film<br>Articles : 2 colonnes par page |
| **Nombre de pages** | environ 140 pages numérotées |
| **Ligne éditoriale** | contenu rédactionnel de qualité (articles thématiques, nombreuses critiques, actualités), annonces promotionnelles pour les films (format : page entière) et petites annonces |
| **Contenu** | Couverture :<br>– photo d'une star ou d'un nouveau film publiée en vue de sa promotion<br>Contenu rédactionnel :<br>– reportages internationaux<br>– rubrique *Nachrichtenteil* : couvre les informations de la semaine |

[1337] Sous-titre : « Offizielles Organ des Verbandes zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen (Berlin) » (« organe officiel de l'association pour la défense des intérêts communs de la cinématographie et des branches apparentées »).

| | |
|---|---|
| | – rubrique *Verbandsnachrichten* : informations concernant l'association<br>– rubrique *Geschäftsnachrichten* : actualités des sociétés de distribution<br>– rubrique *Die neuesten Film* (« les derniers films ») sur 2-3 pages : critiques de films (longueur : un paragraphe plus ou moins long)<br>– rubrique *Atelierneuigkeiten* (« nouvelles des studios ») sur 5-6 pages : actualités des films en cours de préparation<br>Contenu publicitaire :<br>– rubrique *Kleine Anzeigen* : petites annonces<br>– des petites annonces insérées entre les articles<br>– des publicités pour les nouveaux films (en page entière) |
| **Suppléments** | – supplément permanent hebdomadaire *Wöchentliches Film-Register über alle erschienenen und angekündigten Neuerscheinungen des deutschen Filmmarktes* (« registre hebdomadaire de films sur toutes les nouveautés du cinéma allemand, déjà sorties ou simplement annoncées »)<br>– plus tard : supplément hebdomadaire *Kritiken der Woche* (« les critiques de la semaine ») |
| **Rédacteurs en chef** | Paul Eckardt<br>en 1919-1920 : Dr. jur. Alfred Fiedler<br>en 1920 : Hermann Seefeldt<br>À partir de 1923 : Dr. W. Theile, Berlin-Wilmersdorf, Wilhelmsaue 25<br>À partir de 1927 : Max Feige, Berlin SW 61, Möckernstraße 83<br>À partir de 1931 : Walter Betz<br>À partir du 01.01. 1936 : Fritz Röhl |
| **Contributeurs importants** | Le nom des contributeurs n'est que rarement indiqué. Lorsqu'il l'est, c'est généralement sous forme d'initiales. Les critiques des films de notre corpus sont ainsi signées « Th. » (peut-être le rédacteur en chef à partir de 1923, Dr. W. Theile), « A. F. » (peut-être le rédacteur en chef Dr. jur. Alfred Fiedler), « Gr. » ou encore « P.-l. ». |
| **Importance historique** | Une revue de référence des années weimariennes, à grand tirage, bien que moins influente que le *Film-Kurier* ou que *Der Kinematograph.* |

# II. 4. *Film-Kurier*


Erscheint täglich. Nr. 63. Erscheint täglich. 15 Pfg.

Film-Kurier

für Film-Variete-Kunst-Mode-Sport-Börse

Redakt.: Berlin W 8, Leipziger Str. 39. Fernspr. Zirm. 762. 10647. Alle Einsendungen für den redaktionellen Teil sind nur an diese Adresse, ohne Hinzufügung einer persönlichen Briefschrift zu richten. Für unverlangt eingesandte Manuskripte übernimmt die Redaktion keine Verantwortung. Zurückverlangten Manuskripten ist Rückporto beizufügen.

Dienstag 19. August 1919.

Verlag: Berlin W 8, Leipziger Str. 39. Fernspr. Zirm. 762. 10647. Annahme von Anzeigen und Abonnements. Bezugspreis: Vierteljährlich M. 9.—, monatl. M. 3.— (ausschl. Bestellgeld). Bestellungen bei allen Postanstalten. Zeilenpreis: 1 Mm-Zeile 50 Pfg. zuzüglich 20% Teuerungszuschl. Kleine Anzeigen das Wort 20 Pfg., in der fettgedr. Ueberschrift 50 Pfg.

Revue corporative berlinoise à grand tirage, fondée par Alfred Weiner en 1919. L'une des revues de cinéma les plus influentes d'Allemagne et la première à paraître quotidiennement.

| | |
|---|---|
| **Nom de la revue** | ***Film-Kurier – für Film – Variete – Kunst – Mode – Sport – Börse***[1338] |
| **Ville d'édition** | Berlin |
| **Dates d'existence** | Un premier numéro paraît sous le nom de *Film-Courier* le 30. 04. 1919.<br>du 30. 05. 1919-29. 09. 1944 sous le nom de *Film-Kurier.*<br>Le périodique fusionne avec la *Lichtbild-Bühne* à partir de 1940 et avec *Der Film* à partir de mai 1943.<br>du 07. 10. 1944-31. 03. 1945 sous le nom de *Film-Nachrichten – Mitteilungsblatt für den gesamten Bereich des deutschen Filmschaffens* |
| **Périodicité** | quotidienne (290 numéros/an).<br>À partir de 1923 : 310 numéros/an |
| **Prix au numéro** | 1919 : 15 Pfennig (abonnements mensuel 3 Mark ; trimestriel 12 Mark)<br>Début 1920 : 20 Pfennig (abonnement mensuel 4,50 Mark)<br>À partir d'octobre 1920 : 30 Pfennig (abonnement mensuel 6 Mark)<br>À partir de 1926 : abonnement trimestriel 9 Mark |
| **Tirage** | 1923 : 12000-14000 ; 1934 : 8500 ; 1938 : 8700 |
| **Éditeur/Maison d'édition** | Willy Haas (de 1920 à 1921)/Filmkurier, Berlin W8, Leipziger Straße 39, Fernsprechzentrum 762 und 10647<br>À partir de 1923 : éditeur Alfred Weiner<br>À partir de 1926 : Ernst Jäger/maison d'édition Filmkurier, Berlin W9, Köthener Straße 37<br>À partir de 1933 : maison d'édition Neue Filmkurier Verlagsgesellschaft G. m. b. H. |
| **Mise en page** | semblable à un journal classique, avec 4 colonnes par page, sans illustrations durant les premières années (hormis dans les petites annonces)<br>typographie : écriture *Fraktur* (*Frakturschrift*[1339]) |
| **Nombre de pages** | 4 pages<br>Absence de pagination |

[1338] À partir du 27. 10. 1928 : *Offizielles Organ des Reichsverbandes Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer* (« organe officiel de l'union des propriétaires de salles de cinéma allemands du Reich »).

[1339] La *Frakturschrift* (littéralement écriture « brisée » ou « fracturée ») est une version typographique de l'alphabet latin parfois appelée écriture gothique allemande et utilisée en Allemagne jusqu'en 1941. Sa version manuscrite cursive est appelée *Kurrentschrift*.

| | |
|---|---|
| **Ligne éditoriale** | Actualités du cinéma mais aussi du théâtre, des spectacles de variétés, de la mode, du sport et de la bourse. Le but est de remplacer le quotidien classique auprès des spécialistes et d'un public plus large, intéressé par le cinéma. Cet objectif est abandonné dès 1920 et la revue s'adresse dès lors davantage aux spécialistes. La volonté de toucher également les spectateurs et les fans de cinéma est clairement affichée dès le premier numéro : outre le programme des cinémas de la Ufa (*U. T.* Theater), la première page du premier numéro propose une caricature de la star Pola Negri[1340].<br>La revue vise à la fois à répondre aux préoccupations de la profession et à s'engager sérieusement pour le film d'art. L'objectif est exposé dans l'un des premiers numéros (01. 06. 1919), dans lequel un avant-propos explique que la tâche principale sera d'informer le public de toutes les nouvelles tendances qui affectent le cinéma et de convertir des cercles plus larges à cette jeune forme d'art. De plus, la revue revendique son ambition de devenir le principal périodique de référence pour l'ensemble de l'industrie cinématographique, objectif qu'elle cherche à atteindre en proposant quotidiennement des informations sur toutes les nouveautés susceptibles d'intéresser la profession. Le périodique souhaite aussi améliorer la communication entre les représentants de l'industrie et les spectateurs : pour ce faire, elle met l'accent sur les intérêts des deux groupes. Les contributeurs abordent ainsi les problèmes de la productions, mais aussi de la représentation, ainsi que des questions artistiques.<br>Hans Feld a décrit l'équipe du *Film-Kurier* comme un groupe uni de journalistes dévoués, ayant pour mission d'encourager le développement des expérimentations artistiques et de l'avant-garde, en suivant une politique cinématographique de l'élargissement de l'horizon culturel.<br>À partir de la prise en charge des responsabilités éditoriales par Ernst Jäger en 1926, le journal change de ligne éditoriale, sous l'influence de groupes conservateurs et de droite. |
| **Contenu** | Pages 1-2 : le bandeau de la revue et un contenu varié visant un public large :<br>– des critiques de films<br>– des réflexions et discussions autour de questions de cinéma et d'art<br>– des romans-feuilletons<br>– des articles sur d'autres domaines (théâtre, sport, mode etc.)<br>Page 3 : s'adresse aux spécialistes à travers la rubrique : *Für die Filmindustrie* (« pour l'industrie du cinéma ») qui peut comprendre :<br>– le programme des salles de cinéma de Berlin (*Berliner Kino-Theater-Spielplan*)<br>– l'actualité du cinéma, par exemple dans la rubrique *Aus dem Glashaus* (« En direct des studios » : informations sur les films en tournage)<br>Page 4 : un collage de petites annonces publicitaires. |
| **Suppléments** | - suppléments hebdomadaires occasionnels (*Beilage* ou *Beiblatt zum Film-Kurier*) sur des questions techniques ou la musique de film par exemple.<br>- À partir de 1919 : le supplément hebdomadaire *Illustrierter Filmkurier,* un numéro spécial illustré, consacré à un film important et en vente dans les cinémas. |
| **Rédacteur en chef** | E. Frank, puis fin 1920 : Lothar Knud Fredrik<br>À partir de 1923 : Paul Ickes, Berlin-Lichterfelde<br>À partir du 01. 11. 1935 : Dr. Schwark |
| **Contributeurs importants** | Willy Haas (de 1920 à 1925) ; Hans Feld (succède à Willy Haas en tant que critique de cinéma principal) ; Lotte Eisner ; Béla Balázs |
| **Importance historique** | Il s'agit d'une des revues de cinéma les plus influentes d'Allemagne, à très grand tirage au début des années 20, ainsi que du tout premier quotidien spécialisé.<br>À la fin des années 20, elle se classe en tête des revues de cinéma au niveau européen : un numéro s'écoule alors à 12 000 exemplaires[1341].<br>C'est la revue historique dans laquelle nous avons relevé le plus d'articles et de documents consacrés à l'expressionnisme et aux films de notre corpus. |

[1340] Eduard. « Filmköpfe. I. Pola Negri », in *Film-Courier*, 30. 04. 1919, s. p.
[1341] Hake, Sabine. *The Cinema's Third Machine... Op. cit.*, pp. 115-116.

# II. 5. *Illustrierter Film-Kurier*




Supplément hebdomadaire de la revue *Film-Kurier* créé en 1919 : fascicule grand public richement illustré, édité à Berlin et en vente dans les salles de cinéma.

| | |
|---|---|
| **Nom de la revue** | ***Illustrierter Film-Kurier*** |
| **Ville d'édition** | Berlin |
| **Dates d'existence** | 1919-1944[1342] (soit durant les mêmes années que le *Film-Kurier* jusqu'à ce qu'il change de nom en 1944). |
| **Périodicité** | hebdomadaire<br>La parution d'un numéro est signalée dans le *Film-Kurier*, qui précise le titre du film auquel est consacré le supplément. |
| **Prix au numéro** | 1920 : 50 puis 60 Pfennig/gratuit pour les abonnés du *Film-Kurier*<br>1921 : 75 Pfennig/gratuit pour les abonnés du *Film-Kurier*<br>1922 : 1,50 Mark |
| **Tirage** | pas d'informations disponibles |
| **Éditeur/Maison d'édition** | Verlag Film-Kurier, Berlin W8, Leipziger Straße 39 |
| **Mise en page** | Fascicule richement illustré |
| **Nombre de pages** | 8 pages numérotées |
| **Ligne éditoriale** | Chaque numéro se consacre entièrement à un film à l'affiche dans les salles de cinéma. |
| **Contenu** | Couverture (p.1) :<br>– Le bandeau de la revue et une illustration de grand format, généralement accompagné des noms des vedettes. Le titre du film ne figure pas toujours sur la couverture mais plutôt à la page 2.<br>Pages suivantes :<br>– parfois une fiche technique du film (noms du réalisateur, des acteurs, du scénariste etc.)<br>– de nombreuses photos tirées du films et parfois des portraits-photos des acteurs<br>– un article plus ou moins long selon les numéros, allant du résumé détaillé de l'intrigue à l'analyse de la fonction du film pour le développement du cinéma[1343] |
| **Suppléments** | Le *Illustrierter Film-Kurier* est un supplément du *Film-Kurier*. Il peut être accompagné d'une publicité[1344]. |
| **Contributeurs importants** | Les noms des contributeurs ne sont quasiment jamais précisés. |

[1342] La publication est momentanément interrompue en 1923, très probablement en raison de difficultés financières liées à la crise économique.

[1343] Voir par exemple le n°6 de 1920, consacré à *Caligari.*

[1344] Voir par exemple le n°9 de 1919, consacré à *Cauchemars et hallucinations* de Richard Oswald et accompagné d'un prospectus sur la *Deutsche Spar-Prämien Anleihe* (prime d'épargne).

| | |
|---|---|
| **Liste de films auxquels a été consacré un numéro entre 1919 et 1921** | Le *Film-Kurier* n°247 du 22.10.1921 contient une petite annonce proposant aux propriétaires de salles de cinéma d'acquérir les numéros du *Illustrierter Film-Kurier* déjà parus, au prix de 75 Pfennig l'unité. Voici la liste complète des 50 films auxquels a été consacré un numéro du *Illustrierter Film-Kurier* à cette date[1345], liste qui donne une idée des films à succès ou jugés d'une importance capitale par la revue :<br>*Der Roman der Christine von Herre ; Die Nacht der Königin Isabeau ; Die Gebieterin von St. Tropetz ; Die 3 Tänze der Mary Wilford ; Die Schatzkammer im See ; Im Abgrund des Hasses ; Das Haupt des Juarez ; Der galante König ; Die Ehrenschuld ; Katja Nastjenko ; Lady Hamilton ; Nachtgestalten ; Homunculus ; Sumurun ; Harakiri ; Der Golem, wie er in die Welt kam ; Der Bucklige und die Tänzerin ; Die Kwannon von Okadera ; Die Tragödie eines Großen ;* ***Das Haus zum Monde*** *; Der verbotene Weg ; Judith Trachtenberg ; Die Frau im Delphin ; Die Lieblingsfrau des Maharadscha, 3. Teil ; Das Souper um Mitternacht ; Die Jagd nach dem Tode ; Unheimliche Geschichten ; Manulescus Memoiren ; Das grinsende Gesicht ; Die Herrin der Welt ; Das Blut der Ahnen ; Die Tophar-Mumie ; Kord Kamphues ; Der Dummkopf ; Der müde Tod ; Der Reigen ; Satanas ;* ***Genuine*** *; Cabiria ;Die Katastrophe eines Volkes ;* ***Das Cabinet des Dr. Caligari*** *; Der Richter von Zalamea ; Der Dämon von Kolno ; Der Gang in die Nacht ; Der zeugende Tod ; Die Tänzerin ; Entgleist ; 8,13 Uhr ; Angelo.* |
| **Importance historique** | Le *Illustrierter Film-Kurier* a servi de modèle aux *Filmprogramme* ultérieurs, c'est-à-dire aux fascicules consacrés exclusivement à un film en particulier. En raison de leur conception très riche et de leur qualité graphique, les numéros du *Illustrierter Film-Kurier s*ont aujourd'hui des objets de collection prisés. Parmi les numéros les plus rares figurent ceux respectivement consacrés aux *Nibelungen* de Fritz Lang (1924) ainsi qu'à *Der alte Fritz* (littéralement « le vieux Fritz », surnom de Frédéric II de Prusse) de Gerhard Lamprecht (1928). |

[1345] Nous avons choisi de faire figurer en gras les titres des films de notre corpus expressionniste restreint. Le n°54 de 1921, non mentionné dans cette liste, est consacré à *La Chatte des montagnes* (*Die Bergkatze*) de Lubitsch.

# II. 6. *Illustrierte Filmwoche*




Revue grand public, fondée à Berlin en 1913 sous le nom de *Illustrierte Kino-Woche* : le magazine de référence des fans, richement illustré et très populaire.

| **Nom de la revue** | ***Illustrierte Filmwoche – Illustrierte Kino-Woche*** |
|---|---|
| **Ville d'édition** | Berlin |
| **Dates d'existence** | 1919-octobre 1922 (sous le nom de *Illustrierte Filmwoche*)<br>succède à la *Illustrierte Kino-Woche* (1913-1919)<br>relayée par la *Neue Illustrierte Filmwoche* de 1922 à 1925<br>La publication est suspendue après le numéro 14 de l'année 1925. |
| **Périodicité** | hebdomadaire (soit 52 numéros/an)<br>26 numéros paraissent l'année de la fondation de la Illustrierte Kino-Woche, en 1913. |
| **Prix au numéro** | 1919 : 40 Pfennig<br>1920 : 70 Pfennig puis 1 Mark<br>1921 : 1 Mark<br>1922 : 3 Mark<br>1923 : en pleine inflation, le prix du n°13 de la *Neue Illustrierte Filmwoche* s'élève à 2000 Mark |
| **Tirage** | 1913 (*Illustrierte Kino-Woche*) : 26000 ; 1923 (*Neue Illustrierte Filmwoche*) : 40000 |
| **Éditeur/Maison d'édition** | Éditeur, Maison d'édition et rédacteur en chef de la *Illustrierte Kino-Woche* : Albert Paul, Berlin C 25, Dircksenstraße 41<br>À partir de 1920 : Nic. Boutin/Verlag Illustrierte Filmwoche GmbH, Berlin<br>À partir de 1923 : Dr. Kurt Mühsam, Berlin W 15, Kurfürstendamm 205 Verlag/Berlin W 50, Joachimsthaler Straße 45.<br>À partir de 1924 (*Neue Illustrierte Filmwoche*) : W. Fischer, Berlin SW 48, Friedrichstraße 237 |
| **Mise en page** | Une illustration en couverture, des articles souvent présentés en deux colonnes et de nombreuses illustrations.<br>Typographie : *Frakturschrift* |
| **Nombre de pages** | une vingtaine de pages au début (*Illustrierte Kino-Woche*)<br>volume réduit à 8 pages durant la Première Guerre mondiale<br>absence de pagination[1346] |
| **Ligne éditoriale** | S'adresse au public en général et aux fans, souvent sur le ton de la causerie. Revue richement illustrée. |

[1346] Dans les archives de la *Deutsche Kinemathek,* les pages sont numérotées de façon continue sur toute une année de parution : au lieu de reprendre à zéro à chaque numéro, la numérotation reprend ainsi à zéro en début d'année.

| | |
|---|---|
| **Contenu** | Couverture :<br>– bandeau de la revue et photographie d'une star, placée en couverture par sa société de production en vue de la promotion de son dernier film<br>Pages suivantes :<br>– présentation détaillé et richement illustrée d'un film sélectionné (photogrammes tirés du film et portraits des acteurs)<br>– critiques de films (les anecdotes et descriptions prennent cependant le pas sur les critiques, de plus en plus rudimentaires)<br>– à partir de 1918 : des caricatures de stars (Emil Jannings, Henny Porten, Conrad Veidt, Pola Negri, etc.) signées Walter Trier |
| **Rédacteurs en chef** | À l'époque de la *Illustrierte Kino-Woche* : Albert Paul, suivi d'Eugen Lewin, Max Heidler et Walter Hoen<br>À partir de 1923 (*Neue Illustrierte Filmwoche*) : Dr. Kurt Mühsam<br>À partir de 1924 (*Neue Illustrierte Filmwoche*) : W. Fischer |
| **Contributeurs réguliers** | Walter Heise, Dr. Max Preis<br>V. Siggel, Walter Trier (à partir de 1918) : caricaturistes |
| **Importance historique** | La *Illustrierte Kino-Woche* (plus tard *Illustrierte Filmwoche*) est l'un des premiers exemples d'une revue de cinéma qui ne s'adresse pas aux spécialistes, mais au spectateur lambda et aux fans, auxquels elle promet de dévoiler les secrets des coulisses. Elle apparaît avant la Première Guerre mondiale, à une époque où le culte voué aux stars commence à se développer, par exemple autour des vedettes allemandes Alfred Bassermann ou Henny Porten.<br>Alors même que le cinéma n'est plus simplement considéré comme un divertissement et qu'il accède à la reconnaissance en tant qu'art, le contenu de la revue devient de plus en plus futile au cours des années vingt : la part des portraits, caricatures et anecdotes sur les stars augmente au détriment des critiques de films. De plus, l'impression se fait sur un papier de moins en moins bonne qualité. |

# II. 7. *Der Kinematograph*


Erscheint jeden Sonntag. Düsseldorf, 12. Juni 1921. Telegramm-Adresse: „Kinoverlag". Fernsprecher 14321. No. 747.

Der Kinematograph Düsseldorf

Bezugspreis: Vierteljährlich bei der Post bestellt im Inland Mk. 20,—, Zusendung unter Streifband für Deutschland und Oesterreich-Ungarn Mk. 25,—, für Ausland unt. Kreuzband Mk. 50,—. Einzelnummer im Inland Mk. 2,—. Postscheck-Konto: 14128 Cöln.

Anzeigen-Annahme bis Donnerstag vormittag. Anzeigenpreis: je ein mm-Höhe 30 Pfg., Stellengesuche 15 Pfg. Größere Anzeigen nach Tarif. Seitenpreis 300 Mk. Für Aufnahme in bestimmten Nummern u. an bestimmten Plätzen wird keinerlei Gewähr geleistet. Erfüllungsort Düsseldorf.

Nachdruck des Inhalts, auch auszugsweise verboten.

Gegründet 1907 Verlag: Ed. Lintz, Düsseldorf, Wehrhahn 28a. 15. Jahrgang

La toute première revue spécialisée à avoir vu le jour en Allemagne, en 1907 : revue corporative de premier plan, éditée d'abord à Düsseldorf puis à Berlin à partir de 1923.

| | |
|---|---|
| **Nom de la revue** | ***Der Kinematograph***[1347] ***– Erste Fachzeitschrift für die gesamte Lichtspielkunst***[1348] **sous-titre au départ : *Fachzeitung für Kinematographie, Phonographie und Musikautomaten.*** |
| **Ville d'édition** | Düsseldorf puis Berlin à partir de 1923 |
| **Dates d'existence** | 06. 01. 1907-30. 05. 1935 (le dernier numéro de l'année 1935 à paraître est le n°64) |
| **Périodicité** | d'abord hebdomadaire (le mercredi[1349], puis le dimanche[1350]), soit 52 numéros/an<br>25 numéros en 1923, année de transition<br>parution quotidienne (sauf le dimanche) à partir de juin 1928 pour tenter de mieux faire face à la concurrence |
| **Prix au numéro** | 1919 : 50 Pfennig (abonnement trimestriel 5 Mark)<br>1920 : 1,5 Mark (abonnement trimestriel 15 Mark)<br>1922 : 4 Mark (abonnement trimestriel 20 Mark)<br>1925 : 50 Pfennig |
| **Tirage** | 5000-7000[1351]<br>À partir de 1923 : environ 3400 |
| **Éditeur/Maison d'édition** | Eduard Lintz, Düsseldorf, Wehrhahn 28a.<br>À partir de 1923 : A. Scherl-Verlag Berlin SW68[1352] |
| **Mise en page** | 2 colonnes. Beaucoup de petites annonces et de publicités pour les films.<br>Le bandeau de présentation contenant le nom de la revue change souvent, notamment en 1921, 1922 et 1923. |

1347 À partir de novembre 1924 simplement *Kinematograph* (sans article).
1348 Puis *Organ für die gesamte Projektionskunst*.
1349 C'est le cas des numéros parus en 1918 et 1919 consultés.
1350 À partir de 1920, vraisemblablement à partir du n°707 du 01. 08. 1920.
1351 Voir Sattig, Ewald. *Op. cit.* p. 86.
1352 Suite aux difficultés financières rencontrées dans le contexte de la crise économique.

| | |
|---|---|
| **Nombre de pages** | Au départ : supplément de 12 pages à la revue *Artist.* Les numéros autonomes s'étoffent jusqu'à comprendre environ 70 pages (absence de pagination jusqu'en 1923). |
| **Ligne éditoriale** | Revue de référence exclusivement consacrée au cinéma et à tout type d'actualités s'y rapportant. Comme les autres grandes revues corporatives, elle œuvre à la fois pour la consolidation de l'industrie cinématographique et pour la reconnaissance sociale du cinéma. Les difficultés financières de l'inflation conduisent au rachat du périodique par les éditions *Scherl Verlag* en 1923. Ce changement affecte profondément sa nature et sa valeur. Il perd ce qu'il lui restait d'indépendance et descend les années suivantes au niveau d'un simple journal corporatif au service de la Ufa : il devient le porte-parole de ses intérêts uniquement. Les éditions *Scherl Verlag* se caractérisent par leur orientation nationale-allemande. En 1916, elles sont rachetées par le très important trust Hugenberg de l'industriel Alfred Hugenberg, qui devient chef de la DNVP en 1928 et membre du premier cabinet de Hitler en 1933, en tant que ministre de l'Économie. D'orientation nationaliste et réactionnaire, ce groupe de 1200 publications représente à lui seul 35% de la presse allemande en 1926[1353]. |
| **Contenu** | Page 1 : Le contenu peut varier et proposer notamment :<br>– un résumé succinct d'actualités importantes dans la rubrique *Das wichtigste der Woche* (« L'essentiel de la semaine »)<br>– un article développé sur un thème précis<br>– une publicité pour un film[1354] (page entière ou non)<br>Pages suivantes :<br>– des actualités du cinéma en tout genre : importation et exportation de films, vente de salles de cinéma ou de sociétés de productions en Allemagne, annonces de projections de films etc.<br>– des actualités sur des projets de films ou des tournages en cours dans la rubrique *Aus der Praxis* (« Du côté de la pratique »)<br>– des critiques de films : du simple paragraphe à une voire deux pages de long lors des premières berlinoises, dans la rubrique *Berliner Filmneuheiten* (« nouveautés de Berlin »)<br>– des extraits de critiques de films parues dans la presse (spécialisée ou non) dans la rubrique *Die Kritik sagt :* (« ce qu'en dit la critique »)<br>– de nombreuses petites annonces et publicités pour les films |
| **Suppléments** | – *Aus dem Reiche der Töne* (1911)<br>– *Kinotechnische Rundschau* (1926)T<br>– *Tonfilmtechnik* (1933) |
| **Rédacteurs en chef** | En 1920 : Ludwig Brauner (L. B.), suivi d'Emil Perlmann. Suite à la mort inattendue de ce dernier en 1923 : Alfred Rosenthal, qui publie aussi sous le pseudonyme *Aros* dans la revue *Deutsche Lichtbildzeitung* et qui marqua la revue plus que tout autre rédacteur en chef. Il modernisa son apparence (plus de photogrammes tirés des films, numérotation des pages etc.), développa les critiques et les rapports sur le cinéma à l'échelle internationale. Contraint de renoncer à sa position en 1933 en raison de ses origines juives, il cède la place à Dr. Robert Neumann. |
| **Contributeurs importants** | - Dr. Ernst Ulitzsch<br>- Dr. Fritz Olimsky[1355] : journaliste et critique de films pour la revue *Berliner Börsen-Zeitung*, a écrit une thèse sur l'industrie du cinéma et sur son impact sur la presse cinématographique (*Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse*, 1931).<br>- *Der Kinematograph* publie parfois des contributions d'artistes (par exemple de Paul Leni[1356] ou encore du *Filmarchitekt* Kurt Richter[1357]) et aussi de producteurs (par exemple d'Oskar Kalbus[1358]). |

1353 Thalmann. *La République de Weimar. Op. cit.*, pp. 98-99.

1354 Voir par exemple les publicités pour *Caligari* à la une du n°681 du 28.01.1920 et du n°685 du 25. 02. 1920.

1355 Voir Baer, Nicholas ; Cowan, Michael ; Kaes, Anton (éds.). *The Promise of cinema : Film Theory, 1907-1933*. Oakland : University of California Press, 2016, pp. 249-253.

1356 Leni, Paul. « Baukunst im Film », in *Der Kinematograph*, n°911, 03. 08. 1924, p. 15.

1357 Voir Richter, Kurt. « Zeitgemäß Filmarchitektur », in Der Kinematograph, n°872, 04. 11. 1923, s. p.

1358 Voir Kalbus, Oskar. « Filmdramaturgische Plaudereien », in *Der Kinematograph*, n°714, 19. 09. 1920, s. p.

| | |
|---|---|
| **Importance historique** | C'est la revue de cinéma allemande la plus ancienne. Il s'agit d'une revue spécialisée, à grand tirage et d'importance capitale, dans laquelle nous avons relevé un grand nombre d'articles pertinents pour notre sujet. |

# II. 8. *Lichtbild-Bühne*




Revue corporative berlinoise de référence, fondée en 1908. Elle se classe juste derrière *Der Kinematograph* en termes de durée de vie et juste derrière le *Film-Kurier* en ce qui concerne l'importance du tirage durant la République de Weimar.

| | |
|---|---|
| **Nom de la revue** | ***Lichtbild-Bühne – Das Fachorgan für das Interessengebiet der kinematographen Theaterpraxis***[1359] **(LBB)** |
| **Ville d'édition** | Berlin |
| **Dates d'existence** | 19. 04. 1908-1939. La LBB est absorbée par le *Film-Kurier* à partir de 1940. |
| **Périodicité** | hebdomadaire (soit 52 numéros/an)<br>quotidienne à partir de 1923 (310 numéros parus au cours de l'année 1926) |
| **Prix au numéro** | 1915 : abonnement trimestriel 2 Mark<br>1917 : abonnement trimestriel 3 Mark<br>1926 : abonnement trimestriel 4,50 Mark |
| **Tirage** | 1911 : 2500 ; 1922-1923 : 3250 ; 1931 : env. 4500 ; 1934 : 4485 ; début 1935 : env. 3700 |
| **Éditeur/Maison d'édition** | Paul Lenz-Levy/"Alliance", Film-Verleih-Institut, Berlin SO, Brückenstraße 2.<br>À partir de 1915 : Verlag Gebrüder Wolffsohn, Berlin SO 16, Michaelkirchstraße 17<br>À partir de 1934 : Verlag Lichtbild-Bühne, Dr. Buhrbanck & Co. KG, Berlin SW 68 |
| **Mise en page** | À peu près autant de publicités et d'annonces que de contenu rédactionnel.<br>Mise en page des articles : 3 colonnes. Pas d'illustrations, sauf dans les publicités. |
| **Nombre de pages** | Numéros volumineux, nombre de pages (numérotées) variable, jusqu'à 200 pages et même au-delà[1360]. À partir de 1927, les numéros sont réduits à quelques pages seulement. |
| **Ligne éditoriale** | S'adresse aux gens du métier, en priorité aux réalisateurs, producteurs, distributeurs et exploitants des cinémas. La revue cherche à provoquer et à alimenter la discussion entre les différentes branches de l'industrie. Elle vise aussi à faciliter les échanges avec les hommes politiques, les |

1359 Sous-titre ajouté en 1920.

1360 Les critiques de films et articles de fond qui ont retenu notre attention sont en général publiés dans les cinquante premières pages. Les numéros les plus volumineux atteignent 240 à 260 pages.

| | |
|---|---|
| | législateurs et les groupes de défense des intérêts de la profession[1361]. |
| **Contenu** | Contenu publicitaire (source de financement de la revue) :<br>– de nombreuses publicités pour les films (format : page entière), parfois accompagnées de fiches techniques (noms des membres de l'équipe du film)<br>– de nombreuses annonces et petites annonces de professionnels du milieu<br>Contenu rédactionnel :<br>– des éditoriaux et articles thématiques de fond, parfois développés sur deux pages entières[1362], par exemple sur la réception du cinéma allemand à l'étranger<br>– des critiques de films : un paragraphe plus ou moins bref dans la rubrique *Bemerkenswerte Filmneuheiten* (« nouveautés filmiques remarquables », une à deux pages) à des critiques plus développées, parfois sur une page entière.<br>– un bref écho des critiques d'un film choisi, parues dans la presse allemande classique lors de sa sortie en salle (dans le *Berliner Tageblatt, B.Z. Am Mittag, 8-Uhr-Abendblatt, Münchener Post...*). Ces critiques sont parfois exposées plus longuement dans la rubrique *Film und Presse.*<br>– à partir de 1921 : des dossiers illustrés de plusieurs pages sur certains films[1363]<br>– l'actualité des sociétés de production dans la rubrique *Geschäftliches* (« affaires commerciales »)<br>– des informations juridiques (dans la rubrique *Juristisches*)<br>– de brèves nouvelles du cinéma à l'étranger dans la rubrique *Was das Ausland meldet* (« Ce qu'on nous signale depuis l'étranger »)<br>– des actualités et anecdotes en tout genre dans la rubrique *Allerlei* (« Méli-mélo ») |
| **Suppléments** | – À partir de 1910 paraît le supplément *Der Vorführer* (« le projectionniste ») de deux pages , consacrés à des thèmes choisis en fonction de ce destinataire.<br>– À partir de 1923 paraît le supplément *Tagesdienst* de 4 pages d'actualités, d'abord le mardi et le jeudi, puis quotidiennement entre 1925 et 1927. |
| **Rédacteur en chef** | Arthur Mellini ; à partir de 1921 : Hans Wollenberg, Berlin SW 61 ; à partir de de 1926 : Dr. Kurt Mühsam ; à partir de de 1934 : Dr. Günther Schwark |
| **Contributeurs importants** | Paul Lenz-Levy : premier critique de l'histoire de la critique de cinéma allemande et éditeur de la revue à ses débuts.<br>Hans Wollenberg : juriste, débuts comme critique de cinéma en 1920, succède à Arthur Mellini en tant que rédacteur en chef après le décès de celui-ci en 1921. Il est l'un des essayistes les plus connus de cette période et également rédacteur en chef de la revue spécialisée *Kinematographische Monatshefte*. Il quitte la revue en 1923 pour travailler en tant que producteur de cinéma, puis réintègre le comité de rédaction en 1926. Comme tous les contributeurs juifs, il est licencié après la prise de pouvoir par les nationaux-socialistes en 1933.<br>Autres : Heinrich Fraenkel, Kurt Mühsam, Georg Victor Mendel, Max Feige. |
| **Importance historique** | En juillet 1909, Paul Lenz-Levy écrit la première page de l'histoire de la critique de cinéma en Allemagne en proposant des critiques régulières du programme du premier grand cinéma sédentaire de Berlin, le *U.T. am Alexanderplatz* qui vient d'ouvrir ses portes. La revue est fondée en réaction à l'ouverture de ce cinéma. L'objectif premier de Paul Lenz-Levy est d'attirer l'attention des réalisateurs sur des erreurs esthétiques et techniques et de donner des indications aux exploitants des salles quant à la façon la plus judicieuse de projeter les films (accompagnement musical, bonimenteur etc.). |
| **Autres informations** | La maison d'édition des frères Wolffsohn édite aussi des ouvrages spécialisés (*Expressionnisme et cinéma* de Rudolf Kurtz) et d'autres périodiques (*Der Film-Spiegel, Der Lehrfilm* et les *Kinematographischen Monatshefte*)<br>1938 : parution d'un numéro spécial de 80 pages à l'occasion des 30 ans de la revue |

1361 Voir Hake. *Cinema's Third Machine*. Op. cit., p. 8.

1362 Voir par exemple K.K. « Madame Dubarry – ein deutscher Sieg », in *Lichtbild-Bühne* n°15, 10.04.1920, pp. 27-28.

1363 Par exemple sur *Schloss Vogelöd* dans les numéros 15 et 16 du 09.04.1921 (pp. 22-27) et du 16.04 1921 (pp. 21-32).

# III. Articles

## Liste des articles traduits

### PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

1. Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p.

2. « Expressionismus in Krähwinkel », in *Film-Kurier*, n°8, 10. 01. 1921, s. p.

3. Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p.

# III. 1. Article 1 : « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung »

# „Das Kabinett des Dr. Caligari."

Ein Nachwort und eine Prophezeiung.

Immer deutlicher spürte man in letzter Zeit die Versuche denkender Filmregisseure, den Film in neue weiterführende Wege zu leiten. Man hatte erkannt, daß die naturalistischen Motive — ganz gleich, ob historischer oder moderner Natur — ein Dutzend Auffassungs- und Abwandlungsmöglichkeiten ergaben, und daß man dann mit Regie- und Inszenierungspointen wieder von vorn anfangen müßte.

Es blieb also das Gebiet des phantastischen Films. Hier hat nun Robert Wiene mit dem „Kabinett des Dr. Caligari" einen kühnen und sicheren Schritt getan. Er hat sich zu der Erkenntnis vorgearbeitet, daß heute allein der Film, der sich nicht ängstlich an die Geschehnisse des Alltags klammert, entwicklungsfähig ist, daß auch der „Prunkfilm" sich bereits in kostspieliger Naturalistik festrennt. Und er stellte der Phantastik des Sujets auch die gesamte Dekoration zur Verfügung.

In diesem Film ist alles von der Banalität des Alltags losgelöst. Straßen und Plätze, Mauern und Stuben, Dachfenster und Stühle erscheinen in einer besonderen Form betont, seltsam bedeutungsvoll und wichtig.

Die Dekorationen in „Dr. Caligari" sind nicht gebaut, wie man die Dinge sieht, sondern wie man sie in besonderen seelisch stark gespannten Augenblicken empfindet.

Wie Regie und Malerei diese Aufgaben gelöst haben, ist technisch ganz famos. Man fühlt, daß künstlerisches Temperament dahinter steckt.

Da ist ein Jahrmarkt. Er besteht in Wirklichkeit aus einem gemalten Hintergrunde, vor dem sich die Zeltschirme zweier Karussells drehen. Davor ist ein plattformartiger Vordergrund, auf dem sich, rasch und erregt getrieben, das Volk bewegt.

Das ist bildlich ganz hervorragend, und ich hatte, als ich die rotierenden Karussellspitzen sah, durch den optischen Effekt plötzlich das Dudeln der Jahrmarktsorgeln im Ohr. Das war eine vollendete Leistung der Regie.

So ist fast überall der charakteristische Eindruck der Dinge im wesentlichen erfaßt und noch zugespitzt.

Wir alle haben schon im Amtszimmer warten müssen und haben stets einen Mann gefunden, der, gleichsam über die misera plebs emporgeschraubt, auf hohem Drehstuhl thront und uns warten läßt. Hier greift jetzt die neue Idee des Regisseurs ein. Sein Amtssekretär hockt wie ein böses Tier oben auf überhohem Drehsessel und zischt dem Petenten entgegen: „Warten!"

Und das Wort erscheint auch, Stileinheit wahrend, im Titel in spitzer, hingespritzter, fast körperlich schmerzhafter Linienführung.

Gänge und Gassen sind in diesem Film, die durch Verschieben der Perspektive etwas von der Wucht des traumhaft Unwirklichen erhalten.

Dachfenster haben spitze, verzerrte Winkel. Dächer überschneiden sich in scharfen Linien, und wir fühlen (ohne daß es uns gesagt wird), daß dahinter der Absturz droht.

Von diesem Film an wird eine Wende künstlerischer Filmauffassung datieren.

Hoffentlich wird man auch mit Erfolg versuchen, auf moderne Sujets den eigenen Filmstil zu übertragen. Und dann wird man, dank Wienes Wegweiserarbeit, erkennen, daß der Filmprunk à la Palais de Danse abgewirtschaftet haben muß.

Wenn hier auch viel Arbeit geleistet wurde, so waren die toten Dinge, die sich aus Holz und Farbe schaffen lassen, der leichtere Teil. Die Herrschaft über die Menschen, über die Darsteller war schwerer.

Fast restlos fügte sich Werner Kraus der Idee ein, ich sah schon lange nicht so gutes Spiel. Hier zeigte sich, daß der Schauspieler ein „nachschaffend schöpferischer" Künstler ist, wenn er seine Aufgabe wirklich erfüllt.

Auch Conradt Veidts Somnambule (wie von Kubin gezeichnet) war vorzüglich im Spiel und in der Linie seines Körpers. Die andern — außer Twardowski — stecken noch zu sehr im Naturalistischen und stellten sich so abseits von der Grundidee.

Wenn die Weiterentwickler dieser Filmspezies noch auf stärkere Stilisierung des Spiels und vor allem der Kostüme achtet und sie zur zeitlosen Wirkung erhebt, so wird die Gesamtleistung noch größer und der künstlerische Genuß noch tiefer werden.

Aber — dieser „Dr. Caligari" ist ein erster Versuch, der als großer künstlerischer Gewinn zu buchen ist und den sich seine Schöpfer auf Grund ehrlicher und neue Werte schaffende Arbeit gutschreiben dürfen.

**Martin Proskauer.**

Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p.

# Retranscription de l'article de Martin Proskauer

## „Das Kabinett des Dr. Caligari.“

Ein Nachwort und eine Prophezeiung.

Immer deutlicher spürte man in letzter Zeit die Versuche denkender Filmregisseure, den Film in neue weiterführende Wege zu leiten. Man hatte erkannt, daß die naturalistischen Motive – ganz gleich, ob historischer oder moderner Natur – ein Dutzend Auffassungs- und Abwandlungsmöglichkeiten ergaben, und daß man dann mit Regie- und Inszenierungspointen wieder von vorn anfangen müßte.

Es blieb also das Gebiet des phantastischen Films. Hier hat nun Robert Wiene mit dem "Kabinett des Dr. Caligari" einen kühnen und sicheren Schritt getan. Er hat sich zu der Erkenntnis vorgearbeitet, daß heute allein der Film, der sich nicht ängstlich an die Geschehnisse des Alltags klammert, entwicklungsfähig ist, daß auch der "Prunkfilm" sich bereits in kostspieliger Naturalistik festrennt. Und er stellte der Phantastik des Sujets auch die gesamte Dekoration zur Verfügung.

In diesem Film ist alles von der Banalität des Alltags losgelöst. Straßen und Plätze, Mauern und Stuben, hohem Drehstuhl thront und uns warten lässt. Hier greift jetzt die neue Idee des Regisseurs ein. Sein Amtssekretär hockt wie ein böses Tier oben auf überhohem Drehsessel und zischt dem Patenten entgegen : "Warten!"

Und das Wort erscheint auch, Stileinheit wahrend, im Titel in spitzer, hingespritzter, fast körperlich schmerzhafter Linienführung.

Gänge und Gassen sind in diesem Film, die durch Verschieben der Perspektive etwas von der Wucht des traumhaft Unwirklichen erhalten.

Dachfenster haben spitze, verzerrte Winkel. Dächer überschneiden sich in scharfen Linien, und wir fühlen (ohne daß es uns gesagt wird), daß dahinter der Absturz droht.

Von diesem Film an wird eine Wende künstlerischer Filmauffassung datieren.

Hoffentlich wird man auch mit Erfolg versuchen, auf moderne Sujets den eigenen Filmstil zu übertragen. Und dann wird man, dank Wienes Wegweiserarbeit, erkennen, daß der Filmprunk à la Palais de Danse abgewirtschaftet haben muß.

Wenn hier auch viel Arbeit geleistet wurde, so waren Dachfenster und Stühle erscheinen in einer besonderen Form betont, seltsam bedeutungsvoll und wichtig.

Die Dekorationen in "Dr. Caligari" sind nicht gebaut, wie man die Dinge sieht, sondern wie man sie in besonderen seelisch stark gespannten Augenblicken empfindet.

Wie Regie und Malerei diese Aufgaben gelöst haben, ist technisch ganz famos. Man fühlt, daß künstlerisches Temperament dahinter steckt.

Da ist ein Jahrmarkt. Er besteht in Wirklichkeit aus einem gemalten Hintergrund, vor dem sich die Zeltschirme zweier Karussells drehen. Davor ist ein plattformartiger Vordergrund, auf dem sich, rasch und erregt getrieben, das Volk bewegt.

Das ist bildlich ganz hervorragend, und ich hatte, als ich die rotierenden Karussellspitzen sah, durch den optischen Effekt plötzlich das Dudeln der Jahrmarktsorgeln im Ohr. Das war eine hervorragende Leistung der Regie.

So ist fast überall der charakteristische Eindruck der Dinge im wesentlichen erfaßt und noch zugespitzt.

Wir alle haben schon im Amtszimmer warten müssen und haben stets einen Mann gefunden, der gleichsam über die Miserabels emporgeschraubt, auf die toten Dinge, die sich aus Holz und Farbe schaffen lassen, der leichtere Teil. Die Herrschaft über die Menschen, über die Darsteller, war schwerer.

Fast restlos fügt sich Werner Krauss der Idee ein, ich sah schon lange nicht so gutes Spiel. Hier zeigte sich, daß der Schauspieler ein "nachschaffend schöpferischer" Künstler ist, wenn er seine Aufgabe wirklich erfüllt.

Auch Conrad Veidts Somnambule (wie von Kubin gezeichnet) war vorzüglich im Spiel und in der Linie seines Körpers. Die andern – außer Twardowski – stecken noch zu sehr im Naturalistischen und stellten sich so abseits von der Grundidee.

Wenn die Weiterentwicklung dieser Filmspezies noch auf stärkere Stilisierung des Spiels und vor allem der Kostüme achtet und sie zur zeitlosen Wirkung erhebt, so wird die Gesamtleistung noch größer und der künstlerische Genuß noch tiefer werden.

Aber – dieser "Dr. Caligari" ist ein erster Versuch, der als großer künstlerische Gewinn zu buchen ist und den sich seine Schöpfer auf Grund ehrlicher und neue Werte schaffende Arbeit gutschreiben dürfen.

**Martin Proskauer.**

Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung »,
in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p.

# Traduction de l'article de Martin Proskauer

**"Le Cabinet du docteur Caligari."**

Une postface et une prophétie

Ces derniers temps, nous avons pu distinguer de plus en plus nettement des tentatives par lesquelles certains réalisateurs essayent par la réflexion de guider le cinéma vers de nouvelles voies susceptibles de le faire progresser. Il a été reconnu que les sujets naturalistes – peu importe qu'ils soient historiques ou modernes – ont produit une douzaine de conceptions et de variations possibles, et qu'une fois celles-ci épuisées, il aurait fallu reprendre du début les moments forts de la mise en scène et de la réalisation.

Restait donc le champ du cinéma fantastique. Avec "Le Cabinet du docteur Caligari", Robert Wiene s'y est avancé d'un pas audacieux et assuré. À force de travail, il est parvenu à la conclusion qu'aujourd'hui, le seul type de film capable de progresser est celui qui ne se cramponne pas craintivement aux événements du quotidien ; il a reconnu que même le "*Prunkfilm*" s'est d'ores et déjà enlisé dans un naturalisme onéreux. C'est pourquoi il a mis l'ensemble des décors au service de la nature fantastique de son sujet.

Dans ce film, tout est détaché de la banalité du quotidien. Les rues et les places, les murs et les chambres, les lucarnes et les chaises semblent tous accentués par une forme particulière, qui les rend étrangement significatifs et vissé au-dessus des misérables. C'est ici qu'intervient la nouvelle idée du réalisateur. Tel une bête féroce, son secrétaire est perché tout en haut d'une chaise pivotante démesurément haute et lance telle une injure à l'encontre de celui qui est venu demander une licence : "Patientez !"

Le mot ne tarde pas à apparaître sous forme d'un intertitre : celui-ci préserve l'unité stylistique grâce à un tracé en lame de couteau, semblable à une giclée, qui provoque presque une douleur physique.

Il y a aussi dans ce film des couloirs et des ruelles qui acquièrent un peu de la violence propre à l'irréel du rêve, grâce à un déplacement de la perspective.

Les lucarnes présentent des angles aigus et déformés. Les toits se recoupent selon des lignes acérées, derrière lesquelles (sans qu'on nous le dise) nous sentons la menace de la chute.

Ce film fera date : il marque un tournant dans la conception artistique du cinéma.

Espérons aussi que d'autres tentatives réussiront à transposer un style aussi personnel à des sujets modernes. Grâce au travail de précurseur effectué par Wiene, il faudra alors se rendre à l'évidence qu'au cinéma, l'étalage d'un faste à la Palais de Danse ne peut qu'être en pleine déconfiture.

Bien qu'ils aient bénéficié d'un travail important, les objets inanimés, qui peuvent être créés à partir de bois et de peinture, ont représenté la partie la plus facile à réaliser. Régner sur les hommes, sur les acteurs, a été une tâche plus difficile.

Werner Krauss s'est presque totalement intégré à l'idée du film ; voilà longtemps que je n'avais vu un jeu aussi remarquable. C'est la preuve que lorsque l'acteur accomplit vraiment sa tâche, il est un artiste "créateur par imitation".

L'interprétation du somnambule (qui semble s'être échappé d'un dessin de Kubin) par Conrad Veidt excellait elle aussi grâce au jeu et à la ligne du corps de l'acteur. Mis à part Twardowski, les autres sont encore trop prisonniers du naturalisme et se situent ainsi en marge de l'idée générale du film.

L'accomplissement total sera encore plus grand et la délectation artistique plus profonde si le développement de cette espèce de film veille à pousser encore plus loin la stylisation du jeu et surtout des costumes, jusqu'à en faire des effets classiques.

Mais ce "Docteur Caligari" n'en reste pas moins une première tentative qu'il faut inscrire au rang des grands bénéfices artistiques et au crédit de ses créateurs, dont le travail honnête a créé de nouvelles valeurs

**Martin Proskauer.**

Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung »,
in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920, s. p.

# III. 2. Article 2 : « Expressionismus in Krähwinkel »



* * *

**Expressionismus in Krähwinkel**

Es gibt Klagen, die berechtigt sind. Wir selbst, ein Kinofachblatt, sind gern bereit, gewisse Übelstände im Kinowesen öffentlich anzumerken, so oft und wo immer sie uns bekannt werden. Oft ist die Ursache nur in einem bedauerlichen Mangel an Bildung zu suchen. Dann muß man eben ruhig feststellen, belehren, raten und braucht nicht gleich Himmel und Hölle in Bewegung zu setzen. Hier die Annonce eines Provinzblattes, aufgegeben nicht von einem Schaubudenbesitzer oder Tierbändiger, sondern leider von einem Lichtspieltheaterdirektor. Wir geben sie nach Streichung des Ortes wörtlich wieder:

**N. N. Theater in X*****

**Ausverkauftes Haus!**

**Fabelhaft! Alles staunt!**

**Der erste expressionistische Film**

mit der unvergleichlich schönen, in X** so sehr beliebten und so selten erscheinenden

**FERN ANDRA**

**Die „Mann-essende" Tigerin**

**6 gewaltige Akte! 6 gewaltige Akte!**

**GENUINE**

**in verruchten Blutgelüsten hochgezogen**

Beachten Sie unsere Plakate an den Anschlagsäulen! Lesen Sie die glänzenden Zeitungskritiken der Presse-Vorführung! So ein Film war noch nicht da.

Arme Decla-Bioskop! Arme Fern Andra! Arme Carl Mayer und Robert Wiene! Was habt Ihr da angestellt! Jetzt hat nicht nur Frankreich seinen Tiger Clemenceau, sondern auch Deutschland ihre Tigerin Genuine. Die Weltgeschichte wird immer mehr zu einer Menagerie.

« Expressionismus in Krähwinkel », in *Film-Kurier*, n°8, 10. 01. 1921, s. p.

# Retranscription de l'article « Expressionismus in Krähwinkel »

***

**Expressionismus in Krähwinkel**

Es gibt Klagen, die berechtigt sind. Wir selbst, ein Kinofachblatt, sind gern bereit, gewisse Übelstände im Kinowesen öffentlich anzumerken, so oft und wo immer sie une bekannt werden. Oft ist die Ursache nur in einem bedauerlichen Mangel an Bildung zu suchen. Dann muß man eben ruhig feststellen, belehren, raten und braucht nicht gleich Himmel und Hölle in Bewegung zu setzen. Hier die Anononce eines Provinzblattes, augegeben nicht von einem Schaubudenbesitzer oder Tierbändiger, sondern leider von einem Lichtspieltheaterdirektor. Wir geben sie nach Streichung des Ortes wörtlich wieder:

Arme Decla-Bioskop! Arme Fern Andra! Arme Carl Mayer und Robert Wiene! Was habt Ihr da angestellt! Jetzt hat nicht nur Frankreich seinen Tiger Clemenceau, sondern auch Deutschland ihre Tigerin Genuine. Die Weltgeschichte wird immer mehr zu einer Menagerie.

« Expressionismus in Krähwinkel », in *Film-Kurier*, n°8, 10. 01. 1921, s. p.

# Traduction de l'article « Expressionismus in Krähwinkel »

* * *

**L'Expressionnisme à Krähwinkel**[1364]

Certaines plaintes sont justifiées. Une revue de cinéma spécialisée telle que la nôtre est tout à fait disposée à attirer l'attention publique sur certains maux qui sévissent dans le milieu du cinéma, d'où qu'ils viennent, et aussi souvent qu'elle en a connaissance. Souvent, leur cause ne peut s'expliquer autrement que par un manque de culture. Dans ce cas, l'attitude à adopter est celle du constat fait calmement, de l'information et du conseil ; ce n'est pas une raison de remuer ciel et terre. Voici une annonce parue dans un journal de province ; elle n'émane ni du propriétaire d'une baraque foraine, ni d'un dompteur, mais bien, hélas, du directeur d'une salle de cinéma. Nous la reproduisons textuellement, après avoir supprimé le nom de la ville :

**Cinéma non nommé de X****

**Salle comble !**

**Fabuleux ! Un émerveillement partagé par tous !**

**Le premier film expressionniste**
**avec une beauté sans pareille, tellement populaire à X** et qui se produit si rarement**
**FERN ANDRA**
**La Tigresse "dévoreuse d'hommes"**

**6 actes puissants ! 6 actes puissants !**

**GENUINE**
**élevée dans le vice et la soif de sang**

Soyez attentifs à nos affiches sur les colonnes d'affichage ! Lisez les critiques excellentes de la projection-presse !
Jamais film pareil n'avait encore vu le jour.

Pauvre Decla-Bioskop ! Pauvre Fern Andra ! Pauvres Carl Mayer et Robert Wiene ! Mais qu'avez-vous encore fait ! La France avait son tigre Clemenceau ; à présent l'Allemagne à son tour a sa tigresse Genuine. L'histoire mondiale ressemble de plus en plus à une ménagerie.

« Expressionismus in Krähwinkel », in *Film-Kurier*, n°8, 10. 01. 1921, s. p.

[1364] « Krähwinkel » ne désigne pas une ville concrète. C'est une expression péjorative et moqueuse qui sert à désigner une petite ville de province, une localité isolée des centres animés, voire une manière de penser petite-bourgeoise parfois associée à ce type de villes.

# III. 3. Article 3 : « Die Seele des deutschen Films »

# Die Seele des deutschen Films

Von

Herbert Lewandowski

Wie in den einzelnen Zweigen einer Familie verwandte Züge auftreten, so verbinden auch gemeinsame Eigenschaften die Züge der großen Völkerfamilie. Wenn man nun die Neigungen und Eigenarten verschiedener Völker aufzuspüren sucht, so kommt man dabei oft zu merkwürdigen Ergebnissen. Völker gleichen Ursprungs weisen oft diametral entgegengesetzte Gefühlswelten auf, während Völker verschiedener Abstammung sich in einer gewissen Hinsicht auf gleicher Basis bewegen. Die Angelsachsen, die ihren Wohnsitz vor vielleicht zwei Jahrtausenden noch an der unteren Elbe, mitten in deutschem Gebiet, hatten und sich von da aus über England und die neue Welt ausbreiteten, scheinen gerade das, was die deutsche Seele auszeichnete, verloren zu haben: „Die Tiefe des Gefühls und die Verinnerlichung des seelischen Lebens." Gerade diese beiden Eigenschaften sind es aber, die die deutsche und die russische Seele verbinden.

Hier soll davon die Rede sein, wieweit der Film bisher Ausdruck des deutschen Seelenlebens geworden ist. Die Wiege der Kinematographie stand in Frankreich, und so beherrschte auch der Schwank französischer Provenienz die Anfänge der deutschen Filmfabrikation. Das Gesellschaftsdrama schloß sich als ernstes Seitenstück der Lustspielfabrikation an, ohne aber zunächst noch eine besondere Eigenart zu gewinnen. Aber noch vor dem Kriege gelang der erste große Wurf. Paul Wegener erschien mit seinem „Studenten von Prag", und gab damit zum ersten Male ein künstlerisches Filmbild von übertragender Bedeutung. Da war zum ersten Male der Landschaftshintergrund ganz auf die Stimmung des Films gestellt, zum ersten Male trat eine schauspielerische Leistung von bedeutender Eigenart in Erscheinung, zum ersten Male wurden die Trickmöglichkeiten des Films ausgenutzt, um eine phantastische, okkulte Welt in die Handlung des Films zu verweben. Wegener ist es auch gewesen, der für den deutschen Film weiterhin Entscheidendes geleistet hat. Seiner künstlerischen Potenz entsprang die Figur des „Golem", die er zweimal für den Film verwandt hat. Der zweite Film, dem als Hintergrund die Bauten von Poelzig dienten und für den eine eigene Musik komponiert wurde, muß geradezu als eine „Filmdichtung" von monumentaler Geschlossenheit bezeichnet werden. Hier wird mittelalterliche Mystik dem modernen Menschen zum tiefgehenden Erlebnis. Hier ist jede Effekthascherei vermieden. Das große Gefühl, die gewaltige künstlerische Persönlichkeit, lebt sich hier voll aus. Neben diesem großen Film, der bekanntlich im New Yorker Criterion-Theater vierzehn Wochen hintereinander gelaufen ist, hat Wegener auch kleine Filme von Bedeutung geschaffen, von denen vor allen „Der Rattenfänger von Hameln" und „Der verlorene Schatten" genannt seien.

Eine außerordentliche Befruchtung bedeuteten die Werke von E. T. A. Hoffmann für den Filmdichter. Diese ganze Welt skurriler Gestalten und grotesker Figuren, die in den Werken dieses Dichters lebt, hat der deutschen Filmfabrikation mannigfache Anregung geboten. Zum Teil ist man dazu übergegangen, diesen phantastischen Werken einen modernen, expressionistischen Rahmen zu geben. Nicht nur die Handlung soll also unwirklich sein, sondern auch der Rahmen und die Menschen des Films. Ein vollkommenes Novum stellte hier der erste expressionistische Film „Das Kabinett des Dr. Caligari" dar. Hier wurde Traum Wirklichkeit, und es war plötzlich ganz augenfällig klargelegt, wo das eigentliche Gebiet des Films anfing. Die Spukwelt der Bühne, die ewig Pappe und Versenkungsmaschinerie bleibt, war durch die Technik des Films überwunden, die selbst das Unwirklichste mit spielender Selbstverständlichkeit Wirklichkeit werden ließ. Der Gefühlseindruck dieses Films packt jeden Zuschauer mit elementarer Gewalt. Wieder war es nicht äußere Sensation, sondern das Herz des Künstlers, die Seele, die hier zur Seele des Zuschauers sprach. Weitere expressionistische Filme folgten. Der schönste: „Genuine" mit Fern Andra! Hier war in mancher Hinsicht die Arbeit des „Dr. Caligari" übertroffen. Eine tropische Glut, eine Stimmung von schwüler, berauschender Kraft, durchfloß diesen Film wie ein Lavastrom. Mit „Genuine" wurde auch zum ersten Male das Gebiet des Vampyrismus für den Film nutzbar gemacht.

Während in „Genuine" nur ein einzelner Vampyr dargestellt ist, brachte „Nosferatu" den okkulten Vampyrismus als die den Menschen gegenüberstehende unbekannte Naturkraft.

Noch eines Werkes muß hier gedacht werden, das dem Film neue Wege gewiesen hat. Es ist der titellose Film „Scherben". Hier war zum ersten Male der Film ganz als bewegliches Bild aufgefaßt, das durch sich ohne Titel wirken konnte.

Die Erfahrungen, die bei diesem Werk gemacht wurden, werden jetzt von dem gleichen künstlerischen Ensemble ausgebaut. „Sylvester" heißt dieser neue titellose Film. Werner Krauß fehlt allerdings unter den Darstellern von „Sylvester", er, dessen Leistung in „Scherben" einst am stärksten packte. Ob die anderen Künstler an seine mimische Kunst heranreichen werden?

Man hatte jetzt Gelegenheit ältere deutsche Standardwerke wie „Carmen", „Puppe", „Austernprinzessin" zu sehen und konnte hierbei feststellen, wie wenig alle diese Werke veraltet sind, weil sie Zielloses bieten. Wie lächerlich und unerträglich wirkten neben diesen Werken ältere Gesellschaftsfilme mit Henny Porten wie „Das Maskenfest des Lebens".

Dem deutschen Film ist so durch seine bisherigen großen Erfolge der Weg gewiesen.

Die große Wirkung des künstlerischen deutschen Films ist nicht allein auf das Konto der Autoren, Regisseure, Architekten, Operateure usw. zu setzen. Die Erfolge sind eng verknüpft mit dem Namen und der Kunst großer deutscher Schauspieler. Wie Paul Wegener, haben auch Werner Krauß und Conrad Veidt ein besonderes Verdienst um die Erfolge der künstlerischen deutschen Filme.

---

Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p.

# Retranscription de l'article de Herbert Lewandowski

## Die Seele des deutschen Films

von

Herbert Lewandowski

Wie in den einzelnen Zweigen einer Familie verwandte Züge auftreten, so verbinden auch gemeinsame Eigenschaften die Züge der großen Völkerfamilie. Wenn man nun die Neigungen und Eigenarten verschiedener Völker aufzuspüren sucht, so kommt man dabei oft zu merkwürdigen Ergebnissen. Völker gleichen Ursprungs weisen oft diametral entgegengesetzte Gefühlswelten auf, während Völker verschiedener Abstammung sich in einer gewissen Hinsicht auf gleicher Basis bewegen. Die Angelsachsen, die ihren Wohnsitz vor vielleicht zwei Jahrtausenden noch an der unteren Elbe, mitten in deutschem Gebiet, hatten und sich von da aus über England und die neue Welt ausbreiteten, scheinen gerade das, was die deutsche Seele auszeichnete, verloren zu haben: „Die Tiefe des Gefühls und die Verinnerlichung des seelischen Lebens.“ Gerade diese beiden Eigenschaften sind es aber, die die deutsche und die russische Seele verbinden.

Hier soll davon die Rede sein, wieweit der Film bisher Ausdruck des deutschen Seelenlebens geworden ist. Die Wiege der Kinematographie stand in Frankreich, und so beherrschte auch der Schwank französischer Provenienz die Anfänge der deutschen Filmfabrikation. Das Gesellschaftsdrama schloß sich als ernstes Seitenstück der Lustspielfabrikation an, ohne aber zunächst noch eine besondere Art zu gewinnen. Aber noch vor dem Kriege gelang der erste große Wurf. Paul Wegener erschien mit seinem „Studenten von Prag“, und gab damit zum ersten Male ein künstlerisches Filmbild von überragender Bedeutung. Da war zum ersten Male der Landschaftshintergund ganz auf die Stimmung des Films gestellt, zum ersten Male trat eine schauspielerische Leistung von bedeutender Eigenart in Erscheinung, zum ersten Male wurden die Trickmöglichkeiten des Films ausgenutzt, um eine phantastische, okkulte Welt in die Handlung des Films zu verweben. Wegener ist es auch gewesen, der für den deutschen Film weiterhin Entscheidendes geleistet hat. Seiner künstlerischen Potenz entsprang die Figur des „Golem“, die er zweimal für den Film verwandt hat. Der zweite Film, dem als Hintergrund die Bauten von Poelzig dienten und für den eine ganz eigene Musik komponiert wurde, muß geradezu als eine „Filmdichtung“ von monumentaler Geschlossenheit bezeichnet werden. Hier wird mittelalterliche Mystik dem modernen Menschen zum tiefgehenden Erlebnis. Hier ist jede Effekthascherei vermieden. Das große Gefühl, die gewaltige künstlerische Persönlichkeit, lebt sich hier voll aus. Neben diesem großen Film, der bekanntlich im New Yorker Criterion-Theater vierzehn Wochen hintereinander gelaufen ist, hat Wegener auch kleinere Filme von Bedeutung geschaffen, von denen vor allem „Der Rattenfänger von Hameln“ und „Der verlorene Schatten“ genannt seien.

Eine außerordentliche Befruchtung bedeuten die Werke von E. T. A. Hoffmann für den Filmdichter. Zum Teil ist man dazu übergegangen, diesen phantastischen Werken einen modernen, expressionistischen Rahmen zu geben. Nicht nur die Handlung soll also unwirklich sein, sondern auch der Rahmen und die Menschen des Films. Ein vollkommenes Novum stellte hier der erste expressionistische Film „Das Kabinett des Dr. Caligari“ dar. Hier wurde Traum Wirklichkeit, und es war plötzlich ganz augenfällig klargelegt, wo das eigentliche Gebiet des Films anfing. Die Spukwelt der Bühne, die ewig Pappe und Versenkungsmaschinerie bleibt, war durch die Technik des Films überwunden, die selbst das Unwirklichste mit spielender Selbstverständlichkeit Wirklichkeit werden ließ. Der Gefühlseindruck dieses Films packt jeden Zuschauer mit elementarer Gewalt. Wieder war es nicht äußere Sensation, sondern das Herz des Künstlers, die Seele, die hier zur Seele des Zuschauers sprach. Weitere expressionistische Filme folgten. Der schönste: „Genuine“ mit Fern Andra! Hier war in mancher Hinsicht die Arbeit des „Dr. Caligari“ übertroffen. Eine tropische Glut, eine Stimmung von schwüler, berauschender Kraft, durchfloß diesen Film wie ein Lavastrom. Mit „Genuine“ wurde auch zum ersten Male das Gebiet des Vampyrismus für den Film nutzbar gemacht.

Während in „Genuine“ nur ein einzelner Vampyr dargestellt ist, brachte „Nosferatu“ den okkulten Vampyrismus als die den Menschen gegenüberstehende unbekannte Naturkraft.

Noch eines Werkes muß hier gedacht werden, das dem Film neue Wege gewiesen hat. Es ist der titellose Film „Scherben“. Hier war zum ersten Male der Film ganz als bewegliches Bild aufgefaßt, das durch sich ohne Titel wirken konnte.

Die Erfahrungen, die bei diesem Werk gemacht wurden, werden jetzt von dem gleichen künstlerischen Ensemble ausgebaut. „Sylvester“ heißt dieser neue titellose Film. Werner Krauß fehlt allerdings unter den Darstellern von „Sylvester“, er dessen Leistung in „Scherben“ einst am stärksten packte. Ob die anderen Künstler an seine mimische Kunst heranreichen werden?

Man hatte jetzt Gelegenheit ältere deutsche Standardwerke wie „Carmen“, „Puppe“, „Austernprinzessin“ zu sehen und konnte hierbei feststellen, wie wenig alle diese Werke veraltet sind, weil sie Zielloses bieten. Wie lächerlich und unerträglich wirkten neben diesen Werken ältere Gesellschaftsfilme mit Henny Porten wie „Das Maskenfest des Lebens“.

Dem deutschen Film ist so durch seine bisherigen großen Erfolge der Weg gewiesen.

Die große Wirkung des künstlerischen deutschen Films ist nicht allein auf das Konto der Autoren, Regisseure, Architekten, Operateure usw. zu setzen. Die Erfolge sind eng verknüpft mit dem Namen und der Kunst großer deutscher Schauspieler. Wie Paul Wegener, haben auch Werner Krauß und Conrad Veidt ein besonderes Verdienst um die Erfolge der künstlerischen deutschen Filme.

Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p.

# Traduction de l'article de Herbert Lewandowski

## L'Âme du cinéma allemand

par

Herbert Lewandowski

Tout comme les différentes branches d'une famille présentent des traits apparentés, des caractéristiques communes relient les traits de la grande famille des peuples. Lorsqu'on tente de découvrir les penchants et les particularités de différents peuples, on se retrouve souvent face à de drôles de résultats. Des peuples d'ascendance commune présentent souvent des mondes affectifs diamétralement opposés, tandis que des peuples d'ascendance différente évoluent pour ainsi dire sur la même base. Il y a environ deux siècles, les Anglo-Saxons résidaient encore en plein territoire germanique, en bordure du cours inférieur de l'Elbe ; c'est à partir de là qu'ils ont gagné le Nouveau Monde, en passant par l'Angleterre ; ils semblent cependant avoir perdu précisément ce qui distinguait l'âme allemande : "la profondeur du sentiment et l'intériorisation de la vie de l'âme". Ce sont précisément ces deux caractéristiques qui relient l'âme allemande et l'âme russe.

Nous nous proposons de voir ici dans quelle mesure le film a jusqu'à présent été l'expression de la vie de l'âme allemande. Le cinéma est né en France et par conséquent les débuts de la production allemande furent placés sous le signe des comédies burlesques en provenance de la France. Le drame social se joignit à la fabrication de comédies, dont il fut un compagnon secondaire sérieux, sans toutefois gagner de forme particulière dans un premier temps. Mais la première grande réussite date d'avant la guerre. Paul Wegener entra en scène avec son "Étudiant de Prague" et proposa ainsi pour la première fois un film d'art d'une signification de premier ordre. Pour la première fois, le paysage à l'arrière-plan était en parfait accord avec la *Stimmung* du film ; pour la première fois se manifestait un jeu d'acteur dont la particularité était significative ; pour la première fois les possibilités de trucages du film étaient exploitées pour tisser dans l'intrigue du film un monde fantastique, occulte. Ce fut encore Wegener qui par la suite réalisa des œuvres décisives. Son potentiel artistique donna naissance à la figure du "Golem", qu'il utilisa deux fois à l'écran. Le deuxième de ces films, auquel les décors de Poelzig servirent d'arrière-plan et pour lequel une bande originale fut composée, doit tout simplement être considéré comme un "poème filmique" d'une unité monumentale. Ici la mystique médiévale devient une expérience profonde pour l'homme moderne. Ici tout tape-à-l'œil a su être évité. Le grand sentiment, la puissante personnalité artistique s'expriment ici pleinement. À côté de ce grand film, qui comme chacun sait fut montré pendant quatorze semaines d'affilée au Criterion Theater de New York, Wegener a aussi réalisé de plus petits films d'importance, parmi lesquels nous retiendrons surtout "Le Joueur de flûte d'Hamelin" et "L'Ombre perdue".

Pour le scénariste, les œuvres d'E. T. A. Hoffmann sont incroyablement fécondes. On en est en partie venu à donner un cadre moderne, expressionniste, à ces œuvres fantastiques. L'intrigue n'est donc plus le seul élément à devoir relever de l'irréel ; le cadre et les êtres humains du film s'y inscrivent aussi. Sur ce point, "Le Cabinet du docteur Caligari" représenta une nouveauté absolue. Ici le rêve devenait réalité, et soudain le point de commencement du véritable domaine du film sauta aux yeux avec une clarté parfaite. Le monde des revenants de la scène, condamné au carton-pâte et aux trucages réalisés à l'aide de trappes, était surmonté grâce à la technique du film, qui permit de rendre réel même ce qu'il y a de plus irréel, comme s'il n'y avait rien de plus naturel. L'impression que ce film produit sur les sentiments saisit chaque spectateur avec une force élémentaire. Une nouvelle fois, ce n'était pas la sensation extérieure, mais le cœur de l'artiste, l'âme, qui s'adressait ici à l'âme du spectateur. D'autres films expressionnistes suivirent. Le plus beau : "Genuine" avec Fern Andra ! Ici le travail effectué dans "Caligari" était surpassé à maints égards. Une ardeur tropicale, une atmosphère d'une puissance lourde et enivrante traversait ce film comme un torrent de lave. Avec "Genuine", le domaine du vampirisme a pour la première fois pu être exploité au cinéma. Alors que "Genuine" met en scène un seul vampire, "Nosferatu" présente le vampirisme occulte comme la force inconnue de la nature qui s'oppose à l'homme.

Nous nous devons de mentionner une autre œuvre qui a indiqué des voies nouvelles au cinéma. Il s'agit du film intitulé "Le Rail", dépourvu d'intertitres. Pour la première fois, le film entier était compris comme image animée, capable à elle seule de produire un effet, sans l'aide d'intertitres.

La même équipe artistique a su développer l'expérience acquise grâce au "Rail". "La Nuit de la Saint-Sylvestre" est le titre de ce nouveau film sans intertitres. Mais Werner Krauß, dont la performance était la plus saisissante dans "Le Rail", n'est pas à l'affiche de "La Nuit de la Saint-Sylvestre". Les autres artistes parviendront-ils à se hisser au niveau de son art de la mimique ?

Dernièrement, l'occasion s'est présentée de revoir des classiques allemands tels que "Carmen", "La Poupée" et "La Princesse aux huîtres" : nous avons alors pu constater que ces œuvres n'avaient pas du tout vieilli, car ce qu'elles montrent est intemporel. Combien certains mélodrames bourgeois plus anciens avec Henny Porten, tel "Le Bal masqué de la vie", paraissaient ridicules et insupportables à côté de telles œuvres.

Ces grands succès montrent la voie au film allemand.

La grande influence du film d'art allemand n'est pas à inscrire au seul crédit des auteurs, réalisateurs, opérateurs, etc. Les succès sont étroitement liés aux noms et à l'art de grands acteurs allemands. Tout comme à Paul Wegener, le mérite d'avoir contribué au succès des films d'art allemands revient aussi tout particulièrement à Werner Krauß et à Conrad Veidt.

Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923, s. p.

# IV. Documents iconographiques

# IV. 1. *Le Cabinet du docteur Caligari*




Fig. I : *Film-Kurier*, n°12, 15. 01. 1920, s. p.




Fig. II : *Film-Kurier*, n°11, 13. 01. 1920, s. p.

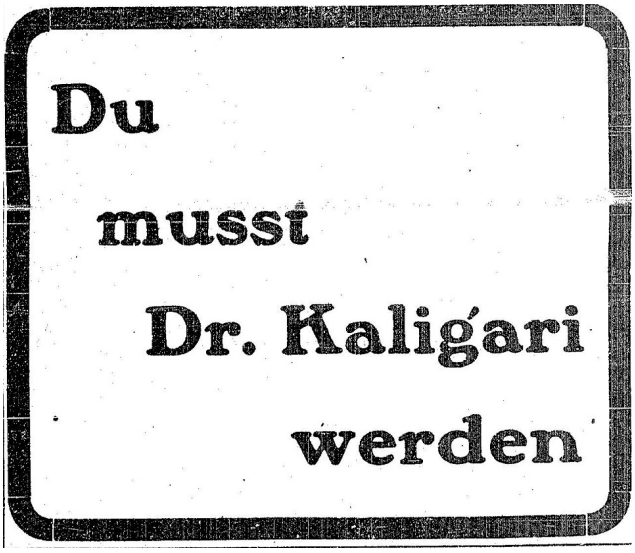



Fig. III : *Film-Kurier*, n°20, 24. 01. 1920, s. p.




Fig. IV : *Film-Kurier*, n°25, 30. 01. 1920, s. p.




Fig. V : *Film-Kurier*, n°32, 07. 02. 1920, s. p.



Fig. VI : *Film-Kurier*, n°35, 11. 02. 1920, s. p.



Fig. VII : *Film-Kurier*, n°48, 26. 02. 1920, s. p.

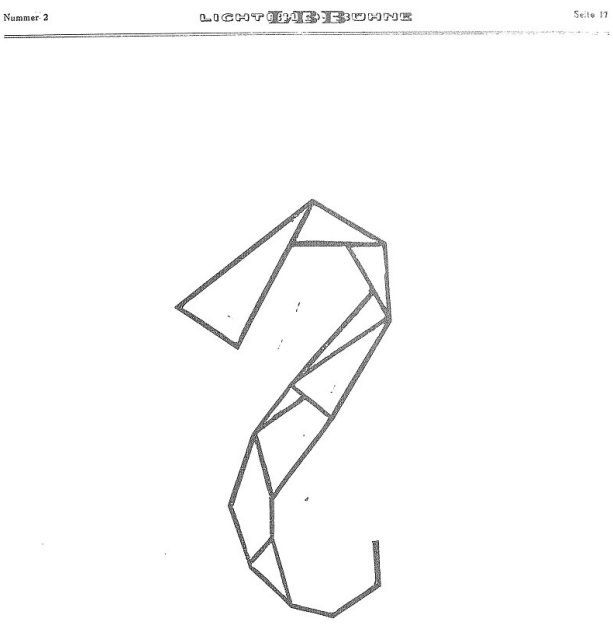


Fig. VIII-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°2, 10. 01. 1920, p. 17.

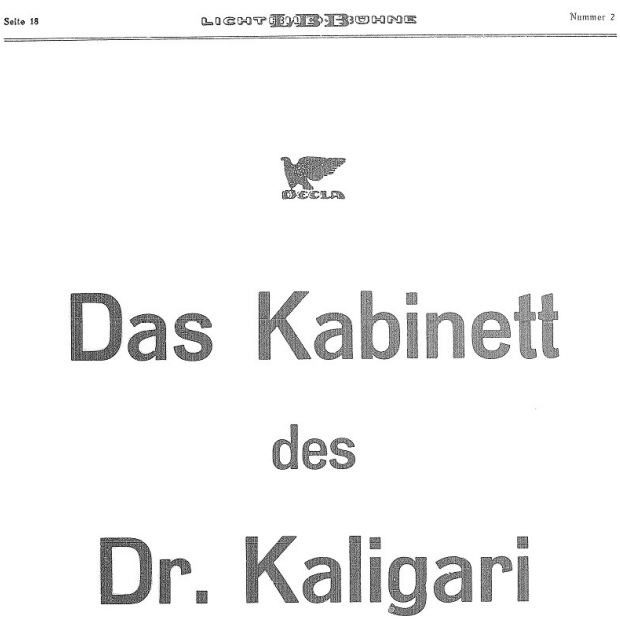


Fig. VIII-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°2, 10. 01. 1920, p. 18.




Fig. IX-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°4, 24. 01. 1920, p. 17.

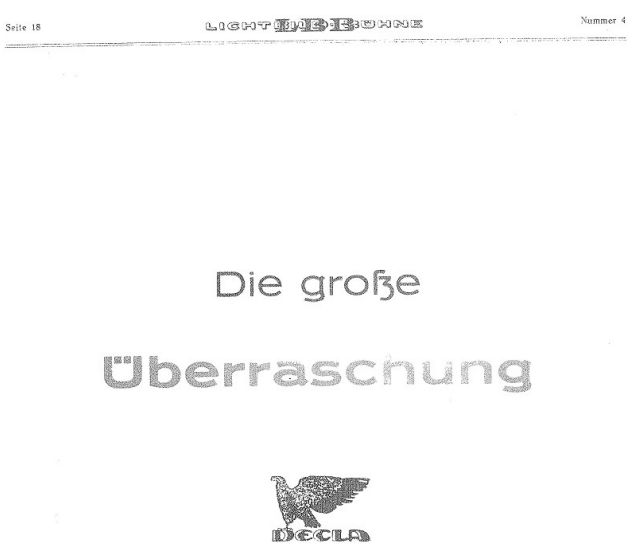



Fig. IX-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°4, 24. 01. 1920, p. 18.

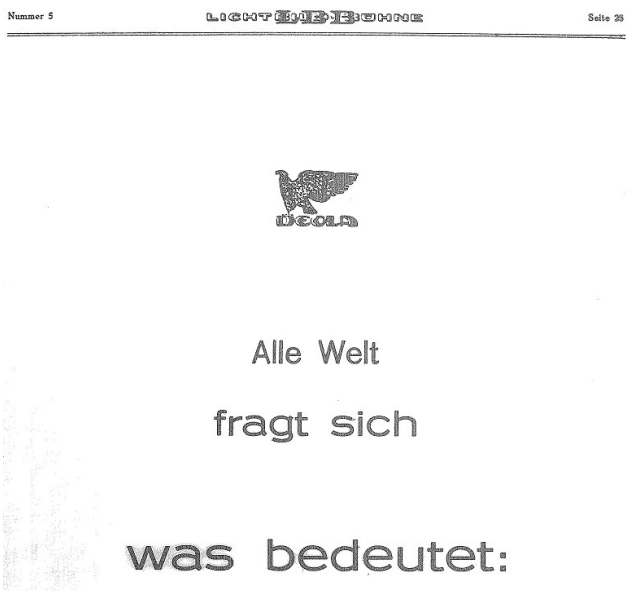



Fig. X-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°5, 31. 01. 1920, p. 25.




Fig. X-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°5, 31. 01. 1920, p. 26.

# IV. 2. *Genuine*

Die **Dresdener Unabhängige Zeitung** kann den traurigen Ruhm für sich in Anspruch nehmen, ihrem mit raffinierter Demagogie aufgemachten Bericht über die Modewoche auch folgende Sätze eingefügt zu haben:

„Die großen Filmkokotten mischten sich unter das niedrige Volk und führten ihre „durchbrochenen" Beine auf dem Markt spazieren, von Henny Porten bis zum großen Star Fern Andra, alles zu Ehren des Modenkapitals, das sich in der Reklame zu überschreien versuchte. . . . Was in Berlin zur Gesellschaft gehörte, war vertreten. Drumherum ein schaulustiger Amüsierpöbel, froh, einen lächelnden Blick aus einem Paar Dirnenaugen zu erhaschen oder von Ferne die Seide des Unterrocks einer **Kinohure** knistern zu hören, froh schließlich auch, vom kargen Wochenlohn, um den die darbende Frau und das hungrige Kind daheim betrogen wird, den größten Teil auf irgend einen Gaul riskieren zu dürfen. Die Totomaschinen klapperten. Fünfzehn für zehn! Maubeuge macht's! Es lebe das Leben!"

Ernste Polemik ist solchen Dingen gegenüber nicht am Platze. Sie sind aus dem gleichen Geist heraus geboren, der „die" Arbeiterschaft als vaterlandslose Gesellen oder „die" Juden als Lumpenhunde in Bausch und Bogen verdammt. Blindes Vorurteil, das einen ganzen Stand zu beleidigen sich nicht scheut, ist ein Zeichen von Beschränktheit. Und gegen Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens . . . .

# Kino-Nöte in Wien und Berlin

Die verzweifelte Lage der Wiener Kinobesitzer hatte, wie wir bereits berichteten, zu dem Beschluß geführt, die Theater vom 16. dieses Monats an zu schließen. Die inzwischen fortgesetzten Verhandlungen haben nun zu einigen wenn auch **geringen Zugeständnissen** geführt; so wurde den Theaterbesitzern zugesichert, daß von der geplanten weiteren Erhöhung der Vergnügungssteuer von 15 auf 30 v. H. Abstand genommen werden solle; ferner wurde die Erhebung der Mietzinsabgabe bis zum November verschoben. — Im Hinblick auf dieses unerhebliche Entgegenkommen sind die Theaterbesitzer erklärlicherweise in den Tarifverhandlungen den Angestellten gegenüber zu großen Zugeständnissen gar nicht in der Lage; wird doch sogar die Notwendigkeit einer ganz bedeutenden **Eintrittspreis-Erhöhung** ins Auge gefaßt. Der (einheitliche) Mindest-Eintrittspreis soll hinfort 6 Kr. betragen. Jedenfalls ist von der ultima ratio einer Schließung der Kinos, zunächst Abstand genommen worden.

Die Drohung der um ihre Existenz kämpfenden Kinobesitzer mit der Sperre hat den Finanzdezernenten von Wien zu Verhandlungen über den Vorschlag eines hervorragenden **ausländischen Fabrikationsunternehmens** veranlaßt, die dicht vor dem Abschluß stehen. Vor einiger Zeit wurde der Gemeinde der Vorschlag unterbreitet, gemeinsam mit der Stadt einige große Kinotheater zu errichten, die nach einer gewissen Zahl von Jahren in den Besitz der Gemeinde übergehen würden. Die Stadt hätte die hierfür erforderlichen Konzessionen und geeignete Räume zur Betriebsführung beizustellen und wird also denjenigen Unternehmen, die sie mit stärksten Steuern belastet, selbst eine Konkurrenz auf den Hals setzen. Logik!

* * *

Daß die Berliner Kinobesitzer nicht nur als „notleidende Agrarier" ihre Klagen führen, sondern eine große Notlage in diesem Gewerbe tatsächlich vorhanden ist, wird in der Entscheidung des Demobilmachungskommissars für Groß-Berlin anerkannt, worin die Verbindlichkeitserklärung einer **Teuerungszulage der Musiker** für das ganze Kinogewerbe **abgelehnt** wird. Der Deutsche Musikerverband hatte gegen den Verein der Lichtbildtheaterbesitzer Groß-Berlin Beschwerde erhoben, und der Schlichtungsausschuß Groß - Berlin hatte daraufhin den Musikern eine allgemeine Teuerungszulage von 35 M. die Woche vom 2. Februar d.J. ab zugesprochen. Der Demobilmachungskommissar hat jedoch die Verbindlichkeitserklärung dieser Entscheidung für alle Kinos abgelehnt. In seiner Entscheidung heißt es: Die Zahlung des Teuerungszuschlages wird von den Lichtbildtheaterbesitzern unter Hinweis auf ihre schwierige finanzielle Lage abgelehnt. Der Verein der Lichtbildtheaterbesitzer Groß-Berlins erklärt sich für vollkommen außerstande, die neuen Forderungen zu bewilligen, da die Erhöhung der Lustbarkeitssteuer, die Verdoppelung der Filmleihgebühren usw. dazu zwängen, die Unkosten auf ein Mindestmaß herabzusetzen. Die Einwendungen des Vereins sind im wesentlichen als zutreffend durch die Ermittelungen bestätigt worden. Zunächst ist durch die Beibringung eidesstattlicher Versicherungen glaubhaft gemacht, daß die Bewilligung der Teuerungszuschläge die Existenzmöglichkeit einzelner Unternehmen bis zu einem gewissen Grade gefährden würde. Für diese Unternehmen erscheint die Zahlung der Teuerungszulage nicht gerechtfertigt.




Fig. XI-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 32.

# May-Greenbaum

Die May-Film übernimmt am 1. Oktober den gesamten Komplex der Greenbaum-Film G. m. b. H. in Weißensee, in deren einem Atelier sie bereits seit mehreren Jahren den größten Teil ihrer Aufnahme macht.

Wir haben uns mit der May-Film in Verbindung gesetzt, um zu erfahren, ob irgendwelche Ausdehnung beabsichtigt ist und wurden von Herrn Direktor Fellner in folgender Weise unterrichtet:

„Wir haben trotz der verhältnismäßig geringen Anzahl von Filmen, die wir herstellten, an Ateliermangel gelitten, denn die Herstellung guter Filme bedingt heute längere Aufnahmezeit, auch für Filme anscheinend kleineren Charakters. In der ganzen Welt wird heute mehr Sorgfalt auf das Manuskript sowie auf die Ausstattung und Darstellung verwendet. Ich bin der Ansicht, Deutschland kann und wird mit an erster Stelle stehen, denn keinem Land stehen für alle Herstellungsarten von Filmen derartig künstlerische und kunstgewerbliche Kräfte zur Verfügung als Deutschland.

Daß deutsche Manuskripte in der Welt geschätzt werden, beweist der Engroseinkauf deutscher Geisteserzeugnisse, der seit Friedensschluß in unserem Land vor sich geht. Ich glaube aber, daß deutsche Kunst, in deutschen Werkstätten hergestellt, von der Welt in ganz kurzer Zeit gern gesehen werden wird. Selbstverständlich tönt noch in allen Ländern der Haßgesang des Krieges, aber es sind die letzten Akkorde, die durch die Welt hallen, und in Kürze wird man deutsche Schauspiele und deutsche Operetten, deutsche Bilder und deutsche Musik langsam wieder schätzen lernen und wird nach und nach erfahren, daß auch während des Krieges unter fremder Flagge deutsche Kunst die Herzen unserer Feinde entzückte. Wir sind ja nicht ganz so wertlos, wie man uns manchmal darzustellen wünscht, und auch während des Krieges haben französische Generale durch deutsche Feldstecher gern die Bewegungen des deutschen Heeres beobachtet. Ich habe in der Schweiz Gelegenheit gehabt, soviel Ausdrücke der Wertschätzung Deutschlands durch unsere Feinde an den Bemühungen, mit uns in Verbindung zu bleiben, zu erkennen und kann mein Urteil keiner Revision unterziehen.

Zurück zu Weißensee! Wir haben bis jetzt nur ein Atelier in Weißensee benutzt und werden das zweite Atelier ebenfalls von jetzt an benutzen. Wir werden zwischen den beiden Ateliers, die ja nur mittlerer Größe sind, aber technisch bis jetzt in Berlin unübertroffen bleiben, einen **großen Aufnahmesaal amerikanischen Musters** schaffen.

Die Greenbaum-Film G. m. b. H. wird selbstverständlich weiter fabrizieren. Ihr stehen vertragsmäßig Ateliers zur Herstellung ihrer Produktion zur Verfügung.

Mit der Uebernahme des Greenbaumkomplexes ist selbstverständlich der Plan der May-Film, die Filmstadt in Woltersdorf auszubauen, in keiner Weise beeinträchtigt, sondern Herr May und ich stehen nach wie vor auf dem Standpunkt, daß die Herstellung großer Filme nicht auf einem eng begrenzten Terrain, das nur Straßenzüge erlaubt, erfolgen kann, sondern auf Bergen und in Wäldern mit all den Umrahmungsmöglichkeiten, die den Wert der spannenden Handlung erst so wirklich gestaltet, wie ihn der Filmfortschritt und das Publikum verlangt.

Der erste Film von Joe May in diesem Jahre wird bekanntlich eine Legende von Thea von Harbou sein, „Die heilige Simplicia". Dieser Film hätte niemals auf irgendeinem anderen Terrain in der bildhaften Vollendung hergestellt werden können, als es in Woltersdorf möglich war. Selbstverständlich hätte man durch unzählige Reisen all die Bilder schaffen können. Aber diese Reisen, das Umlogieren der Künstler, das Herumführen der Kostüme und der Pferde hätte unerschwingliche Kosten verursacht und die Laune der Mitspielenden in einer Weise beeinträchtigt, daß ein abgeschlossenes künstlerisches Ganzes unmöglich dabei hätte geschaffen werden können.

Selbstverständlich hat der technische Ausbau der May-Film, der von uns beabsichtigt ist, keinerlei Einfluß auf den Vertrieb der May-Filme, der weiterhin bei der Universum-Film-Aktiengesellschaft verbleibt."

* * *

Die großen Fabrik- und Atelieranlagen von Greenbaum-Film in Weißensee wurden im Jahre 1913 von der Vitascope G. m. b. H. unter Leitung der Herren Fellner und Greenbaum errichtet und galten damals wie heute als mustergiltige Institute. Mit der Fusion Union-Vitascope kamen die Anlagen in den Besitz der Union, die kurz vor dem Kriege eine Interessengemeinschaft mit Pathé einging und die Anlagen an Pathé abgab. Bei der Zwangsliquidierung übernahm die Greenbaum-Film G. m. b. H. erneut die Anlagen, die nun May-Film zur Vergrößerung ihres Arbeitsfeldes mit Beschlag belegte.




Fig. XI-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 33.

Fräulein Rosa Wachtl hat die Schriftleitung der illustrierten Wiener Kinorevue „Die Filmwelt" übernommen.

* * *

In den Ausführungen, die der Reichskommissar für die Entwaffnung der Zivilbevölkerung, Dr. Peters, am 24. d.M. vor Pressevertretern machte, äußerte er: „Eine besondere Bedeutung messe ich der Werbetätigkeit zu. Es sind Plakate vorbereitet, die zur Ablieferung dazu auffordern, und ich will versuchen, durch einen Werbefilm auch das Lichtbild in die Dienste meiner Arbeit zu stellen." — Man kann daraus folgern, daß Dr. Peters ein sehr moderner Mensch ist. Die Filmindustrie wird ihn sicher gern bei seiner schwierigen Aufgabe unterstützen.

* * *

Frau Marie Luise Droop ist auf Grund der Vorschlagsliste des Verbandes Deutscher Filmautoren vom Ministerium des Innern zur Beisitzerin der Film-Oberprüfungsstelle ernannt worden. — Zum Beisitzer der Filmprüfstelle Berlin wurden Prof. Paul Hildebrandt, Julius Urgiß, die Herren Dr. Hans Sachs und Reg.-Baumeister Meyer vom Verein der Plakatfreunde berufen.

* * *

Im Atelier der Eiko-Film-Gesellschaft in Marienfelde arbeitet neuerdings Fritz Féhér an einem dramatischen Spielfilm „Die Mission des Toten". — Albert Steinrück spielt die Rolle des Spielers Modersohn in dem neuen Eiko-Film „Schieber" nach dem Roman Edmund Edels.

* * *

Einen neuen literarischen Film wird die Verfilmung von „Kabale und Liebe" bringen; das Manuskript haben Fred Marlo und Herbert Lewandowski verfaßt.

* * *

Die Hamburger Ortsgruppe der Filmgewerkschaft, die, wie berichtet, die Berliner Kollegen in ihren Forderungen noch übertreffen zu müssen geglaubt hatte, hat sich einer besseren Einsicht gefügt und einen den Vorschlägen des Arbeitgeberverbandes entsprechenden Tarif angenommen.

* * *

Herr Nivelli plaudert im „Film" über seine englischen Eindrücke, die in merkwürdigem Gegensatz zu dem stehen, was nicht nur die Tages- und Fachpresse, sondern vor allem auch unsere eigenen Gewährsmänner über die Stimmung jenseits des Kanals berichten. Wir haben keinen Grund, den Bericht des Herrn Nivelli für glaubwürdiger als unsere eigenen Informationen zu halten; vielleicht erklärt sich die Verschiedenheit der Eindrücke dadurch, daß Herrn Nivellis Verbindungen in anderen Schichten der englischen Filmbranche wurzeln als die unserer Gewährsmänner, für deren weit günstigere Auffassung über die Stellung der englischen Branche zu der unseren auch die Tatsache spricht, daß demnächst der Besuch einer prominenten Persönlichkeit der britischen Filmwelt in Berlin zu erwarten ist. — Bedauerlich ist freilich an den vom „Film" abgedruckten Auslassungen, daß sie den sich anbahnenden und wünschenswerten Verbindungen zwischen dem deutschen und dem englischen Filmhandel nicht eben förderlich sind.

* * *

„Die Marquise von O", der große Spielfilm der Luna-Film-Ges., nach Kleist'schen Motiven von Robert Heymann verfaßt, und unter der Regie von Dr. Paul Legband aufgenommen, ist fertiggestellt und wird demnächst in den Richard Oswald Lichtspielen zur Uraufführung gelangen.

* * *

Arthur Holz, der Regisseur des Wiener Burgtheaters, hat bei der Decla-Bioscop seinen zweiten Film beendet, der den Titel: „Maulwürfe" führt.

* * *

Der neue Wohnsitz der Filiale der Terra-Filmverleih G. m. b. H. in Hamburg ist Alsterdamm 9.

* * *

Ria Jende, der Star der „Luna", hat sich mit dem Fachschriftsteller F. W. Koebner verlobt.

* * *

Für die musikalische Leitung der Kleinkunstbühne „Schall und Rauch", die, wie seinerzeit gemeldet, von Herrn Melamerson (Flora-Film) übernommen wurde, und am 1. September unter Herrn v. Wollzogen eröffnet wird, ist Herr Musikdirektor Dr. Landsberger gewonnen worden; dies dürfte schon darum interessieren, weil dieser Herr auch die musikalische Begleitung zu dem großen Ufa-Film „Anna Boleyn" geschaffen hat.

* * *

„Rein christliches Kapital" von einigen 100 000 M. sucht „Größere Film-Gesellschaft" in einem Inserat der „Deutschen Zeitung", „zum Ankauf und Konzernierung mittlerer und kleinerer Kinotheater als Gegengewicht gegen die Vertrustungsbestrebungen gewisser Kreise der Filmindustrie". — Wenn ein Unternehmen schon zu Spekulationen auf den Antisemitismus greifen muß, um sich Geldgeber zu schaffen, so ist das kein günstiges wirtschaftliches Prognostikon.

* * *

Der bisherige mecklenburgisch-schwerinische Finanzminister Landtagsabg. Asch (Soz.) tritt als kaufmännischer Leiter in das Direktorium des staatlichen Filmunternehmens „Offak" ein.

* * *

Gegen die Entscheidung der Filmprüfstelle Berlin, die den Film „Anders wie die Andern" verboten hat, wird Richard Oswald das Rechtsmittel einlegen. Die Entscheidung der Oberprüfstelle wird dann mehr von prinzipieller als praktischer Bedeutung sein.

* * *




Fig. XI-3 : *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 36.




Fig. XII : *Film-Kurier*, n°192, 30. 08. 1920, s. p.



Fig. XIII : *Film-Kurier*, n°187, 24. 08. 1920, s. p.

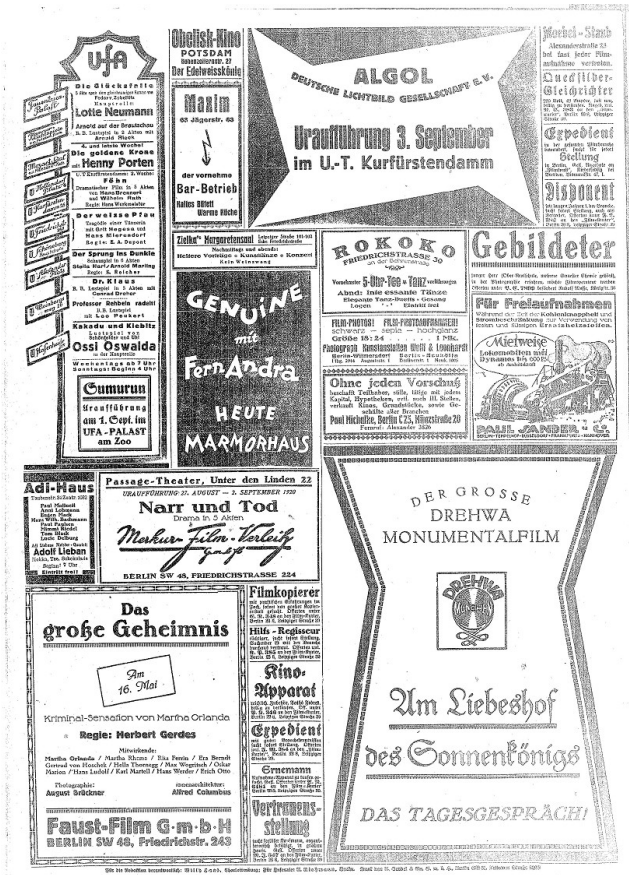


Fig. XIV : *Film-Kurier*, n°195, 02. 09. 1920, s. p.

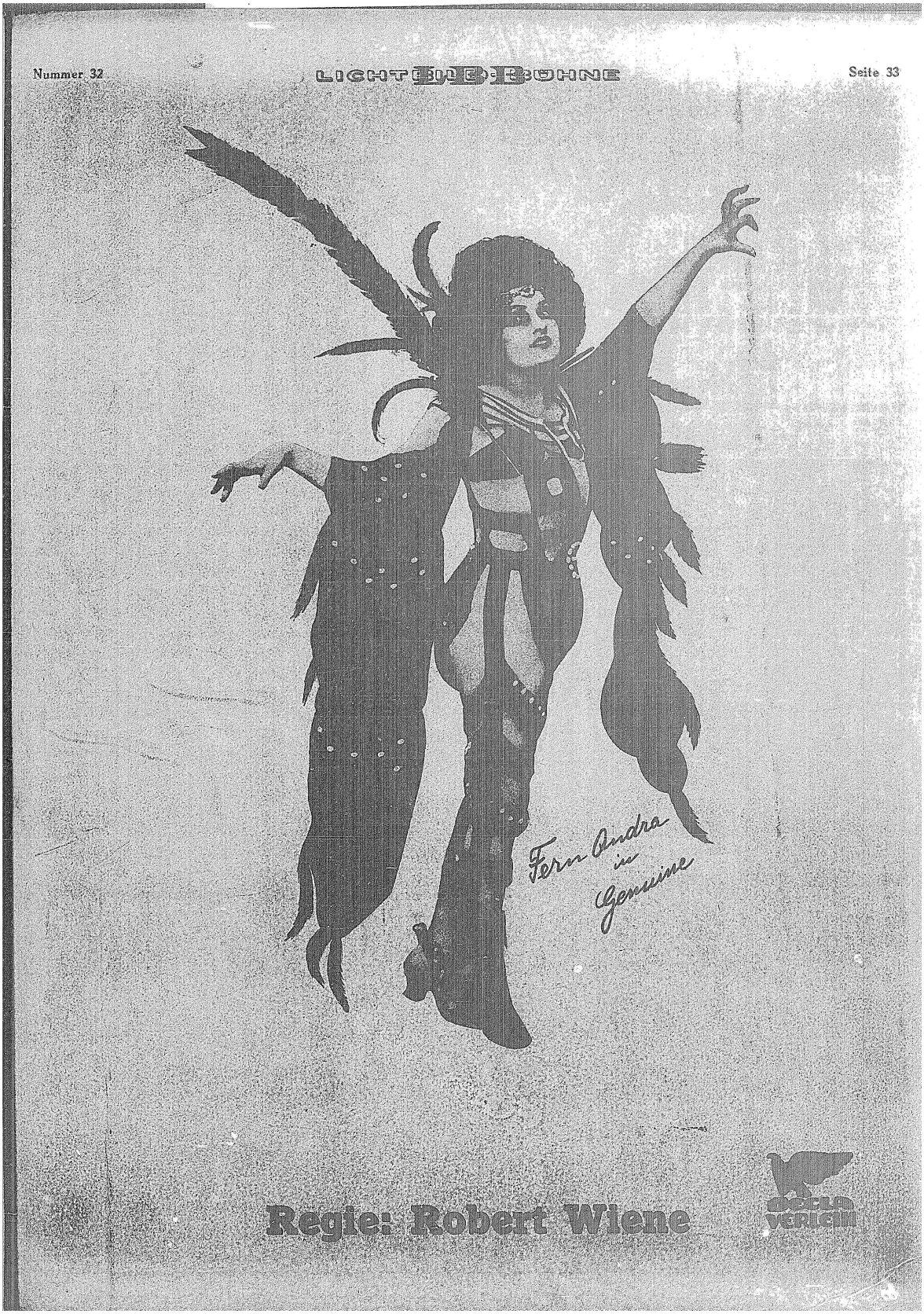



Fig. XV : *Lichtbild-Bühne*, n°32, 08. 08. 1920, p. 33.

# IV. 3. *La Maison à l'enseigne de la lune*




Fig. XVI-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 79.



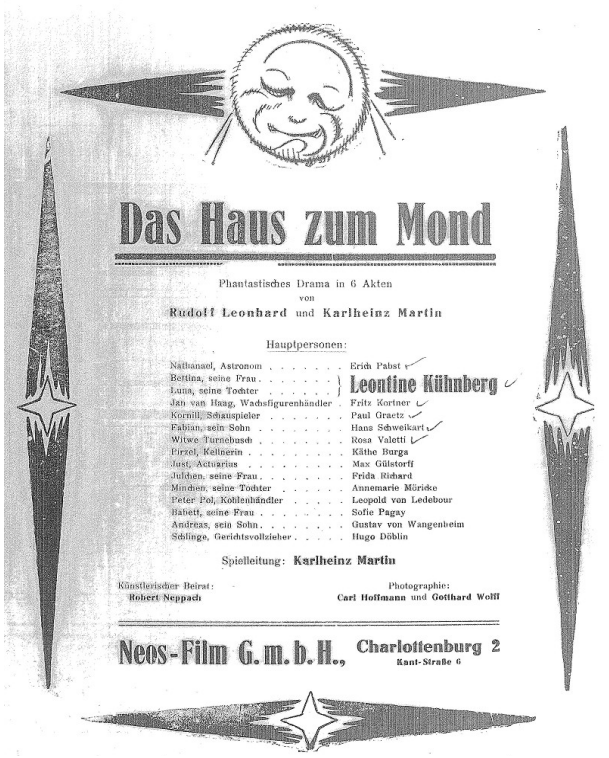



Fig. XVI-2 *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 80.



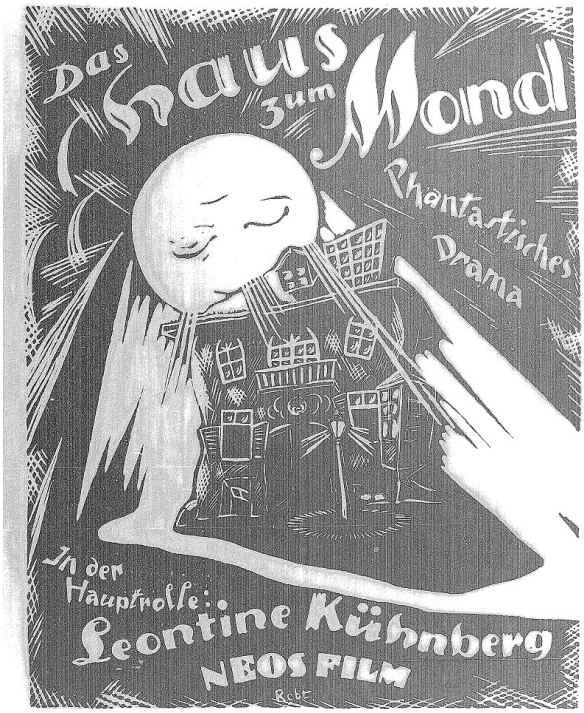



Fig. XVII-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°37, 11. 09. 1920, p. 87



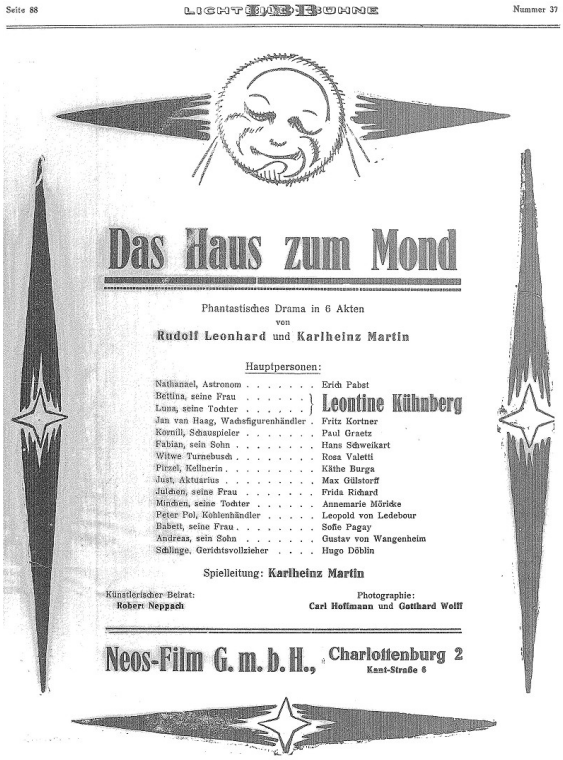



Fig. XVII-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°37, 11. 09. 1920, p. 88




Fig. XVIII-1 : *Der Kinematograph,* n°711, 29. 08. 1920, s. p.



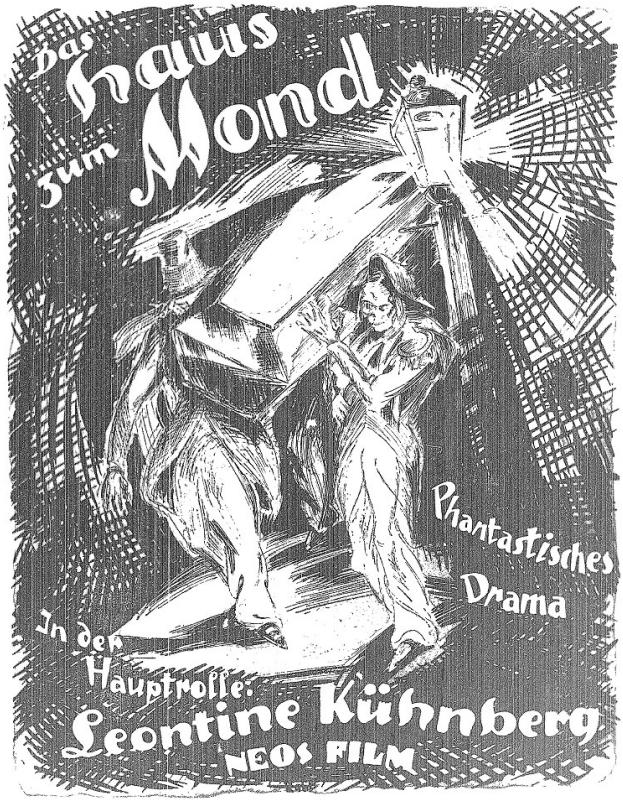



Fig. XVIII-2 : *Der Kinematograph,* n°713, 12. 09. 1920, s. p.

# IV. 4. *Algol*




Fig. XIX : *Lichtbild-Bühne*, n°19, 08. 05. 1920, p. 293.

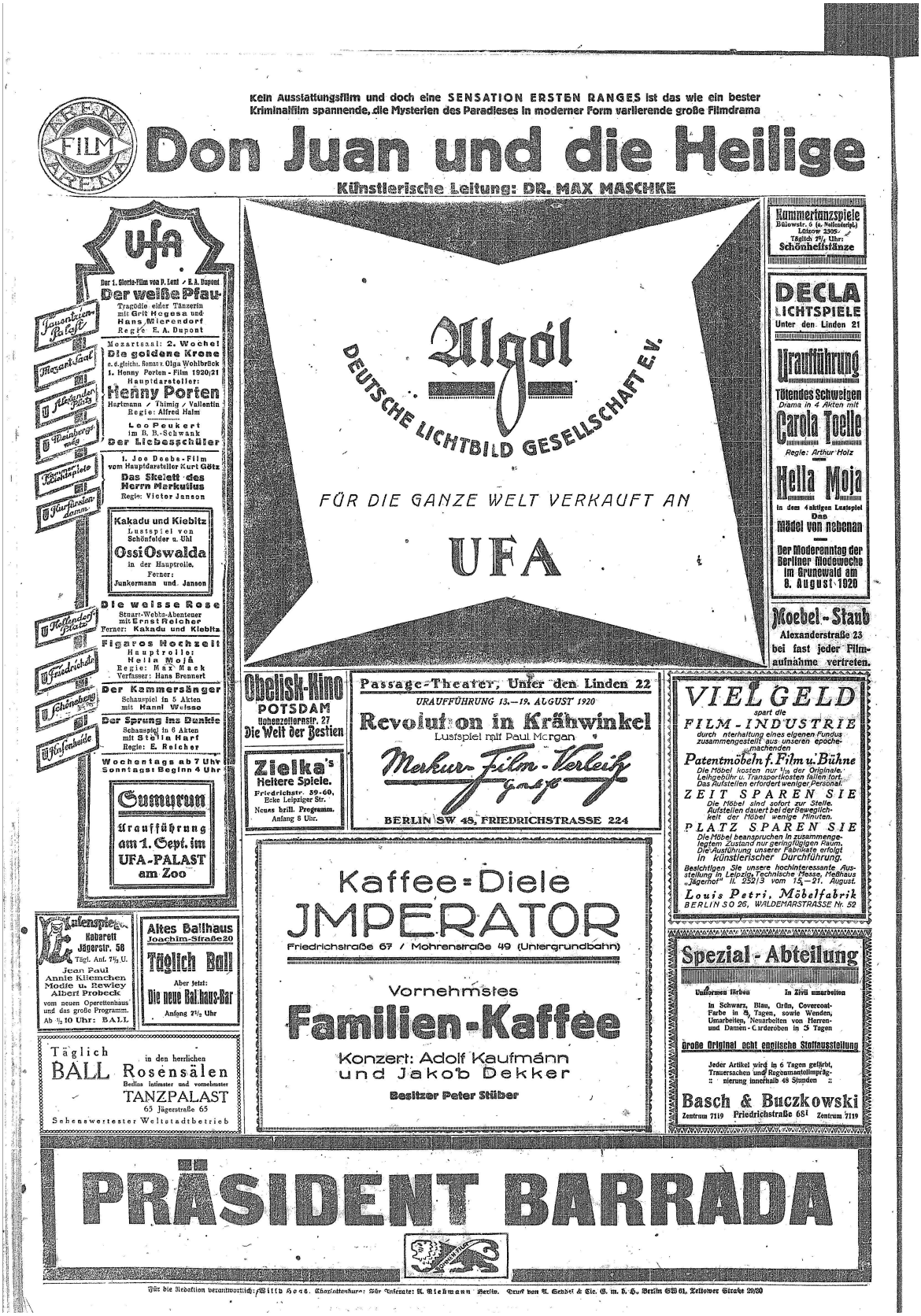



Fig. XX : *Film-Kurier*, n°182, 18. 08. 1920, s. p.




Fig. XXI : *Der Kinematograph*, n°710, 22. 08. 1920, s. p.




XXII-1 : *Illustrierte Filmwoche*, n°36, Jahrgang 8, 1920, s. p.

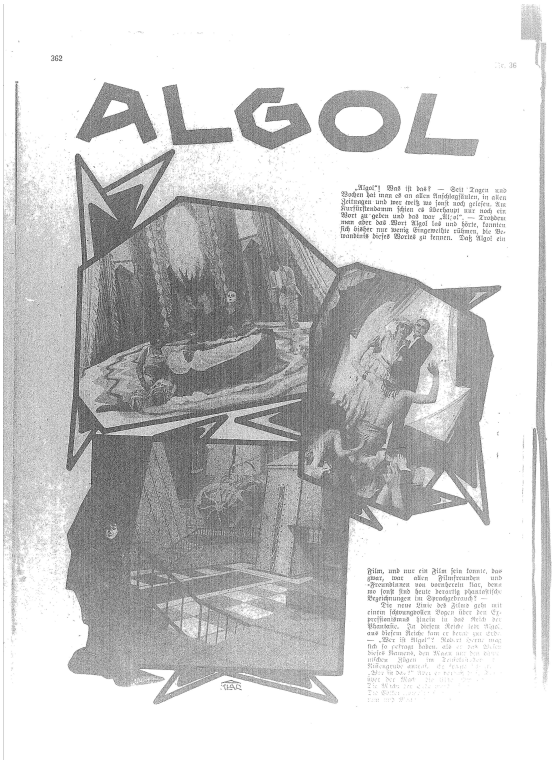



Fig. XXII-2 : *Illustrierte Filmwoche*, n°36, Jahrgang 8, 1920, s. p.




Fig. XXII-3 : *Illustrierte Filmwoche*, n°36, Jahrgang 8, 1920, s. p.

# IV. 5. *Raskolnikoff*




Fig. XXIII : *Film-Kurier*, n°241, 26. 10. 1923, s. p.

# IV. 6. *De l'aube à minuit*







Fig. XXIV-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°40, 02. 10. 1920, p. 122. Fig. XXIV-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°40, 02. 10. 1920, p. 123.



Seite 64 LICHTBILD-BÜHNE Nummer 41

ILAG KONZERN

Der große Ilag-Film

**Von Morgens bis Mitternachts**

ist der

**erste Schwarz-Weiß-Film**

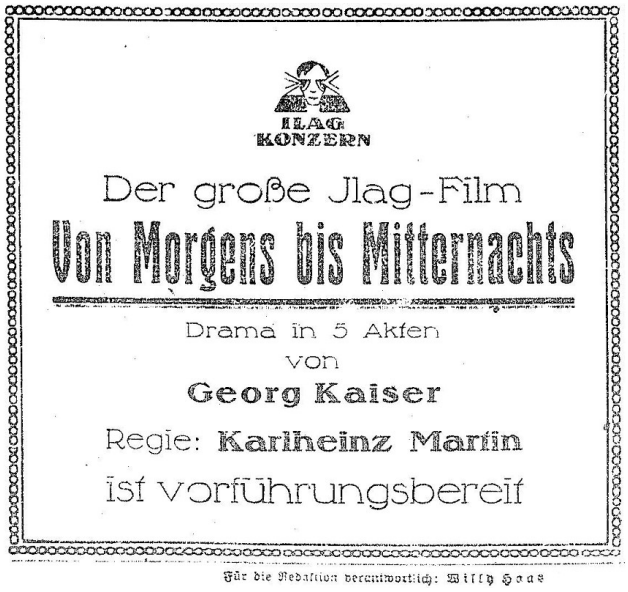
Künstlerische Leitung: **Karlheinz Martin**
Entwürfe und Figurinen: **Robert Neppach**
Bildaufnahme: **Karl Hoffmann**

Hauptdarsteller:

**Erna Morena, Ernst Deutsch, H. H. von Twardowski, Rohma Bahn, Frieda Richard, Lotte Stein, Edgar Licho / Ballet: Mary Zimmermann**

**ILAG-FILM**
BERLIN SW 48
Friedrichstr. 236
Telefon: Kurfürst 6801-6802

Fig. XXV : *Lichtbild-Bühne*, n°41, 09. 10. 1920, p. 64



ILAG KONZERN

Der große Ilag-Film

Von Morgens bis Mitternachts

Drama in 5 Akten
von
Georg Kaiser

Regie: Karlheinz Martin

ist vorführungsbereit

Für die Redaktion verantwortlich: Willy Haas

Fig. XXVI : *Film-Kurier*, n°227, 09. 10. 1920, s. p.

# IV. 7. *Torgus*







Fig. XXVII : *Film-Kurier*, n°264, 29. 11. 1920, s. p.

Fig. XXVIII : *Film-Kurier*, n°54, 04. 03. 1921, s. p.

# IV. 8. Le Cabinet des figures de cire

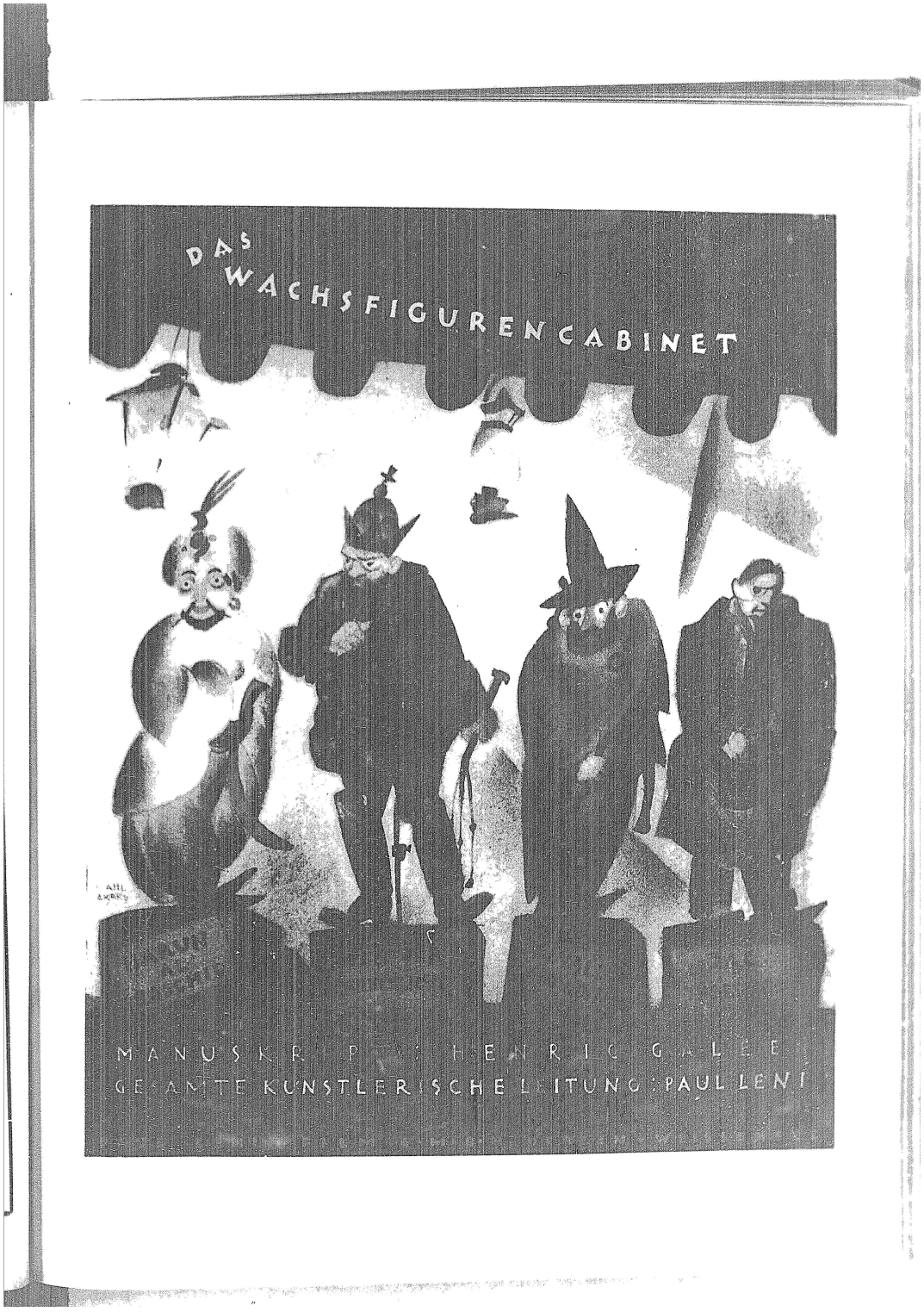



Fig. XXIX : *Der Film*, n°20, 14. 05. 1922, p. 31.




Fig. XXX : *Illustrierter Film-Kurier*, n°39, 6. Jahrgang 1924, s. p.




Fig. XXXI : *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, s. p.

# IV. 9. Caricatures de Conrad Veidt

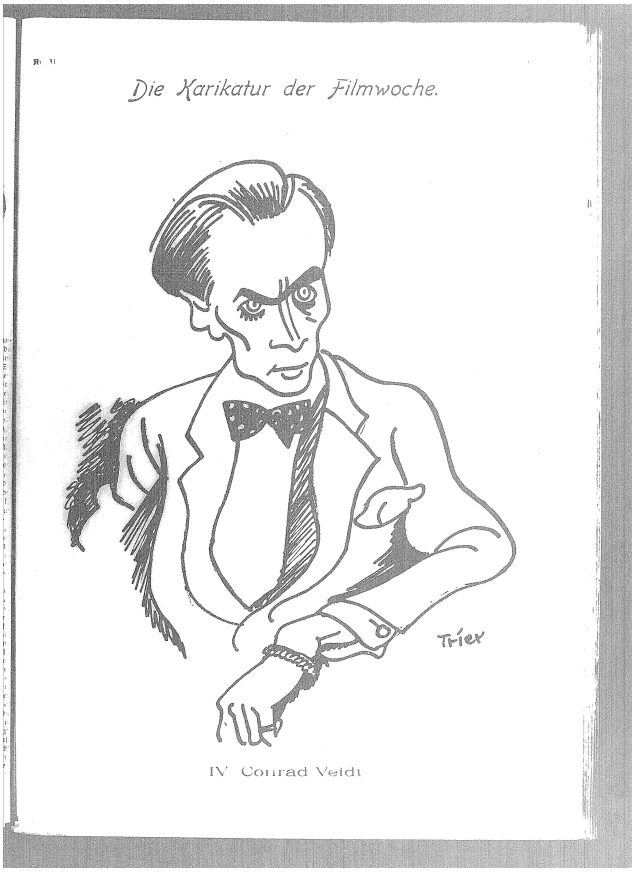



Fig. A : Trier, Walter. « Die Karikatur der Filmwoche. IV. Conrad Veidt », in *Illustrierte Filmwoche*, n°31, Jhg 7, 1919, s. p.




Fig. B : Siggel, V. « Aus der Karikaturenmappe der "I. F. - W.". VI. Conrad Veidt », in *Filmkunst*, n°10, Jhg 10, 1922, p. 490.

# Bibliographie

# 1. Corpus

## PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

## REVUES ALLEMANDES

## 1907

### *Kinematograph, Der* (s. p.)

- « Vorwort », in *Der Kinematograph*, n°1, 06. 01. 1907.
- Günsberg, A. « Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen », in *Der Kinematograph*, n°1, 06. 01. 1907.
- *Der Kinematograph*, n°2, 13. 01. 1907.
- Häfker, Hermann. « Zur Dramaturgie der Bilderspiele », in *Der Kinematograph*, n°32, 07. 08. 1907.

## 1908

### *Kinematograph, Der* (s. p.)

- Häfker, Hermann. « Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. (II.) Können kinographische Vorführungen "höheren Kunstwert" haben? », in *Der Kinematograph*, n°86, 19. 08. 1908.

## 1917

### *Kunstwart*

- Wegener, Paul. « Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes », in *Kunstwart*, n°7, janvier 1917, pp. 13-15.

# 1919

## *Filmkunst*

- « Die Entwicklung der deutschen Filmindustrie », in *Filmkunst*, n°6, 23. 11. 1919, pp. 3-4.

## *Film, Der*

- C. B. (= Carl Boese). « Der deutsche Prunkfilm », in *Der Film*, n°15, 12. 04. 1919, s. p.

## *Film-Kurier* (s. p.)

- Eduard. « Filmköpfe. I. Pola Negri », in *Film-Courier*, 30. 04. 1919.
- Alsen, Gutti. « Die Mondsüchtige », in *Film-Kurier*, n°37, 18. 07. 1919.
- Alsen, Gutti. « Die Mondsüchtige », in *Film-Kurier*, n°38, 19. 07. 1919.
- Bendemann, Ed. von. « Das Phantastische im Film. Der Kinostil », in *Film-Kurier*, n°55, 09. 08. 1919.
- Jacoby-Boy, Martin. « Die künstlerische Raumgestaltung. Der künstlerische Beirat », in *Film-Kurier*, n°75, 02. 09. 1919.
- B. E. Lüthge. « "Madame Dubarry". Eröffnung des Ufa-Palastes am Zoo », in *Film-Kurier*, n°91, 20. 09. 1919.

## *Illustrierte Filmwoche* (s. p.)

- Trier, Walter. « Die Karikatur der Filmwoche. IV. Conrad Veidt », in *Illustrierte Filmwoche*, n°31, Jhg 7, 1919.

## *Kinematograph, Der* (s. p.)

- « Aus der Praxis. Berlin – "Decla" », in *Der Kinematograph*, n°667, 15. 10. 1919.

# 1920

## *Bühne und Film*

- « Aus der Filmwelt. Algol », in *Bühne und Film*, n°13, Jhg 1920, p. 14.
- « Das Haus zum Monde », in *Bühne und Film*, n°16, Jhg 1920, s. p.

## *BZ am Mittag* (s. p.)

- « "Genuine" », in *BZ am Mittag*, 06. 09. 1920.

## *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*

- Flüggen, Christian. « Das Kabinet [sic] des Dr. Caligari », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°12-13, 27. 03. 1920, p. 2.
- « Genuine » et « Das Haus zum Mond », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°28, 10. 07. 1920, p. 10.
- Flüggen, Christian. « Erstaufführungen. Genuine », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°40-41, 09. 10. 1920, pp. 3-4.
- Flüggen, Christian. « Algol », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°39, 25. 09. 1920, p. 2.

## *Erste Internationale Filmzeitung*

- R. « Algol », in *Erste Internationale Filmzeitung*, n°33-34, 28. 08. 1920, p. 9.
- R. « Marmorhaus, Genuine. », in *Erste Internationale Filmzeitung*, n°33-34, 28. 08. 1920, pp. 10-11.

## *Film, Der*

Annonces pour *Genuine*
- *Der Film*, n°32, 07. 08. 1920, p. 50.
- *Der Film*, n°35, 28. 08. 1920, pp. 24-40.

Annonces pour *De l'aube à minuit*
- *Der Film*, n°40, 02. 10 1920, pp. 6-7.
- *Der Film*, n°41, 09. 10. 1920, pp. 10-11.
- *Der Film*, n°42, 16. 10. 1920, pp. 88-89.

Articles
- P. l. « Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Film*, n°9, 28. 02. 1920, p. 42.
- « Genuine », in *Der Film*, n°26, 26. 06. 1920, p. 52.
- « Atelierneuigkeiten », in *Der Film*, n°31, 31. 07. 1920, p. 32.
- A. F. « Genuine », in *Der Film*, n°36, 04. 09. 1920.
- A. F. « Algol. Uraufführung: U. T. am Kurfürstendamm », in *Der Film*, n°37, 11. 09. 1920, p. 35.
- « Brandherd », in *Der Film*, n°45, 06. 11. 1920, p. 39.

## ***Film-Kurier*** (s. p.)

Annonces pour *Caligari*
- *Film-Kurier*, n°7, 09. 01. 1920.
- *Film-Kurier*, n°9, 11. 01. 1920.
- *Film-Kurier*, n°11, 13. 01. 1920.
- *Film-Kurier*, n°12, 15. 01. 1920.
- *Film-Kurier*, n°20, 24. 01. 1920.
- *Film-Kurier*, n°23, 28. 01. 1920.
- *Film-Kurier*, n°25, 30. 01. 1920.
- *Film-Kurier*, n°28, 03. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°29, 04. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°31, 06. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°32, 07. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°35, 11. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°37, 13. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°38, 14. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°43, 21. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°45, 22. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°46, 24. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°47, 25. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°48, 26. 02. 1920.
- *Film-Kurier*, n°87, 27. 04. 1920.
- *Film-Kurier*, n°88, 28. 04. 1920.
- *Film-Kurier*, n°89, 29. 04. 1920.

Annonces pour *Algol*
- *Film-Kurier*, n°113, 30. 05. 1920.
- *Film-Kurier*, n°114, 01. 06. 1920.
- *Film-Kurier*, n°116, 03. 06. 1920.

- *Film-Kurier*, n°131, 19. 06. 1920.
- *Film-Kurier*, n°134, 23. 06. 1920.
- *Film-Kurier*, n°158, 21. 07. 1920.
- *Film-Kurier*, n°180, 16. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°181, 17. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°182, 18. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°183, 19. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°184, 20. 08. 1920.

Annonces pour *Genuine*

- *Film-Kurier*, n°185, 21. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°186, 23. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°187, 24. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°188, 25. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°189, 26. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°190, 27. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°191, 28. 08. 1920 (deux pages).
- *Film-Kurier*, n°192, 30. 08. 1920 (deux pages).
- *Film-Kurier*, n°193, 31. 08. 1920.
- *Film-Kurier*, n°194, 01. 09. 1920.
- *Film-Kurier*, n°195, 02. 09. 1920.

Annonces pour *De l'aube à minuit*

- *Film-Kurier*, n°227, 09. 10. 1920.
- *Film-Kurier*, n°233, 16. 10. 1920.

Annonce pour *Torgus*

- *Film-Kurier*, n°264, 29. 11. 1920.

Articles

- Dr. J. B. « Expressionismus im Film: Die neue Kunst im Film », in *Film-Kurier*, n°4, 06. 01. 1920.
- « Aus dem Glashaus. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Film-Kurier*, n°7, 09. 01. 1920.
- D. Red. (= Die Redaktion). « Aus dem Glashaus. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Film-Kurier*, n°9, 11. 01. 1920.
- « Aus dem Glashaus. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Film-Kurier*, n°15, 18. 01. 1920.
- Kalbus, Oskar. « Verständigung der Völker durch den Film. Die Stummheit des Filmbildes », in *Film-Kurier*, n°25, 30. 01. 1920.
- D. Red. (= Die Redaktion). « Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Film-Kurier*, n°50, 28. 02. 1920.
- Proskauer, Martin. « Das Kabinett des Dr. Caligari. Ein Nachwort und eine Prophezeiung », in *Film-Kurier*, n°51, 29. 02. 1920.
- M. P. (= Proskauer, Martin). « Caligari oder Herrin der Welt? Prunkfilm oder expressionistischer Film? », in *Film-Kurier*, n°58, 09. 03. 1920.
- « Aus dem Glashaus. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Film-Kurier*, n°78, 16. 04. 1920.
- M. P. (= Proskauer, Martin). « Algol », in *Film-Kurier*, n°147, 08. 07. 1920.
- Andrej. « Das Filmkunstwerk der Zukunft. Das Haus zum Menschenleben », in *Film-Kurier*, n°162, 26. 07. 1920.
- « Für die Filmindustrie. Ein neuer Filmkonzern », in *Film-Kurier*, n°171, 05. 08. 1920.
- « Aus dem Glashaus. Das Haus zum Mond », in *Film-Kurier*, n°178, 13. 08. 1920.
- Fredrik, L. K. (= Lothar Knud Fredrik). « Genuine. Marmorhaus », in *Film-Kurier*, n°196, 03. 09. 1920.
- Fredrik, Lothar Knud. « Algol », in *Film-Kurier,* n°197, 04. 09. 1920.
- « Die kolorierten Filme. Vom Farbenproblem im Film », in *Film-Kurier*, n°219, 30. 09. 1920.
- « Aus dem Glashaus. "Brandherd" », in *Film-Kurier*, n°240, 25. 10. 1920.
- « Das Haus zum Mond im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°243, 28. 10. 1920.

## *Film und Presse*

- « Algol », in *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 212.
- « Algol », in *Berliner Tageblatt*, 05. 09. 1920, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 214.
- Ch. « Genuine von Carl Mayer. Eigene Kritik », in *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 221.
- E. K. « Genuine », in *8 Uhr-Abendblatt*, 03. 09. 1920, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 221.
- tz. « Marmorhauslichtspiele », in *Berliner Börsen-Courier*, 05. 09. 1920, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, pp. 221-222.
- Olimsky, Fritz. « Genuine », in *Berliner Börsen-Zeitung*, 05. 09. 1920, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°9, 11. 09. 1920, p. 222.

## *Illustrierte Filmwoche* (s. p.)

- Siegwar. « Algol », in *Illustrierte Filmwoche*, n°36, Jahrgang 8, 1920.
- Weißbach, Hans. « Das Haus zum Mond », in *Illustrierte Filmwoche*, n°37, Jahrgang 8, 1920.

## *Illustrierter Film-Kurier* (s. p.)

- « Genuine », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°25, Jahrgang 1920.
- « Das Haus zum Mond », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°31, Jahrgang 1920.

## *Kinematograph, Der* (s. p.)

Annonces pour *Caligari*
- *Der Kinematograph*, n°681, 28. 01. 1920.
- *Der Kinematograph*, n°685, 25. 02. 1920.

Annonce pour *Algol*
- *Der Kinematograph*, n°710, 22. 08. 1920.

Annonces pour *La Maison à l'enseigne de la lune*
- *Der Kinematograph*, n°711, 29. 08. 1920.
- *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920.

Autres Annonces
- « Die "Decla" in der Saison 1919/1920 », in *Der Kinematograph*, n°634, 26. 02. 1919.

Articles
- « Berliner Filmneuheiten. "Das Cabinet des Dr. Caligari" », in *Der Kinematograph*, n°686, 03. 03. 1920.
- « Die "Ilag-Film-Gesellschaft" », in *Der Kinematograph*, n°695, 09. 05. 1920.
- Perlmann, Anne. « Düsseldorf. Das Kabinett des Dr. Caligari », in *Der Kinematograph*, n°696, 16. 05. 1920.
- L. B. (= Ludwig Brauner). « Das Haus zum Mond », in *Der Kinematograph*, n°707, 01. 08. 1920.
- « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920.
- « Berliner Filmneuheiten. "Algol" », in *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920.
- « Berliner Filmneuheiten. "Genuine" », in *Der Kinematograph*, n°714, 19. 09. 1920.

## *Lichtbild-Bühne*

Annonces pour *Caligari*
- *Lichtbild-Bühne*, n°2, 10. 01. 1920, pp. 17-18.
- *Lichtbild-Bühne*, n°4, 24. 01. 1920, pp. 17-18.
- *Lichtbild-Bühne*, n°5, 31. 01. 1920, pp. 25-26.
- *Lichtbild-Bühne*, n°14, 03. 04. 1920, p. 21.

- « Das Cabinet des Doktor Caligari und die Presse », in *Lichtbild-Bühne*, n°14, 03. 04. 1920, p. 24.
- *Lichtbild-Bühne*, n°17, 24. 04. 1920, p. 27.
- *Lichtbild-Bühne*, n°39, 25. 09. 1920, s. p.

Annonces pour *Genuine*
- *Lichtbild-Bühne*, n°32, 08. 08. 1920, pp. 33-34.
- *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 20.
- *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 22.
- *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, pp. 30-33.
- *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, pp. 35-40.

Annonces pour *Algol*
- *Lichtbild-Bühne*, n°19, 08. 05. 1920, p. 293.
- *Lichtbild-Bühne*, n°33, 14. 08. 1920, s. p.
- *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, s. p.

Annonces pour *La Maison à l'enseigne de la lune*
- *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 79.
- *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920, p. 80.
- *Lichtbild-Bühne*, n°37, 11. 09. 1920, p. 87.
- *Lichtbild-Bühne*, n°37, 11. 09. 1920, p. 88.

Annonces pour *De l'aube à minuit*
- *Lichtbild-Bühne*, n°40, 02. 10. 1920, pp. 122-123.
- *Lichtbild-Bühne*, n°41, 09. 10. 1920, pp. 64-65.

Articles
- « Das Kabinett des Dr. Kaligari [sic] », in *Lichtbild-Bühne*, n°9, 28. 02. 1920, pp. 16-18.
- « Geschäftliches. Ilag-Film », in *Lichtbild-Bühne*, n°20, 21. 05. 1920, p. 29.
- « Genuine », in *Lichtbild-Bühne*, n°26, 26. 06. 1920, p. 34.
- « Geschäftliches. Ilag-Film », in *Lichtbild-Bühne*, n°29, 17. 07. 1920, p. 35.
- Wbg. (= Hans Wollenberg). « Das Haus zum Mond », in *Lichtbild-Bühne*, n°31, 31. 07. 1920, p. 38.
- « Genuine », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39.
- H. W. (= Hans Wollenberg). « Algol », in *Lichtbild-Bühne*, n°36, 04. 09. 1920, p. 39.
- « Wie viele Kinos gibt es in Berlin? », in *Lichtbild-Bühne*, n°40, 02. 10. 1920, p. 38.

# 1921

## *Deutsche Film in Wort und Bild , Der*

- Graef, Richard. « Okkultes im Film », in *Der Deutsche Film in Wort und Bild*, n°48, 02. 12. 1921, p. 44.

## *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*

- H. N. « Das Haus zum Monde », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°6, 05. 02. 1921, pp. 4-5.
- y. « Die Elixiere des Teufels im Film. E. T. A Hoffmannstil – Ein neuer Filmstil », in *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°39, 24. 09. 1921, p. 129.

## *Film, Der*

- P-l. « Das Haus zum Monde », in *Der Film*, n°5, 29. 01. 1921, p. 49.
- « Kleine Auslandspost. Genuine », in *Der Film*, n°9, 26. 02. 1921, p. 46.

- A. F. « Die neuesten Filme. Brandherd », in *Der Film*, n°11, 12. 03. 1921, pp. 44-45.

### *Film-Kurier* (s. p.)

Annonce pour *La Maison à l'enseigne de la lune*
- *Film-Kurier*, n°23, 27. 01. 1921.
Annonces pour *Torgus*
- *Film-Kurier*, n°53, 03. 03. 1921.
- *Film-Kurier*, n°54, 04. 03. 1921.
- *Film-Kurier*, n°57, 07. 03. 1921.
Articles
- « Expressionismus in Krähwinkel », in *Film-Kurier*, n°8, 10. 01. 1921.
- Haas, Willy. « Film-Kritik. "Das Haus zum Monde". Interessenten-Vorführung der Neos-Film-Ges. », in *Film-Kurier*, n°25, 29. 01. 1921.
- Haas, Willy. « Film-Kritik. "Brandherd". Tauenzienpalast », in *Film-Kurier*, n°55, 05. 03. 1921.
- « Das Cabinet des Dr. Caligari », in *Film-Kurier*, n°120, 25. 05. 1921.
- « Futuristische Filme für Frankreich », in *Film-Kurier*, n°129, 04. 06. 1921.
- « Verlogene Moral », in *Film-Kurier*, n°246, 21. 10. 1921.

### *Film und Presse*

- F. O. (= Fritz Olimsky). « Genuine », in *Berliner Börsen-Zeitung*, 29. 01. 1921, s. p., reproduit dans *Film und Presse*, n°5-6, 13. 03. 1921, pp. 40-41.

### *Kinematograph, Der* (s. p.)

- L. B. (= Ludwig Brauner). « Berliner Filmneuheiten. "Das Haus zum Monde" », in *Der Kinematograph*, n°729, 06. 02. 1921.
- L. B. (= Ludwig Brauner). « Brandherd », in *Der Kinematograph*, n°734, 13. 03. 1921.
- « Berliner Filmneuheiten. (Uraufführungen.) », in *Der Kinematograph*, n°747, 12. 06. 1921.

### *Lichtbild-Bühne*

- ha. « Das Haus zum Monde », in *Lichtbild-Bühne*, n°6, 05. 02. 1921, p. 33.
- Wbg. (= Hans Wollenberg). « Bemerkenswerte Filmneuheiten. Brandherd », in *Lichtbild-Bühne*, n°11, 18. 03. 1921, p. 61.

## 1922

### *Film, Der*

Annonce pour *Le Cabinet des figures de cire*
- « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Film*, n°20, 14. 05. 1922, p. 31.

### *Filmkunst*

- Siggel, V. « Aus der Karikaturenmappe der "I. F. - W.". VI. Conrad Veidt », in *Filmkunst*, n°10, Jhg 10, 1922, p. 490.

### *Film-Kurier* (s. p.)

- « Vereinigung Münchener Filmkritiker », in *Film-Kurier*, n°31, 04. 02. 1922.
- Fekete, Alfred. « Kunstwille im Film. (Der Schauspieler) », in *Film-Kurier*, n°89, 20. 04. 1922.
- Fekete, Alfred. « Kunstwille im Film. II. (Der Regisseur) », in *Film-Kurier*, n°100, 05. 05. 1922.
- Fekete, Alfred. « Kunstwille im Film. III. Das Manuskript », in *Film-Kurier*, n°106, 12. 05. 1922.
- « Aus dem Glashaus. "Raskolnikow" », in *Film-Kurier*, n°215, 30. 09. 1922.

### *Kinematographische Monatshefte*

- Haas, Willy. « Der phantastische Film », in *Kinematographische Monatshefte*, n°7, juillet 1922, pp. 3-5.

## 1923

### *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*

Annonces pour *Raskolnikoff*
- *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, n°6, 10. 02. 1923, pp. 9-12.

### *Film-Kurier* (s. p.)

Annonce pour *Raskolnikoff*
- *Film-Kurier*, n°241, 26. 10. 1923.

Annonces pour *Le Montreur d'ombres*
- « SCHATTEN. Eine nächtliche Halluzination », in *Film-Kurier*, n°233, 15. 10. 1923.
- « SCHATTEN. Eine nächtliche Halluzination », in *Film-Kurier*, n°245, 31. 10. 1923.

Articles
- Boese, Carl Heinz. « Film und Okkultismus», in *Film-Kurier*, n°22, 26. 01. 1923.
- « Paul Lenis "Wachsfigurenkabinett" », in *Film-Kurier*, n°115, 19. 05. 1923.
- J–s. « Schatten im Lixi-Atelier », in Film-Kurier, n°115, 19. 05. 1923.
- Lewandowski, Herbert. « Die Seele des deutschen Films », in *Film-Kurier*, n°163, 16. 07. 1923.
- « Aus dem Glashaus. "Das Wachsfigurenkabinett" », in *Film-Kurier*, n°171, 25. 07. 1923.
- H. M–s (= Heinz Michaelis). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°196, 29. 08. 1923.
- M–s (= Heinz Michaelis). « Film-Kritik. Raskolnikow. Mozartsaal », in *Film-Kurier*, n°243, 29. 10. 1923.
- « Raskolnikow im Urteil der Presse », in *Film-Kurier*, n°249, 05. 11. 1923.

### *Kinematograph, Der*

Annonce pour *Le Cabinet des figures de cire*
- « Der große Leni-Film der Neptum-Film AG », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, s. p.

Annonces pour *Le Montreur d'ombres*
- « SCHATTEN. Eine nächtliche Halluzination », in *Der Kinematograph*, n°857, 22. 07. 1923, p. 17
- « SCHATTEN. Eine nächtliche Halluzination », in *Der Kinematograph*, n°859, 05. 08. 1923, s. p.

Articles
- eu. (= Ernst Ulitzsch). « Raskolnikow », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, p. 7.
- Kurt Richter. « Zeitgemäße Filmarchitektur », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, p. 8.
- « Raskolnikow im Urteil der Presse », in *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923, s. p.
- Meyer, Alfred Richard. « Caligaris Fortsetzung. Ein Beitrag zur internationalen

Filmpsychologie », in *Der Kinematograph*, n°879-80, 23. 12. 1923, pp. 19-20.

### *Lichtbild-Bühne*

- H. Fr. (= Heinrich Fraenkel). « Der Russenfilm. Zur Uraufführung von "Raskolnikow" », in *Lichtbild-Bühne*, n°44, 03. 11. 1923, p. 13.
- « Raskolnikow im Urteil der Presse », in *Lichtbild-Bühne*, n°44, 03. 11. 1923, pp. 2-3.
- K. Ok. « Japan und der deutsche Film », in *Lichtbild-Bühne*, n°52, 29. 12. 1923, p. 18 .

### *Paimann's Filmlisten* (Vienne, s. p.)

- « Raskolnikow », in *Paimann's Filmlisten*, n°371, 18. 05. 1923.
- « Raskolnikow », in *Paimann's Filmlisten*, n°402-403, 24. 12. 1923.

## 1924

### *Film, Der*

- Th. « Raskolnikow », in *Der Film*, n°43-44, 04. 11. 1924, p. 24.

### *Film-Kurier* (s. p.)

- « Ein Wachsfigurenkabinett », in *Film-Kurier*, n°268, 12. 11. 1924.
- W. L. (= Walter Gottfried Lohmeyer). « Film-Kritik. Das Wachsfiguren-Kabinett. (U. T. Kurfürstendamm.) », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924.
- « Das Wachsfigurenkabinett im Illustrierten Film-Kurier », in *Film-Kurier*, n°270, 14. 11. 1924.
- « Das Wachsfigurenkabinett im Spiegel der Presse », in *Film-Kurier*, n°276, 22. 11. 1924, 1. Beiblatt zum Filmkurier.

### *Filmwoche, die*

- « Das Wachsfigurenkabinett », in *Die Filmwoche*, n°48, 26. 11. 1924, p. 1115.
- Fridolin. « Kritik u. Leinwand. Das Wachsfigurenkabinett », in *Die Filmwoche*, n°48, 26. 11. 1924, p. 1124.

### *Gebrauchsgraphik*

- Grau, Albin. « Über das Wesen der künstlerischen Filmausstattung », in *Gebrauchsgraphik*, n°6, 1924/1925, s. p.

### *Illustrierter Film-Kurier* (s. p.)

- « Das Wachsfigurenkabinett », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°39, 6. Jahrgang 1924.

### *Kinematograph, Der*

- Leni, Paul. « Baukunst im Film », in *Der Kinematograph*, n°911, 03. 08. 1924, p. 15.
- « Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Kinematograph*, n°927, 23. 11. 1924, p. 19.

### *Lichtbild-Bühne*

- Dr. M–l. (= Dr. Georg Victor Mendel). « Das Wachsfigurenkabinett », in *Lichtbild-Bühne*, n°134, 15. 11. 1924, p. 40.

## 1925

### *Bildwart, Der*

- Golias, E. « Filmschau. Das Wachsfigurenkabinett », in *Der Bildwart*, n°12, décembre 1925, pp. 8-11.

### *Filmtechnik, Die*

- Reimann, Walter. « Ein Nachwort zum "Caligari"-Film », in *Die Filmtechnik*, n°9, 25. 09. 1925, p. 192.
- Reimann, Walter. « Ein Nachwort zum "Caligari"-Film (Fortsetzung und Schluß) », in *Die Filmtechnik*, n°10, 05. 10. 1925, pp. 219-221.

### *Kinematograph, Der*

Annonces pour *Caligari*
- *Der Kinematograph*, n°960, 12. 07. 1925, p. 2.
- *Der Kinematograph*, n°964, 09. 08. 1925, pp. 6-7.

## 1927

### *Bildwart, Der*

- Holland, Lotar. « Die Evolution des Filmbildes », in *Der Bildwart*, n°7, juillet 1927, pp. 436-440.

## PÉRIODIQUES AMÉRICAINS

## 1926

### *The Screen*

- Hall, Mordaunt. « Stories within a story. THE THREE WAX WORKS », in *The New York Times*, rubrique « THE SCREEN by Mordaunt Hall », Mr 19, 1926, 25:1, s. p.

## 1929

### *Variety*

-Waly. « THREE WAX MEN (German made) », in *Variety*, 06. 02. 1929, s. p.

# 2. Usuels


- Albera, François ; Gili, Jean A. (dir.). « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », in *1895*, n°33, juin 2001, 423p. [En ligne]. URL : http://1895.revues.org/87
- *Begriffslexikon FILM der Universität Wien*. Unter der Leitung von Dr. Otto Mörth [En ligne]. URL : https://wiki.univie.ac.at/display/filex/Startseite
- *Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache* [En ligne]. URL : http://www.dwds.de/
- *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm im Internet* [En ligne]. URL : http://dwb.uni-trier.de/de/
- *Duden Online-Wörterbuch* [En ligne]. URL : http://www.duden.de/woerterbuch
- Eisner, Lotte H. « Stile und Gattungen des Films », in Eisner, Lotte H. ; Friedrich, Heinz (éds.). *Das Fischer Lexikon, Band 9. Film. Rundfunk. Fernsehen.* Frankfurt am Main : Fischer Bücherei, 1958, 361 p., pp. 259-280.
- *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. URL : http://www.universalis.fr/
- *Larousse. Dictionnaire de français* [En ligne]. URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais
- Pinel, Vincent. *Dictionnaire technique du cinéma.* Paris : Armand Colin (2e édition), 2008, 368 p.
- Roy, André. *Dictionnaire général du cinéma : du Cinématographe à Internet : art, technique, industrie.* Saint-Laurent/Québec : Éditions Fides, 2007, 517 p.
- Sorensen, Lee. *Dictionary of Art Historians.* URL : www.dictionaryofarthistorians.org
- *Trésor de la Langue Française Informatisé* [En ligne]. URL : http://atilf.atilf.fr/
- Wulff, Hans Jürgen [*et al.*] *Das Lexikon der Filmbegriffe.* Kiel : Christian-Albrechts-Universität zu Kiel [En ligne]. URL : http://filmlexikon.uni-kiel.de


# 3. Sites Internet


- *Ciné-ressources. Le Catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma*. La Cinémathèque, Paris. URL : http://www.cineressources.net
- *Der Kinematograph online*. Schlagwortliste erstellt von Anja Schwanhäußer und Boris Hars-Tschachotin unter der Leitung von Prof. Dr. Wolfgang Mühl-Benninghaus, Humboldt-Universität zu Berlin. URL : https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/Filmtheorie/projekte/kinematograph
- *filmportal.de*, plate-forme en ligne du *Deutsches Institut für Filmkunde – DIF e. V.*, réalisée en collaboration avec *CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V.* URL : www.filmportal.de
- *Filmzeitschriften im Textarchiv des Deutschen Filminstitus. Eine Auswahl von 33 Zeitschriftenreihen mit Kurzbeschreibungen*. Auteur des descriptifs : Olaf Brill. URL : http://deutsches-filminstitut.de/archive-bibliothek/bibliothek-textarchiv/filmzeitschriften/
- *Le Cinéma expressionniste allemand : Une exposition de la Bibliothèque du film.* Direction éditoriale et de la production : Joël Daire, Véronique Rossignol et Cécile Blanc. Auteur de la rubrique exposition : Frank Kessler. Paris : exposition virtuelle de la Cinémathèque française, 2007.

URL: http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/index.php
- *Projekt: Historische Filmzeitschriften.* Textarchive des Deutschen Filminstituts. URL : http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dframe12.htm

# 4. Littérature Primaire

- Bürger, Gottfried August. *Lenore*, in Bürger, Gottfried August ; Hermand, Jost. *Gedichte*. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1997, 88 p., pp. 49-58.
- Ewers, Hanns Heinz. *Alraune : die Geschichte eines lebenden Wesens*. München : Georg Müller Verlag, 1919, 462 p.
- Hoffmann, E. T. A. *Les Mines de Falun*, in *Le Vase d'or* (*Der Goldene Topf*). *Les Mines de Falun* (*Die Bergwerke zu Falun*). Trad. fr. de Paul Sucher. Paris : Aubier Éditions Montaigne, Collection bilingue des classiques étrangers, 1967, 359 p., pp. 281-347.
  --- *L'Homme au sable*, in *Contes fantastiques de E. T. A. Hoffmann*. Trad. fr. d'Henry Egmont. Tome Premier. Paris : Perrotin, 1840, Tome I, 415 p., pp. 255-312.
  --- *Le Magnétiseur*, in Egmont, Henri (préf.) ; Rogier, Camille (dessins). *Contes fantastiques d'E. T. A. Hoffmann. Tome Deuxième.* Trad. fr. d'Henri Egmont. Paris : Béthune et Plon, 1836, 420 p., pp. 335-404.
- Kubin, Alfred. *Die andere Seite: Ein phantastischer Roman. Mit 51 Zeichnungen und einem Plan*. München : Nymphenburger Verlagshandlung, 1968, 281 p.
- Maupassant, Guy de. *Le Horla*. Paris : Gallimard, 1986, 215 p.
- Meyrink, Gustav. *Der Golem*. Leipzig : Kurt Wolff Verlag, 1915, 343 p.
- Poe, Edgar, Allan. *Double Assassinat dans la rue Morgue*, in *Histoires extraordinaires*. Trad. fr. de Charles Baudelaire. Paris : Michel Lévy frères, 1869, 524 p., pp. 33-91.
- Storm, Theodor. *Der Schimmelreiter.* Frankfurt am Main : Ullstein, 1994, 170 p.
- Tieck, Ludwig. *Der Runenberg* [1re édition 1804], in Tieck, Ludwig ; Thalmann, Marianne. *Die Märchen aus dem Phantasus. Dramen.* München : Winkler, 1978, 269 p., pp. 61-82.
- Zweig, Stefan. *Le Monde d'hier.* Trad. fr. de Jean-Paul Zimmermann, Paris : Les Belles Lettres, 2013, 451 p.

# 6. Œuvres picturales

- Böcklin, Arnold. *Der Krieg* [1896]. (Dresden) [En ligne]. URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_B%C3%B6cklin_Der_Krieg.jpg
- Dürer, Albrecht. *Die vier apokalyptischen Reiter* [1511] [En ligne]. URL : http://www.museum-digital.de/thue/index.php?t=objekt&oges=883
- Frémiet, Emmanuel. *Gorille enlevant une femme* [1887] [En ligne]. URL : http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/emmanuel-fremiet_gorille-enlevant-une-femme_sculpture-technique_teinte_platre_1887
- Füssli, Heinrich Johann. *The Nightmare* [1781]. Œuvre reproduite dans Fabre, Côme ; Krämer, Felix (dir.). *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2013, Cat. 19, p. 89.
- Goya, Francisco de. *El Sueño de la razón produce monstruos*. Planche 43 du cycle *Los*

*Caprichos* [1797-1799]. Œuvre reproduite dans Fabre, Côme ; Krämer, Felix (dir.). *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2013, Cat. 5, p. 71.
- Kokoschka, Oskar. *Bildnis Professor Forel* [1910]. Œuvre reproduite dans Schmidt, Georg. *Die Malerei in Deutschland : 1900-1918*. Königstein im Taunus : Köster, 1966, p. 14.
- Kubin, Alfred. *Ins Unbekannte* [1900/1901] [En ligne]. URL : http://www.kunsthauszug.ch/02_programm/2012/alfredkubin_bilder_new.html
- Rohlfs, Christian. *Straße in Soest* [1911], in *Die Schaffenden*, vol. 1, n°1. Weimar : Verlag Gustav Kiepenhauer, 1918 [En ligne]. URL : https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbydate/objbydate_beginyr-1905_sov_page-325.html
- Scheffer, Ary. *Lénore* ou *Les Morts vont vite* [1830]. Œuvre reproduite dans Fabre, Côme ; Krämer, Felix (dir.). *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2013, Cat. 37, p. 113.
- Schwind, Moritz von. *Rübezahl* [1845] [En ligne]. URL : https://www.pinakothek.de/kunst/moritz-von-schwind/ruebezahl
- Stuck, Franz von. *Die Sünde* [1893]. Œuvre reproduite dans Fabre, Côme ; Krämer, Felix (dir.). *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2013, Cat. 79, p. 162.

# 5. Littérature secondaire

- Alaoui, Abdallah Madarhri ; Besson, Anne ; Foucault, Jean ; Jacquelin, Evelyne (dir.). *Le Merveilleux et son bestiaire*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2008, 268 p.
- Albera, François. « De *Caligari* à Hitler... et quelques autres », in Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.). *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*. Rennes : Les Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2008, pp. 103-124.
- Aubron, Hervé. « Un cri sans fin (L'expressionnisme, le sublime et nous) », in Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.). *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*. Rennes : Les Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2008, pp. 169-190.
- Aumont, Jacques. « Le Point de vue », in *Communications,* n°38, « Énonciation et cinéma », 1983, pp. 3-29.
  --- « Où commence, où finit l'expressionnisme ? », in Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.). *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*. Rennes : Les Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2008, pp. 13-28.
- Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.). *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*. Rennes : Les Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2008, 225 p.
- Baechler, Christian. *L'Allemagne de Weimar : 1919-1933.* Paris : Fayard, 2007, 483 p.
- Baer, Nicholas ; Cowan, Michael ; Kaes, Anton (éds.). *The Promise of cinema: German film theory, 1907-1933*. Oakland (California) : University of California Press, 2016, 682 p.
- Balázs, Béla. *L'Homme visible et l'esprit du cinéma.* Trad. fr. de Claude Maillard, Belval : Circé, 2010, 144 p.
  --- *L'Esprit du cinéma*. Trad. fr. de Jacques Chavy, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011,

396 p.
- Bauer, Matthias (éd.) : *Medien und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert.* Tübingen : Francke, 2007, 352 p.
- Bazin, André. « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », in Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du cerf, 2011, 372 p., pp. 81-106.
  --- « Le "Journal d'un curé de campagne" et la stylistique de Robert Bresson », in Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du cerf, 2011, pp. 107-129.
  --- « Théâtre et cinéma », in Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du cerf, 2011, pp. 129-178.
  --- « Peinture et cinéma », in Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Éditions du cerf, 2011, pp. 187-192.
- Bazin, André ; Becker, Jacques ; Bitsch, Charles [*et al.*]. *La Politique des auteurs : entretiens avec Jean Renoir, Roberto Rosselini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni.* Paris : Champ Libre, 1972, 331 p.
- Behr, Shulamith ; Fanning, David ; Jarman, Douglas. *Expressionism Reassessed.* Manchester/England ; New York/NY : Manchester University Press, 1993, 232 p.
- Bellan, Monika. *100 ans de cinéma allemand*. Paris : Ellipses, 2001, 160 p.
- Bellour, Raymond (dir.). *Cinéma et peinture : approches.* Paris : Presses universitaires de France, 1990, 175 p.
- Belmans, Jacques. *La ville dans le cinéma de Fritz Lang à Alain Resnais*. Bruxelles : Éditions A. De Boeck, 1977, 285 p.
- Benjamin, Walter. *Le Conteur*, in Benjamin, Walter. *Expérience et pauvreté suivi de Le Conteur et La tâche du traducteur.* Paris : Payot & Rivages, 2011, 137 p., pp. 51-106.
- Benoliel, Bernard ; De Fleury, Marianne ; Mannoni, Laurent (dir.). *Le Cinéma expressionniste allemand : Splendeurs d'une collection* [exposition 25 octobre 2006-22 janvier 2007, Cinémathèque française]. Paris : La Cinémathèque française/Éditions de la Martinière, 2006, 238 p.
- Benson, Renate. *Deutsches expressionistisches Theater. Ernst Toller und Georg Kaiser.* New York/Bern : Peter Lang Verlag, 1987, 277 p.
- Berger, John. *Pourquoi regarder les animaux ?* Trad. fr. de Katia Berger Andreadakis, Anne & Michel Fuchs, Mireille Gouaux et Martin Richet, Genève : Éditions Héros-Limite, 2011, 132 p.
- Bock, Hans-Michael (éd.). *Paul Leni. Grafik. Theater, Film: Eine Ausstellung vom 10. August bis 26. Oktober 1986 im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main.* Frankfurt am Main : Deutsches Filmmuseum, 1986, 330 p.
  --- « Barock und Orient », in Bock, Hans-Michael ; Galeen, Henrik ; Koebner, Thomas ; Leni, Paul. *Das Wachsfigurenkabinett: Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923*. München : Edition text + kritik, 1994, pp. 115-138.
  --- « Georg Wilhelm Pabst – Regisseur », in *Cinegraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film* [En ligne, consulté le 30. 08. 2016].
  URL : http://www.cinegraph.de/lexikon/Pabst_GW/biografie.html
- Bock, Hans-Michael ; Galeen, Henrik ; Koebner, Thomas ; Leni, Paul. *Das Wachsfigurenkabinett: Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923*. München : Edition text + kritik, 1994, 150 p.
- Bonnot, Marie ; Frémond, Émilie (éds.). *Rêve & fantastique.* Publication *Otrante. Art et littérature fantastiques,* n° 37, Paris : Éditions Kimé, 2015, 190 p.
  --- « Pour un fantastique les yeux fermés », in Bonnot, Marie ; Frémond, Émilie (éds.). *Rêve & fantastique*. Publication *Otrante. Art et littérature fantastiques*, n° 37, Paris : Éditions

Kimé, 2015, pp. 7-22.
- Borde, Raymond ; Buache, Freddy ; Courtade, Francis ; Tariol, Marcel. *Le Cinéma réaliste allemand : études et documents.* Lausanne : Documents de cinéma publiés par la Cinémathèque suisse, 1959, 113 p.
- Borde, Raymond ; Buache, Freddy ; Courtade, Francis. *Le Cinéma réaliste allemand*, Lyon : Éditions Serdoc, 1965, 340 p.
- Bouvier, Michel ; Leutrat, Jean-Louis (éds.). *Nosferatu*. Poitiers/Liguyé : Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981, 447 p.
- Brill, Olaf. *Filmzeitschriften im Textarchiv des deutschen Filminstituts*. *Kurzbeschreibungen.* Frankfurt am Main : Deutsches Filminstitut Filmuseum [En ligne]. URL : http://deutsches-filminstitut.de/archive-bibliothek/bibliothek-textarchiv/filmzeitschriften/#fz34
  --- *Projekt: Historische Filmzeitschriften.* Frankfurt am Main : Deutsches Filminstitut Filmuseum, Stand 2001 [En ligne]. URL : http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zeitschriften/zp_projekthauptseite.htm
- Brisbois, Jacqueline ; Eisner, Lotte ; Passek, Jean-Loup (dir.). *20 ans de cinéma allemand : 1913-1933*. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978, 143 p.
- Buache, Freddy. *Le Cinéma allemand 1918-1933.* Renens/Suisse : 5 Continents/Paris : Hatier, 1984, 128 p.
- Cadars, Pierre ; Courtade, Francis. *Le Cinéma nazi.* Paris : Éric Losfeld, 1972, 397 p.
- Caillois, Roger. « Au cœur du fantastique », in Caillois, Roger. *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée – Au cœur du fantastique – La dissymétrie.* Paris : Gallimard, (1ère éd. 1965) 1976, 281 p., pp. 69-192.
  --- *Anthologie du fantastique. Tome I. Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres.* Paris : Éditions Gallimard, 1966, 641 p.
- Carboni, Massimo. « Ornement et Kunstwollen », Trad. fr. de Vicky Lasserre, in *Images Re-vues*, 10 | 2012 [En ligne depuis le 23. 09. 2012, consulté le 04. 04. 2017]. URL : http://imagesrevues.revues.org/2032
- Castex, Pierre-Georges. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant.* Paris : José Corti, imp. 1982, cop. 1951, 466 p.
- Cerisuelo, Marc. *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains.* Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, 359 p.
- Collier, Jo Leslie. *From Wagner to Murnau: the transposition of romanticism from stage to screen.* Ann Arbor/Michigan : UMI Research Press, 1988, 174 p.
- Corvisier, André. *Les Danses macabres*. Paris : Presses universitaires, coll. Que sais-je ?, 1998, 127 p.
- Costa de Beauregard, Raphaëlle (dir.). *Le Cinéma se regarde : spectacle et spécularité* [1er colloque de la SERCIA tenu à l'Université de Toulouse le Mirail les 7 et 8 octobre 1994]. Toulouse : SERCIA, 1995, 261 p.
  --- « Rêve et/ou cinéma. À propos de deux films muets : *Après la mort* et *Les Mystères d'une âme* », in Thivat, Patricia-Laure (dir.). *Le Rêve au cinéma*, Paris : Ligeia, n° 129-132, janvier-juin 2014, pp. 57-66.
- Courtade, Francis. *Jeune cinéma allemand.* Lyon : Serdoc, 1969, 168 p.
  --- *Cinéma expressionniste.* Paris : H. Veyrier, 1984, 233 p.
  --- « L'influence de l'expressionnisme allemand sur le cinéma français des années 20 », in Hurst, Heike ; Gassen, Heiner (dir.). *Tendres ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne.* Paris : Éditions L'Harmattan, 1991, pp. 91-102.
- Courtès, Georges. « Le Système d'Algol », in *L'Astronomie*, Vol. 68, 1954, pp. 477-479 [En ligne, consulté le 06. 04. 2017]. URL : http://adsabs.harvard.edu/full/1954LAstr..68..477C

- Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : éd. du Seuil, 2002, 247 p.
  --- « Mise en abyme », in *Encyclopædia Universalis* [En ligne, consulté le 04. 06. 2017]. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/mise-en-abyme/
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1983, 298 p.
- Diederichs, Helmut H. « Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift "Der Komet" und die Gründung der Filmfachzeitschriften », in *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung,* n°1, Konstanz : Universitätsverlag, 1985, pp. 55-71 [En ligne depuis le 25. 01. 2009, consulté le 04. 11. 2016]. URL : http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10698
  --- *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart : Verlag Robert Fischer und Uwe Wiedleroither, 1986, 205 p.
  --- « Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik. Historischer Abriss der deutschsprachigen Filmkritik 1909 bis 1969 ». Wien : ein Vortrag bei der SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien, 23. 11. 1996, 12 p. [En ligne depuis le 26. 01. 2009, consulté le 12. 10. 2016]. URL: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10704
  --- « Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg ». Thèse d'habilitation. Frankfurt am Main : Habilitationsschrift im Fach Soziologie am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der J. W. Goethe Universität Frankfurt am Main, 1996, 294 p. [En ligne depuis 2001, consulté le 10. 10. 2016]. URL : http://www.gestaltung.hs-mannheim.de/designwiki/files/4672/diederichs_fruehgeschichte_filmtheorie.pdf
  --- « Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films », in Diederichs, Helmut H. (éd.). *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuch, 2004, 420 p., pp. 9-27.
- Donndorff, Johann August. *Geschichte der Erfindungen in allen Theilen der Wissenschaften und Künste von der ältesten bis auf die gegenwärtige Zeit. In alphabetischer Ordnung. Vierter Band: S – Z*. Quedlingburg/Leipzig : G. Basse, 1817, 432 p.
- Dufour, Éric. *Le Cinéma d'horreur et ses figures.* Paris : Presses universitaires de France, 2006, 224 p.
  --- *Le Mal dans le cinéma allemand.* Paris : Armand Colin, 2014, 335 p.
- Eble, Tamara. « *Von morgens bis mitternachts* de Karl Heinz Martin – Entre traditions théâtrales et innovations cinématographiques », Mémoire de recherche en Études germaniques, dirigé par Anne Lagny et Élise Domenach, ENS de Lyon : soutenu le 6 septembre 2011, 133 p.
  --- « À la frontière entre le rêve et le réel : objectivation du subconscient freudien et cauchemar thérapeutique dans le cinéma expressionniste allemand », in Bonnot, Marie ; Frémond, Émilie (éds.). *Rêve & fantastique.* Publication *Otrante. Art et littérature fantastiques,* n° 37, Paris : Éditions Kimé, 2015, pp. 153-165.
  --- « À la lisière de l'expressionnisme. Normes et marges du corpus d'œuvres représentatives du cinéma expressionniste allemand », in Crousier, Elsa ; Davoine, Patrick (dir.). *Déplacements : Dans les langues, l'Histoire, les cultures et les arts d'Europe et des Amériques.* Publication *Textures,* n°22, Lyon : Laboratoire LCE/Université Lumière Lyon 2/Université de Lyon, 2016, 272 p., pp. 183-197.
  --- « Allemagne année 1920 : de l'expressionnisme au réalisme – *Algol* de Hans Werckmeister et *De l'aube à minuit* de Karlheinz Martin, deux films-charnières retrouvés », in Cerisuelo, Marc (dir.). *Historicités du cinéma*. Publication *Arts et Savoirs* (À paraître : accepté le 28. 01. 2015).

--- « Deux contes du théâtre d'ombres : à propos du *Montreur d'ombres* d'Arthur Robison (1923) », in *Germanica*, n°61, sous la direction d'Andrée Lerousseau (À paraître : décembre 2017).
- Eisenschitz, Bernard. *Le Cinéma allemand.* Domont : Armand Colin (2e édition), 2011, 127 p.
- Eisenstein, Sergueï M. « Béla vergißt die Schere », in Eisenstein, Sergueï M./ Lenz, Felix ; Diederichs, Helmut H. (éds.). *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006, pp. 50-57.
- Eisner, Lotte. *L'Écran démoniaque : Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme.* Paris : Édition Eric Losfeld/Le Terrain Vague, 1965, 288 p.
  --- *F. W. Murnau* [1re édition Paris : Le Terrain Vague, 1964, en français]. Trad. angl. de Martin Secker, Berkeley/Los Angeles : University of Califronia Press, 1973, 287 p.
  --- *Ich hatte einst ein schönes Vaterland, Memoiren, Geschrieben von Martje Grohmann.* Heidelberg : Wunderhorn, 1984, 392 p.
- Elsaesser, Thomas. « Social Mobility and the Fantastic. German Silent Cinema », in Donald, James (éd.). *Fantasy and the Cinema.* London : British Film Institute, 1989, 298 p., pp. 23-38.
  --- (éd.). *A Second Life: German Cinema's First Decades.* Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996, 352 p.
  --- « Early German Cinema: A Second Life? », in Elsaesser, Thomas (éd.). *A Second Life: German Cinema's First Decades.* Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996, pp. 9-37.
  --- « Das Weimarer Kino », trad. all. de Hans-Michael Bock [*et al.*], in Nowell-Smith, Geoffrey (éd.). *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar : Verlag J. B. Metzler, 1998, pp. 130-142 .
  --- *Weimar cinema and after: Germany's Historical Imaginary.* New York : Routledge, 2000, 472 p.
  --- « Weimar Cinema, Mobile Selves, and Anxious Males: Kracauer and Eisner Revisited », in Scheunemann, Dietrich (éd.). *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester (N.Y.) : Camden House, 2003, pp. 33-71.
  --- « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? Créatures, machines à images et apprentis sorciers », trad. fr. d'Ariel Marini, in Benoliel, Bernard ; De Fleury, Marianne ; Mannoni, Laurent (dir.). *Le Cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection*. Paris : La Cinémathèque française/Éditions de La Martinière, 2006, pp. 41-51.
  --- « Too Big and Too Close: Alfred Hitchcock and Fritz Lang », in Gottlieb, Sidney ; Allen, Richard (éds.). *The Hitchcock Annual Anthology: selected essays from volumes 10-15*, London : Wallflower, 2009, 265 p., pp. 211-235.
- Eskilson, Stephen J. *Graphic Design: A New History.* New Haven/Connecticut : Yale University Press, 2012 (2nd edition), 464 p.
- Fabre, Côme ; Krämer, Felix (dir.). *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. [Catalogue de l'exposition « L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst », *Städel Museum*, Francfort-sur-le-Main, 26. 09. 2012-20.01.2013, Musée d'Orsay, Paris, 05. 03. 2013-09. 06. 2013]. Ostfildern : Hatje Cantz, 2013, 303 p.
- Foucault, Michel. *Le Corps utopique, suivi de Les hétérotopies*. (postface de Daniel Defert). Paris : Lignes, 2009, 61 p.
- Gagnebin, Murielle (dir.). *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infigurable.* Seysell : Éditions Champ Vallon, 2003, 402 p.
- Gandert, Gero (dir.). *Das Wachsfigurenkabinett*. Berlin : Freunde der Deutschen Kinemathek E. V., 1963, 8 p.
- Gassen, Heiner, Hurst, Heike (éds.). *Tendres ennemis : Cent ans de cinéma entre la France*

*et l'Allemagne.* Trad. fr. d'Olivier Barlet, Paris : L'Harmattan, 1991, 352 p.
- Gerstenkorn, Jacques. « À travers le miroir (notes introductives) », in *Vertigo*, n° 1, *Le Cinéma au miroir*, Paris : 1987, pp. 7-10.
  --- *La Métaphore au cinéma : les figures d'analogie dans les films de fiction*. Paris : éd. Méridiens Klincksieck, 1995, 205 p.
- Gomot, Guillaume. « Figure noire (*M le Maudit* de Fritz Lang) », in *L'Ombre de l'image : De la falsification à l'infigurable.* Gagnebin, Murielle (dir.), Seyssel : Champ Vallon, 2003, pp. 107-115.
- Gottlieb, Sidney. « Early Hitchcock: The German Influence », in *Hitchcock Annual* [revue], Gambier/Ohio : Hitchcock Annual Corp. ; New York/NY : Columbia University Press, 1999, pp. 100-130.
- Gunning, Tom. « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde » (« The Cinema of Attractions : Early Cinema, its Spectator, and the Avant-Garde »), trad. fr. de Franck Le Gac, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 50 | 2006, p. 55-65 [En ligne depuis le 01. 12. 2009, consulté le 08. 11. 2016]. URL : http://1895.revues.org/1242
- Hake, Sabine. *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*. Princeton : Princeton University Press, 1992, 215 p.
  --- *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907-1933*. Lincoln/London : Univesity of Nebraska Press, 1993, 353 p.
- Holba, Herbert. *Emil Jannings*. Ulm : Günter Knorr, 1979, 112 p.
- Jacobsen, Wolfgang ; Kaes, Anton ; Prinzler, Hans Helmut (éds.). *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart/Weimar : Verlag J.B. Metzler, 2004, 596 p.
- Janowitz, Hans ; Jung, Uli ; Mayer, Carl ; Prawer, S. S. ; Wiene, Robert. *Das Cabinet des Dr. Caligari: Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20.* München : Edition text + kritik, 1995, 158 p.
- Jacquelin, Evelyne. « Jenseits und zurück. Wege des Phantastischen zwischen deutschem und französischem Kulturraum – eine Skizze », in May, Markus ; Reber, Ursula ; Ruthner, Clemens (éds.). *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur.* Tübingen : Francke Verlag, 2006, pp. 69-88.
- Jung, Uli ; Schatzberg, Walter. (éds.). *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg*. München/New York : Saur, 1992, 322 p.
  --- *Robert Wiene: Der Caligari Regisseur.* Berlin : Henschel, 1995, 214 p.
  --- « *Caligari*: Das Kabinett des Dr. Wiene », in Jung, Uli ; Schatzberg, Walter (éds.). *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik. Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg*. München/New York : Saur, 1992, pp. 71-89.
- Kaes, Anton. *Expressionismus in Amerika: Rezeption und Innovation*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1975, 162 p.
  --- « Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne », in Jacobsen ,Wolfgang ; Kaes, Anton ; Prinzler, Hans Helmut (éds.). *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart/Weimar : Verlag J.B. Metzler, 2004, pp. 39-100.
  --- *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of the War.* Princeton/Woodstock : Princeton University Press, 2009, 312 p.
- Kanzog, Klaus. « Was ist "hoffmannesk"? Versuch einer Antwort », in Loquai, Franz ; Scher, Steven Paul ; Steinecke, Hartmut. *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch/Band 5*. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1997, pp. 7-18.
- Kardish, Laurence (éd.). *Weimar Cinema 1919-1933: Daydreams and Nightmares*. New York : MoMA, 2010, 224 p.

– Kasten, Jürgen. « "Algol" – Tragödie der Macht. Ein vergessener Film mit Emil Jannings neu entdeckt », in *Neue Zürcher Zeitung*, 25. 12. 1987, s. p.
--- *Der expressionistische Film: abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung*. Münster : MAkS Publikationen, 1990, 202 p.
--- *Carl Mayer, Filmpoet: ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*. Berlin : VISTAS Verlag, 1994, 308 p.
--- « Filmstil als Markenartikel: Der expressionistische Film und das Stilexperiment *Von morgens bis mitternachts* », in Segeberg, Harro (éd.). *Die Perfektionierung des Scheins: Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste.* München : Mediengeschichte des Films, Band 3, Fink, 2000, pp. 37-65.
--- « Episodic Patchwork: The Bric-à-Brac Principle in Paul Leni's Waxworks », trad. angl. d'Eva Viktoria Ballin, in Scheunemann, Dietrich (éd.). *Expressionist Film: New Perspectives.* Rochester (N.Y.) : Camden House, 2003, pp. 173-186.
– Kaul, Walter. *Caligari und Caligarismus*. Berlin : Deutsche Kinemathek e. V., 1970, 82 p.
--- « Bestandsaufnahme 70: Nicht nur expressionistisch und caligaresk », in Kaul, Walter. *Caligari und Caligarismus*. Berlin : Deutsche Kinemathek e. V., 1970, pp. 6-10.
– Kessler, Frank. « METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ? ». Thèse de doctorat. Paris : Paris III/Sorbonne Nouvelle, 1987, 332 p.
--- « La "métaphore picturale" : notes sur une esthétique du cinéma expressionniste », in Bellour, Raymond (dir.). *Cinéma et peinture : approches*. Paris : Presses universitaires de France, 1990, pp. 83-94.
--- « Les ciseaux oubliés », in *Cinémas*, Volume 13, numéro 1-2 « Limites du montage », automne 2002, pp. 109-127 [En ligne, consulté le 07. 12. 2016].
URL : http://id.erudit.org/iderudit/007958ar
--- « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ? », in Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.). *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*. Rennes : Les Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2008, pp. 59-74.
– Kessler, Frank ; Lenk, Sabine. « Du *Kunstfilm* à l'*Autorenfilm*. Le film d'art en Allemagne », in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 56 | 2008, [En ligne depuis le 01. 04. 2012, consulté le 28. 10. 2016]. URL : http://1895.revues.org/4076
– Koebner, Thomas. « Zum Dilemma des Filmdichters », in Bock, Hans-Michael ; Galeen, Henrik ; Koebner, Thomas ; Leni, Paul. *Das Wachsfigurenkabinett: Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923*. München : Edition text + kritik, 1994, pp. 9-14.
--- « Murnau – a Conservative Filmmaker? On Film History as Intellectual History », in Scheunemann, Dietrich (éd.). *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester (N.Y.) : Camden House, 2003, pp. 111-123.
– Koeck, Richard. « *Berlin, Symphonie der Großstadt* und *Metropolis* – Eine Momentaufnahme des Jahres 1927: Gegenwart und Zukunft Berlins », in Bauer, Matthias (éd.) : *Medien und Kulturgeschichte einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert.* Tübingen : A. Francke, 2007, pp. 207-222.
– Koerber, Martin. « Oskar Messter, Film Pioneer: Early Cinema between Science, Spectacle, and Commerce », in Elsaesser, Thomas (éd.). *A Second Life: German Cinema's First Decades.* Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996, pp. 51-61.
– Kracauer, Siegfried. *Die Angestellten: aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1971, 304 p.
--- *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand.* Trad. fr. de Claude B. Levenson, Lausanne : L'Âge d'homme, 1973, 373 p.
--- « Kult der Zerstreuung » [1926], in Kracauer, Siegfried. *Das Ornament der Masse. Essays.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1977, 352 p., pp. 311-317.

--- « *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* » [1928], in Kracauer, Siegfried. *Das Ornament der Masse. Essays.* Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1977, 352 p., pp. 279-294.
--- « Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film », in *Basler National-Zeitung,* 02. 05. 1939*,* reproduit dans Kracauer, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films.* Trad. all. de Ruth Baumgarten & Karsten Witte, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1984, 632 p., pp. 578-582.
- Kreimeier, Klaus. *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa*. Trad. fr. d'Olivier Mannoni, Paris : Flammarion, 1994, 664 p.
- Kurtz, Rudolf. *Expressionismus und Film.* Zürich : Chronos Verlag, 2007, 224 p.
- Lachmann, Renate. « Schlüssiges – Unschlüssiges (Nach und mit Todorov) », in May, Markus ; Reber, Ursula ; Ruthner, Clemens (éds.). *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur.* Tübingen : Francke Verlag, 2006, pp. 87-97.
- Lähn, Peter. « Paul Davidson, the Frankfurter Film Scene and AFGRUNDEN in Germany », in Elsaesser, Thomas (éd.). *A Second Life: German Cinema's First Decades.* Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996, pp. 79-85.
- Lamprecht, Gerhard. *Deutsche Stummfilme 1903-1931.* [11 Bände] Berlin : Dt. Kinemathek e. V., 1967-1970 :
--- Band 5. 1919. Berlin : Dt. Kinemathek e. V., 1968, 511 p.
--- Band 6. 1920. Berlin : Dt. Kinemathek e. V., 1968, 553 p.
--- Band 7. 1921-1922. Berlin : Dt. Kinemathek e. V., 1968, 681 p.
--- Band 8. 1923-1926. Berlin : Dt. Kinemathek e. V., 1970, 928 p.
- Lang, Fritz. « Ein Brief von Fritz Lang », in Kaul, Walter. *Caligari und Caligarismus*. Berlin : Deutsche Kinemathek e. V., 1970, pp. 23-24.
- Langlois, Henri. « Images du cinéma allemand », in Brisbois, Jacqueline ; Eisner, Lotte ; Passek, Jean-Loup (dir.). *20 ans de cinéma allemand : 1913-1933*. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978, pp. 14-19.
- Lavastrou, Marc. « La Réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933 ». Thèse de doctorat. Toulouse : Université Toulouse 2 Le Mirail, décembre 2012, 398 p.
- Lentzsch, Franziska. « Moments du sublime. Füssli et le romantisme noir dans l'art anglais », in Fabre, Côme ; Krämer, Felix (dir.). *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2013, pp. 83-99.
- Leutrat, Jean-Louis. *Vie des fantômes : Le fantastique au cinéma.* Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1995, 204 p.
- Limoges, Jean-Marc. « Entre la croyance et le trouble. Essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu au cinéma ». Thèse de doctorat. Laval : Université de Laval, 2008, 485 p.
- Liptay, Fabienne. *WunderWelten: Märchen im Film*. Remscheid : Gardez! Verlag, 2004, 496 p.
- Loquai, Franz ; Scher, Steven Paul ; Steinecke, Hartmut. *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch/Band 5*. Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1997, 160 p.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature.* Trad. fr. de Jacques Bergier & François Truchaud, Paris : Christian Bourgeois, 1969, 163 p.
- Mannoni, Laurent. *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe.* Paris : Collections de la Cinémathèque française, Réunion des Musées Nationaux [Catalogue de l'exposition à l'Espace Électra, 13 décembre 1995-3 mars 1996], 1995, 272 p.
--- « Lotte H. Eisner, Historienne des démons allemands », in Benoliel, Bernard ; De Fleury, Marianne ; Mannoni, Laurent (dir.). *Le Cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une*

*collection*. Paris : La Cinémathèque française/Éditions de La Martinière, 2006, pp. 52-69.
--- « Kurtz et Eisner : deux regards sur l'expressionnisme », in Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.). *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*. Rennes : Les Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2008, pp. 31-57.
--- « La "Eisnerin" et les écrans démoniaques », in *Sociétés & représentations*, n°32, février 2011, pp. 241-251.
- May, Markus ; Reber, Ursula ; Ruthner, Clemens (éds.). *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur.* Tübingen : Francke Verlag, 2006, 261 p.
- Meletinski, Eleazar ; Propp, Vladimir. *Morphologie du conte* ; suivi de *Les Transformations du conte merveilleux.* Trad. fr. de Marguerite Derrida ; Claude Kahn et Tzvetan Todorov. Paris : Éditions du Seuil, 1973, 254 p.
- Mesmer, Franz. *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*. Paris : Didot le jeune, 1779, 85 p.
- Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : éd. Méridiens Klincksieck, 1991, 228 p.
- Milner, Max. *Le Diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861.* Paris : Corti, 2007, 960 p.
--- *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique.* Paris : PUF, 1982, 261 p.
- Möller, Horst. *La République de Weimar.* Trad. fr. de Claude Porcell, Paris : Tallandier, 2005, 367 p.
- Muzelle, Alain. « Pour un bestiaire fantastique. *Le Cavalier au cheval blanc* de Theodor Storm », in Alaoui, Abdallah Madarhri ; Besson, Anne ; Foucault, Jean ; Jacquelin, Evelyne (dir.). *Le Merveilleux et son bestiaire*. Paris : Éditions L'Harmattan, 2008, pp. 167-184.
- Myers, Bernard Samuel. *Les Expressionnistes allemands : une génération en révolte.* Trad. fr. de Jean Rousselot, Paris : Les Productions de Paris, 1967, 339 p.
- Nowell-Smith, Geoffrey (éd.). *Geschichte des internationalen Films.* Trad. all. de Hans-Michael Bock [*et al.*], Stuttgart/Weimar : Verlag J. B. Metzler, 1998, 794 p.
- Olimsky, Fritz. « Tendenzen der Filmwirtschaft und ihre Auswirkungen auf die Filmpresse ». Thèse de doctorat. Berlin : Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms Universität zu Berlin, 1931, 87 p.
- Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme comme révolte : Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar. Tome I : Apocalypse et Révolution.* Paris : Payot, 1978, 479 p.
--- *L'Expressionnisme et les arts : 1 – Portrait d'une génération.* Paris : Payot, 1979, 358 p.
--- *L'Expressionnisme et les arts : 2 – Peinture – Théâtre – Cinéma.* Paris : Payot, 1980, 332 p.
--- « Béla Balázs, théoricien marxiste du cinéma », in Balázs, Béla. *L'Esprit du cinéma*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 2011, pp. 7-171.
- Pelosato, Alain. *Un siècle de cinéma fantastique et de science fiction.* Paris : Éditions Le Manuscrit, 2005, 527 p.
- Pinel, Vincent. *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris : Larousse/Bordas, 2000, 239 p.
- Pollet, Jean-Jacques. « Démons et pervers : ethnophobies de la littérature fantastique allemande de 1900 », in *Germanica*, 2 | 1987, pp. 1-15 [En ligne, consulté le 26. 03. 2014]. URL : https://germanica.revues.org/2771
--- *Écritures fantastiques allemandes.* Arras : Artois Presses Université, 2010, 335 p.
--- « Maisons hantées (Hoffmann, Storm, Strobl) », in Pollet, Jean-Jacques. *Écritures fantastiques allemandes.* Arras : Artois Presses Université, 2010, pp. 55-66.
- Prédal, René. *Le Cinéma fantastique : Histoire ; Thématique ; Textes ; Chronologie ;*

*Dictionnaires ; Index ; 130 Illustrations*. Paris : Éditions Seghers, 1970, 353 p.
- Prodolliet, Ernest. *Nosferatu: Die Entwicklung des Vampirfilms von Friedrich Wilhelm Murnau bis Werner Herzog.* Freiburg/Schweiz : Universitätsverlag Freiburg, 1980, 128 p.
- Quaresima, Leonardo. « Der Expressionismus als Filmgattung », in Jung, Uli (éd.). *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik: Beiträge zu einer internationalen Konferenz vom 15. bis 18. Juni 1989 in Luxemburg.* München/New York : Saur, 1992, pp. 174-191.
  --- « *Homunculus*: A Project for a Modern Cinema », in Elsaesser, Thomas. *A Second Life: German Cinema's First Decades*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 1996, pp.160-166.
  --- « Relire *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer », trad. fr. de Clara Bloch, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°57, avril 2009, pp. 31-73 [En ligne depuis le 01. 04. 2012, consulté le 17. 12. 2013]. URL : http://1895.revues.org/4008
- Robinson. David. « *Le Cabinet du docteur Caligari* : une genèse controversée », in Benoliel, Bernard ; De Fleury, Marianne ; Mannoni, Laurent (dir.). *Le Cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection*. Paris : La Cinémathèque française/Éditions de La Martinière, 2006, pp. 30-39.
- Rohmer, Éric. *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000, p. 143.
- Sadoul, Georges. *Histoire générale du cinéma. Tome III. Deuxième volume. Le cinéma devient un art (1909-1920). La Première Guerre mondiale.* Paris : Les Éditions Denoël, 1952, 546 p.
  --- *Le Cinéma français (1890-1962)*. Paris : Flammarion, 1962, 289 p.
- Salt, Barry. « From Caligari to who? », in *Sight and Sound*, vol. 48, n°1-4, printemps 1979, pp. 119-123.
  --- « From German stage to German screen/Dai palcoscenici tedeschi agli schermi tedeschi », in Codelli, Lorenzo ; Usai, Paolo Cerchi. *Before Caligari: German cinema, 1895-1920/Prima di Caligari: Cinema tedesco, 1895-1920.* Pordenone : Edizioni Biblioteca dell'immagine, 1990, pp. 402-423.
- Santorius, Nerina. « Les Fils de Satan. L'Héritage de la déraison dans le romantisme français », in Fabre, Côme ; Krämer, Felix (dir.). *L'Ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2013, pp. 101-105.
- Sattig, Ewald. « Die deutsche Filmpresse ». Thèse de doctorat. Breslau : Brehmer & Minuth, 1937, 98 p.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Éditions du Seuil, 1989, 184 p.
- Scharfenberg, Ariane. « Entstehung des Kinowesens in Hamburg », in *Hamburger Flimmern,* n°9, Hamburg : Film- und Fernsehmuseum Hamburg e. V., 2002, s. p. [En ligne, consulté le 04. 11. 2016]. URL : http://www.filmmuseum-hamburg.de/621.html
- Scheunemann, Dietrich (éd.). *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester (N.Y.) : Camden House, 2003, 302 p.
  --- « The Double, the Décor, and the Framing Device: Once More on Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari* », in Scheunemann, Dietrich (éd.). *Expressionist Film: New Perspectives*. Rochester (N.Y.) : Camden House, 2003, pp. 125-156.
- Schmidt, Georg. *Die Malerei in Deutschland : 1900-1918*. Königstein im Taunus : Köster, 1966, p. 66.
- Schönemann, Heide. Paul Wegener. *Frühe Moderne im Film*. Stuttgart/London : Edition Axel Menges, 2003, 143 p.
- Schorlies, Walter-Jürgen. « Der Schauspieler, Regisseur, szenische Bühnenbauer und Theaterleiter KARL HEINZ MARTIN. Versuch einer Biographie ». Thèse de doctorat. Köln :

Philosophische Fakultät der Universität Köln, 1971, 331 p.
- Schorr, Thomas. « Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts "Der Kinematograph" 1907-1935 unter pädagogischen und publizistischen Aspekten ». Thèse de doctorat. München : Hochschule der Bundeswehr, 1990, 553 p.
- Segeberg, Harro (éd.). *Die Perfektionierung des Scheins: Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste.* München *:* Mediengeschichte des Films*,* Band 3, Fink, 2000, 356 p.
- Siety, Emmanuel. « Quel "isme" pour Murnau ? », in Aumont, Jacques ; Benoliel, Bernard (dir.). *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*. Rennes : Les Presses universitaires de Rennes/La Cinémathèque française, 2008, pp. 89-102.
- Silhouette, Marielle. *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène.* Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017, 344 p.
- Sipière, Dominique. « Le Spectateur et son spectacle dans les films d'Alfred Hitchcock (1936-1941) », in Costa de Beauregard, Raphaëlle (dir.). *Le Cinéma se regarde : spectacle et spécularité*. Toulouse : SERCIA, 1995, pp. 1-11.
- Spitzer, Leo. *Classical and Christian ideas of world harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Baltimore : Johns Hopkins Press, 1963, 232 p.
- Strick, Philip. « Nosferatu – The Vampyre », in *Sight and Sound*, vol. 48, n°1-4, printemps 1979, pp. 127-128.
- Sudendorf, Werner. « Expressionism and film: the testament of Dr Caligari », in Behr, Shulamith ; Fanning, David ; Jarman, Douglas. *Expressionism Reassessed.* Manchester/England ; New York/NY : Manchester University Press, 1993, pp. 91-100.
- Thalmann, Rita. *La République de Weimar.* Paris : Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1986, 123 p.
- Thompson, Kristin. *Herr Lubitsch goes to Hollywood: German and American film after World War I.* Amsterdam : Amsterdam University Press, 2005, 154 p.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique.* Paris : Seuil, 1970, 187 p.
- Truffaut, François. *Le Cinéma selon Hitchcock*. Paris : Seghers, 1975, 256 p.
- Vax, Louis. *La Séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique.* Paris : Presses Universitaires de France, 1964, 313 p.
  --- *L'Art et la littérature fantastiques.* Paris : Presses universitaires, coll. Que sais-je ? (3e édition), 1970, 127 p.
- Vogt, Guntram. *Die Stadt im Kino: Deutsche Spielfilme 1900-2000*. Marburg : Schüren Presseverlag, 2001, 819 p.
- Wünsch, Marianne. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930): Definition; Denkgeschichtlicher Kontext; Strukturen* [1re édition 1991]. München : Wilhelm Fink Verlag, 1998, 268 p.

# Index

## 1. Index des noms

Les noms des cinq réalisateurs des films expressionnistes de notre corpus n'ont pas été inclus dans l'index (Robert Wiene, Karlheinz Martin, Hanns Kobe, Hans Werckmeister et Paul Leni).

**A**
Abter, Adolf : 287, 326.
Alsen, Gutti : 191.
Alten, Ferdinand von : 429.
Andra, Fern : 163-164, 166-168, 172, 195, 225.
Andrej : 111, 235, 258, 265, 269, 322.
Andrejew, Andrei : 174-176, 178.
Anschütz, Ottomar : 82.
Arnim, Achim von : 290, 324.

**B**
Balázs, Béla : 13, 21, 32, 63, 79, 96, 103, 126-129, 147-153, 155, 163-164, 169, 208-211, 223, 234, 253-254, 327, 331, 342-343, 401.
Balzac, Honoré de : 288.
Barnowsky, Victor : 163.
Basch, Felix : 162.
Bassermann, Albert : 57, 101, 379.
Bécquer, Gustavo Adolfo : 278.
Bendemann, Ed. Von : 268.
Berber, Anita : 409.
Berger, Ludwig : 506.
Biebrach, Rudolf : 118.
Blaschitz, Hilda : 103.
Blom, August : 100.
Böcker, Willi : 91.
Böcklin, Arnold : 331.
Boese, Carl : 48, 76, 153-154, 172, 204, 392.
Boese, Carl Heinz : 291.
Brauner, Ludwig : 78, 191-192, 196-197, 199, 203, 228-229, 236, 238, 241, 243-244, 246-248, 264, 267, 287, 334, 348.
Brooks, Louise : 58, 342, 344.
Browning, Tod : 274, 314, 340, 350.
Brügmann, Walther : 324.
Bürger, Gottfried August : 331-332.
Burton, Tim : 14-16, 37, 39-40.

**C**
Calmettes, André : 101.
Chamisso, Adelbert von : 53, 288-289, 427-428.
Chaplin, Charlie : 127, 160.
Conradt, Walther : 92.
Cooper, Merian C. : 301.
Coppola, Francis Ford : 340, 359, 366, 391.

**D**
Dagover, Lil : 124, 159.
Davidson, Paul : 84, 98, 104, 400.
DeMille, Cecil B. : 100.
Deutsch, Ernst : 24, 33, 57-58, 183, 186.
Dieterle, Wilhelm (William) : 204, 214, 412.
Dietrich, Marlene : 57, 107, 344.
Dominik, Hans : 285-286.
Dostoïevski, Fiodor : 174-175, 177, 289.
Dupont, E. A. : 152.
Dürer, Albrecht : 185, 331.

**E**
Eggeling, Viking : 28.
Eichberg, Richard : 200.
Eisenstein, Sergueï : 46-47, 106, 129, 384.
Eisner, Lotte Henriette : 15-19, 27-32, 37, 39, 41-44, 46-52, 55-60, 62-65, 123, 126, 142, 161, 165-166, 170, 174, 179, 188-189, 204-205, 208, 211-212, 215, 219, 243, 297, 326, 451.
Ewers, Hanns Heinz : 101-102, 172, 195, 204, 221, 256, 283-285, 287-288, 290, 296-297, 343, 351, 379, 400, 455.

**F**
Fairbanks, Douglas : 216.
Falk, Richard : 91.
Fehér, Friedrich : 6, 124, 265, 269.
Fekete, Alfred : 138-141.
Feld, Hans : 78.
Fisher, Terence : 340.
Flüggen, Christian : 23, 168, 179, 312.
Fønss, Olaf : 100.
Fraenkel, Heinrich : 78, 177, 215, 264, 265.
Fredrik, Lothar Knud : 78, 165-166, 179, 224, 227-229, 231, 233, 235, 244, 246-250, 252, 258-259, 261-262, 264-265, 267-268, 270, 323, 339, 343.
Frémiet, Emmanuel : 246, 252, 349, 352.
Freud, Sigmund : 57, 238, 304, 307, 358-359, 361, 375, 378, 443, 446, 449, 454, 459.
Freund, Karl : 106, 188, 199, 201-203, 428, 445.
Freys, Alexander Moritz : 283.
Fricke, Gerd : 201-202.
Fridolin : 212, 216.
Froelich, Carl : 106 , 298.
Füssli, Heinrich Johann : 256-257, 330, 332.

**G**
Gad, Urban : 98, 111.
Galeen, Henrik : 40, 102, 203-204, 208-209, 212-214, 216-217, 253-258, 261, 287, 296-297, 306, 331, 344, 346-347, 362, 423, 449, 462.
Ganz, Bruno : 101.
Garbo, Greta : 58.
Gärtner, Adolf : 298.
Gerlach, Arthur von : 30, 51, 61.
Gide, André : 405.
Gliese, Rochus : 75, 102, 159-160, 297, 400, 428.
Goethe, Johann Wolfgang von : 164, 253-254, 340.
Goetzke, Bernhard : 298.
Golias, E. : 205-208, 450.
Gottowt, John : 57, 111, 123, 172, 204, 325-326, 343, 360, 379, 391.
Goya, Francisco de : 257, 267.
Graef, Richard : 291.
Granach, Alexander : 429-430, 438, 442-444.
Grau, Albin : 65, 148, 427, 438.
Griffith, D. W. : 100, 385.
Grimm, Jacob et Wilhelm : 14, 101, 340, 428.
Gronau, Ernst : 172, 311-312.
Gülstorff, Max : 429.
Grandville, Jean-Jacques : 346.
Grune, Karl : 25, 28, 38, 50, 75, 324.
Günsberg, A. : 78, 89-90, 128.

**H**
Haas, Willy : 78, 187, 194, 202-203, 228, 231-232, 235-236, 240, 246-247, 259, 261, 263, 266, 269, 287-289, 324, 348-349.
Haase, Paul : 288.
Häfker, Hermann : 90.
Halbe, Max : 283.
Hall, Mordaunt : 216.
Hameister, Willy : 124-125, 162, 164.
Hanstein, Otfrid : 284.
Harbou, Thea von : 51, 67, 106, 220, 283-284, 286.
Hartlaub, Gustav Friedrich : 284.
Hauff, Wilhelm : 101, 428.
Hauptmann, Gerhart : 100.
Helm, Brigitte : 296, 344.
Herlth, Robert : 24.
Herzog, Werner : 13, 29, 48, 340.
Hitchcock, Alfred : 14, 31, 54, 402.
Hofer, Franz : 99.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus : 63-64, 172, 190-191, 195, 221, 225-226, 233, 237-238, 242-243, 246, 251, 268, 272, 279-281, 287-290, 393, 309, 324-326, 351-352, 357-360, 365, 377, 379, 391, 442, 453-455.
Hoffmann, Carl : 182-183, 186-187.
Hofmannsthal, Hugo von : 52, 100.

Holland, Lothar : 151-153.

**I**
Ihering, Herbert : 6, 78, 179-180.
Ince, Thomas H. : 100.

**J**
Jacoby, Georg : 401.
Jacoby-Boy, Martin : 78, 135.
Jakobsohn, Egon : 94.
Jannings, Emil : 26, 57, 122-123, 179, 204, 212, 216, 258, 305, 337, 425.
Janowitz, Hans : 31-32, 106, 111, 130, 215, 218, 379, 416, 418-419.
Jessner, Leopold : 25, 28, 149, 416.

**K**
Kahn, William : 75, 302-303.
Kaiser, Georg : 25, 66, 162-163, 182-187, 286, 314.
Kalbus, Oskar : 96.
Kellermann, Bernhard : 283.
Kinski, Klaus : 29.
Klein, César : 6, 24, 148, 162-166, 170.
Klein-Rogge, Rudolf : 159.
Klöpfer, Eugen : 50, 201-202, 324.
Kobler, Erich : 101.
Kokoschka, Oskar : 22, 24, 64.
Korf, Georg : 283, 286.
Kortner, Fritz : 33, 192, 196, 198, 224, 235, 241, 246, 252, 348, 379, 429, 437.
Kracauer, Siegfried : 5, 15-19, 25-26, 28-29, 31, 33, 37, 41, 43, 46-52, 61-64, 84-85, 126, 203, 212, 217, 418, 451.
Krauß, Werner : 6, 33, 57, 101, 124-125, 130, 142-143, 150, 179, 204, 212, 224-225, 250-251, 302, 366, 374-375, 425, 444.
Kubin, Alfred : 130-131, 206, 221, 283, 287-288, 320, 325, 331-333, 453.
Kühnberg, Leontine : 192, 196, 198, 266, 269, 349.
Kurtz, Rudolf : 5, 13, 15, 19, 20-21, 25-28, 30, 32-34, 36, 39, 47, 52, 149, 166-167, 169, 175, 176, 182, 188-189, 194, 196, 198-199, 204, 212, 217-220, 451.

**L**
La Fontaine, Jean de : 346.
Lang, Fritz : 11-12, 14, 18, 25-26, 30-33, 35, 39-42, 46-48, 54, 58-59, 60-62, 65-68, 70, 76, 106, 115, 124, 131, 159-160, 204, 220, 254, 284, 286, 302, 305, 330, 340-342.
Langlois, Henri : 17, 30, 62.
Laßwitz, Kurd : 283.
Lautensack, Heinrich : 100.
Leiko, Marija : 201-202.
Lenz-Levy, Paul : 96-98, 222.
Leppin, Paul : 283.
Lewandowski, Herbert : 225-226, 246-247, 287, 341.
Lindau, Paul : 99-101, 379.
Lintz, Eduard : 86-87.
Lohmeyer, Walter Gottfried : 78, 210, 236, 242-243, 248, 249, 253, 259, 261, 266-267, 347, 449,

454.
Lubitsch, Ernst : 28, 58, 99, 104, 106, 154, 159, 160, 172, 220, 344, 391-392, 400, 415.
Lumière, Auguste et Louis : 82, 86, 379.
Lüthge, B. E. : 104.
Lynch, David : 40, 350.

**M**
Mack, Max : 100, 379.
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de : 445.
Maupassant, Guy de : 143, 256, 271, 309.
May, Joe : 7, 25, 46-47, 99, 118, 135, 153, 160, 220, 224, 302.
May, Mia : 153.
Mayer, Carl : 6, 31-32, 106, 111, 162, 164-167, 172, 199-201, 209, 215, 218, 253, 279, 339, 416, 418.
Meinert, Rudolf : 124, 342.
Méliès, Georges : 90, 96, 296, 379, 385, 387, 392, 456, 460.
Mellini, Arthur : 91.
Mendel, Georg Victor : 78, 208, 220, 228, 233, 236, 244-245, 251, 254-255, 259, 267, 270.
Messter, Oskar : 82, 84, 92, 104.
Meyer, Alfred Richard : 158-159.
Meyrink, Gustav : 191, 216, 221, 233, 283, 287-289, 291, 351-352, 379, 455.
Michaelis, Heinz : 78, 177, 211, 228, 232-233, 235, 246-248, 253-256, 258, 265-266, 287, 289.
Molière : 445.
Morena, Erna : 57, 118, 183, 186, 397, 414.
Münzer, Karl : 283.
Murnau, Friedrich Wilhelm : 11, 13, 18-19, 28, 30, 32-33, 35, 40-41, 50-51, 58-66, 69-70, 76, 84, 106, 151-152, 159, 160, 204, 253, 297, 299-302, 327, 341, 343, 392, 415-416, 421, 443, 452.

**N**
Negri, Pola : 127, 159, 298, 344, 415.
Neppach, Robert : 148, 182, 183, 186-187, 189, 191, 195, 199-200, 202-203, 258-260.
Niblo, Fred : 152.
Nielsen, Alsta : 58, 84, 98, 111, 118, 127, 159, 298.

**O**
Obal, Max : 287, 400.
Offenbach, Jacques : 287.
Olimsky, Fritz : 83, 91, 93-94, 170-172, 180-181, 193, 224.
Oswald, Richard : 104, 106, 118, 143, 193, 287, 409.
Oswalda, Ossi : 392.

**P**
Pabst, Georg Wilhelm : 12, 28, 32-33, 35, 58, 111, 152, 174, 342, 344, 442-444.
Palma, Brian de : 40, 55.
Panizza, Oskar : 288.
Pathé, Charles : 84.
Peer, Heinrich : 301.
Perlmann, Anne : 132, 137, 142-144, 160-161, 167, 233, 237, 265, 270, 287.
Perlmann, Emil : 87.
Perutz , Leo : 283, 287.

Pick, Lupu : 25, 30, 302, 416.
Piel, Harry : 165.
Pieper, Lorenz : 103.
Platen, Carl : 432.
Poe, Edgar Allan : 191, 221, 228, 230-231, 233, 268, 287-289, 349-352, 409, 455.
Poelzig, Hans : 48, 205.
Polanski, Roman : 340.
Pommer, Erich : 104, 106, 131, 159, 215.
Porten, Henny : 84, 118, 298.
Proskauer, Martin : 78, 111, 129-134, 136, 141-142, 145, 147, 150, 153-154, 227-229, 233, 237, 244, 248, 250, 259, 262-265, 269, 287, 461.
Protazanov, Yakov : 323.
Pudowkin, Vsevolod : 107.

**R**

Rasp, Fritz : 57, 342, 431, 444.
Reimann, Walter : 24, 111, 124-125, 137, 146, 148, 150, 180-182, 395.
Reinhardt, Max : 15, 18, 25, 29, 32, 41-42, 44, 49-52, 55-57, 62, 66, 84, 101, 182-183, 203-204, 222, 237, 400, 426.
Reiniger, Lotte : 101, 428.
Rennert, Malwine : 103, 126.
Rex, Eugen : 429.
Richter, Hans : 28.
Richter, Kurt : 172-173, 428.
Rippert, Otto : 44, 106, 124, 297.
Rittau, Günther : 445.
Robison, Arthur : 30, 48, 53, 59, 355, 415, 426-428, 434-435, 437-438, 440, 442-445, 448-449, 458.
Rohlfs, Christian : 22.
Röhrig, Walter : 24, 124-125, 137, 146.
Ruttmann, Walter : 28.
Rye, Stellan : 50, 101, 284, 297-298.

**S**

Salmonova, Lyda : 57, 400.
Sandrock, Adele : 201.
Schaarschmidt, Werner : 160.
Scheerbart, Paul : 268.
Scheffer, Ary : 232.
Schimmbeck, Fritz : 288.
Schnitzler, Arthur : 100.
Schoedsack, Ernest : 301.
Schünzel, Reinhold : 409.
Schwind, Moritz von : 404.
Seeber, Guido : 82.
Siegwar : 122-123.
Siggel, V. : 143.
Siodmak, Robert : 340.
Sjöström, Victor : 289.
Skladanowsky, Emil et Max : 82, 86, 462.
Smith, George Albert : 402, 456.

Stark, Curt : 34, 74, 298-299, 302, 455.
Staudte, Wolfgang : 101.
Stern, Ernst : 203-204, 288.
Sternberg, Josef von : 12, 28, 107, 344.
Stevenson, Robert Louis : 379, 409.
Stiller, Mauritz : 100.
Storm, Theodor : 51, 272, 279-281, 302, 331, 333.
Strobl, Karl Hans : 26, 272, 279, 281, 283, 286-288.
Stuck, Franz Von : 344.

**T**
Teschner, Richard : 288.
Tieck, Ludwig : 324, 335.
Tolstoï, Léon : 202, 323.
Tourneur, Maurice : 100, 279.
Trier, Walter : 143.
Turszinsky, Walter : 99.
Twardowski, Hans Heinrich von : 124, 130, 162, 172, 183, 186.

**U**
Ulitzsch, Ernst : 78, 178, 246, 251.

**V**
Veidt, Conrad : 10, 33, 57, 116, 118, 124, 130, 142-143, 150-151, 159, 204, 212, 216, 224-225, 267, 270, 298, 342, 347, 409, 425.
Vertov, Dziga : 107, 129.
Verhoeven, Paul : 101.
Vestenhof, August Hoffmann von : 283.

**W**
Wagner, Fritz Arno : 63, 427, 438.
Walden, Herwarth : 22, 47.
Waldow, Ernst : 400.
Walsh, Raoul : 216.
Wangenheim, Gustav von : 429, 438.
Warm, Hermann : 124, 125, 137, 146.
Wegener, Paul : 28, 38, 48, 57, 66, 71, 76, 101-103, 118, 159, 172, 188, 204, 221-222, 225-226, 287, 289, 297, 392, 400-401, 403-404, 428, 455-456.
Weißbach, Hans : 190, 334.
Weyher, Ruth : 429.
Whale, James : 301, 321.
Wolff, Ludwig : 160.
Wolff, Willi : 160.
Wollenberg, Hans : 78, 179, 182, 191, 201, 229, 232-233, 237-238, 241-244, 247, 259-261, 263.
Worringer, Wilhelm : 22.

**Z**
Zweig, Stefan : 226.

# 2. Index des films

Le premier titre correspond au titre de la version originale. Le titre français est indiqué entre parenthèses. Les crochets signalent une traduction des titres pour lesquels il n'y a pas de titre français homologué.

Les titres des huit films expressionnistes de notre corpus n'ont pas été inclus dans l'index (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Genuine*, *Raskolnikow*, *Von morgens bis mitternachts*, *Das Haus zum Mond*, *Algol*, *Torgus* et *Das Wachsfigurenkabinett*).


**A**
*Abenteuer des Prinzen Achmed*, *Die* (*Les Aventures du prince Ahmed*) de Lotte Reiniger, Allemagne 1926 : 428.
*Аэлита* (*Aelita*) de Yakov Protazanov, URSS 1924 : 323.
*Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre, la colère de Dieu*) de Werner Herzog, RFA 1972 : 29.
*Alpine Majestäten* [*Les Alpes majestueuses*] de Werner Schaarschmidt, Allemagne 1917 : 160.
*Alraune* (*La Mandragore*) de Henrik Galeen, Allemagne 1928 : 31, 296.
*Alraune* (*La Mandragore*) de Richard Oswald, Allemagne 1930 : 287.
*Andere, Der* (*L'Autre*) de Max Mack, Allemagne 1913 : 57, 100-101, 379.
*Andere, Der* (*L'Autre*) de Robert Wiene, Allemagne 1930 : 379.
*Anna Boleyn* (*Anne Boleyn*) d'Ernst Lubitsch, Allemagne 1920 : 58, 154, 172.
*Aschenputtel* (*Cendrillon*) de Lotte Reiniger, Allemagne 1922/1923 : 428.
*Asphalt* (*Asphalte*) de Joe May, Allemagne 1929 : 57.
*Assassinat du Duc de Guise*, *L'* d'André Calmettes, France 1908 : 100.
*As seen through a Telescope* (*L'Astronome indiscret*) de Georg Albert Smith, Angleterre 1900 : 402.
*Atlantis* (*Atlantis*) d'August Blom, Danemark, 1913 : 100.
*Austernprinzessin*, *Die* (*La Princesse aux huîtres*) d'Ernst Lubitsch, Allemagne 1919 : 58.

**B**
*Bad Lieutenant: Port of Call New Orleans* (*Bad Lieutenant : Escale à la Nouvelle-Orléans*) de Werner Herzog, États-Unis 2009 : 29.
*Batman* (*Batman*) de Tim Burton, États-Unis/Angleterre 1989 : 15.
*Batman returns* (*Le Retour de Batman*) de Tim Burton, États-Unis/Angleterre 1992 : 15.
*Beetlejuice* (*Beetlejuice*) de Tim Burton, États-Unis 1988 : 15.
*Ben-Hur: A Tale of the Christ* (*Ben-Hur*) de Fred Niblo, États-Unis 1925 : 152.
*Bergkatze*, *Die* (*La Chatte des montagnes*) d'Ernst Lubitsch, Allemagne 1921 : 28, 160.
*Bettelgräfin vom Kurfürstendamm*, *Die* [*La Comtesse mendiante du Kurfürstendamm*] de Richard Eichberg, Allemagne 1921 : 200.
*Blackmail* (*Chantage*) d'Alfred Hitchcock, Angleterre 1929 : 14.
*Blaue Engel*, *Der* (*L'Ange bleu*) de Josef von Sternberg, Allemagne 1930 : 12, 15, 28, 57, 60, 107.
*Blonde Venus* (*Blonde Vénus*) de Josef von Sternberg, États-Unis 1932 : 107.
*Blow Out* (*Blow out*) de Brian de Palma, États-Unis 1981 : 55.
*Bluebeard's Eighth Wife* (*La Huitième Femme de Barbe-Bleue*), d'Ernst Lubitsch, États-Unis 1938 : 58.
*Boxende Känguruh*, *Das* (*Le Kangourou boxeur*) de Max Skladanowsky, Allemagne 1895 : 82.
*Bram Stoker's Dracula* (*Dracula*) de Francis Ford Coppola, États-Unis 1992 : 340.

*Brennende Acker*, *Der* (*La Terre qui flambe*) de F. W. Murnau, Allemagne 1922 : 50, 62.
*Brides of Dracula*, *The* (*Les Maîtresses de Dracula*) de Terence Fisher, Royaume-Uni 1960 : 340.
*Büchse der Pandora*, *Die* (*Loulou*) de G. W. Pabst, Allemagne 1929 : 12, 56, 58, 174, 344.

**C**
*Cabinet of Caligari*, *The* (*Le Cabinet de Caligari*) de Roger Kay, États-Unis 1962 : 13.
*Cabinet of Dr. Caligari, The* (*Le Cabinet du docteur Caligari*) de *David Lee Fisher*, États-Unis 2005 (*direct-to-video*) : 13.
*Carmen* (*Carmen*) d'Ernst Lubitsch, Allemagne 1918 : 172.
*City Girl* (*L'Intruse*) de F. W. Murnau, États-Unis 1930 : 51, 60.

**D**
*Däumelinchen/Thumbelina* (*La Petite Poucette*) de Lotte Reiniger, Angleterre 1954 : 428.
*Den Okända* (*Das fremde Mädchen*/[L'Étrangère]) de Mauritz Stiller, Suède 1913 : 100.
*Den sorte drøm* (*Der schwarze Traum*/*Le Rêve noir*) d'Urban Gad, Danemark 1911 : 98.
*Devil is a Woman*, *The* (*La Femme et le Pantin*) de Josef von Sternberg, États-Unis 1935 : 107, 344.
*Dishonored* (*Agent X 27*) de Josef von Sternberg, États-Unis 1931 : 107.
*Don Quichotte* de G. W. Pabst, France/Angleterre 1933 : 58.
*Dracula* (*Dracula*) de Tod Browning, États-Unis 1931 : 314, 340.
*Dracula, Prince of Darkness* (*Dracula, Prince des ténèbres*) de Terence Fisher, Royaume-Uni 1966 : 340.
*Dr. Mabuse, der Spieler* (*Docteur Mabuse le joueur*) de Fritz Lang, Allemagne 1922 : 12, 30-31, 38, 59, 61-62, 66, 115, 159-160, 442.

**E**
*Elephant Man*, *The* (*L'Homme éléphant*) de David Lynch, États-Unis/Angleterre 1980 : 350.
*Elixiere des Teufels*, *Die* (*Les Élixirs du diable*) d'Adolf Abter, Allemagne 1921 : 287, 325.
*Emil und die Detektive* (*Émile et les détectives*) de Gerhard Lamprecht, Allemagne 1931 : 57, 342.
*Erloschenes Licht* [*Lumière éteinte*] de Curt A. Stark, Allemagne 1912 : 298.
*Es geschah am 20. Juli* (*C'est arrivé le 20 juillet*) de G. W. Pabst, Allemagne 1955 : 58.

**F**
*Faust, eine deutsche Volkssage* (*Faust, une légende allemande*) de F. W. Murnau, Allemagne 1926 : 11-12, 24, 40, 51, 57, 61-62, 64, 72, 152, 331, 392, 415-416, 421.
*Fearless Vampire Killers*, *The* (*Le Bal des vampires*) de Roman Polanski, États-Unis 1967 : 340.
*Finanzen des Großherzogs*, *Die* (*Les Finances du Grand-Duc*) de F. W. Murnau, Allemagne 1924 : 160.
*Fliegende Koffer*, *Der* (*Le Coffre volant*) de Lotte Reiniger, Allemagne 1921 : 428.
*Four Devils* (*Quatre Diables*) de F. W. Murnau, États-Unis 1928, film perdu : 60.
*Frankenstein* (*Frankenstein*) de James Whale, États-Unis 1931 : 301, 321.
*Frau im Mond* (*Une femme sur la lune*) de Fritz Lang, Allemagne 1929 : 284.
*Freaks* (*La Monstrueuse Parade*) de Tod Browning, États-Unis 1932 : 350.
*Fremde Fürst*, *Der* [*Le Prince étranger*] de Paul Wegener, Allemagne 1918 : 400.
*Freudlose Gasse*, *Die* (*La Rue sans joie*) de G. W. Pabst, Allemagne 1925 : 57-58, 444.
*Friedensreiter*, *Der* [*Le Cavalier de la paix*] de Hans Werckmeister, Allemagne 1917 : 179.

**G**
*Gang in die Nacht, Der* (*La Marche dans la nuit*) de F. W. Murnau, Allemagne 1921 : 50, 57.
*Geheimnisse einer Seele* (*Les Mystères d'une âme*) de G. W. Pabst, Allemagne 1926 : 57, 59, 152, 442.

*Goldene Gans*, *Die* (*L'Oie d'or*) de Lotte Reiniger, Allemagne 1944 : 428.
*Golem*, *Der* (*Le Golem*) de Paul Wegener et Henrik Galeen, Allemagne 1915 : 57, 102, 204, 297, 379, 400.
*Golem und die Tänzerin*, *Der* [*Le Golem et la danseuse*] de Rochus Gliese et Paul Wegener, Allemagne 1917 : 297, 400.
*Golem, wie er in die Welt kam*, *Der* (*Le Golem*) de Paul Wegener et Carl Boese, Allemagne 1920 : 28, 34-35, 48, 51, 56-57, 76, 151, 160, 172, 188, 204-205, 258, 301, 314, 392.
*Grandma's Reading Glass* (*La Loupe de grand-maman*) de George Albert Smith, Angleterre 1900 : 402.
*Große Unbekannte*, *Teil I und II*, *Die* [*La grande inconnue, parties I et II*] de Willi Wolff, Allemagne 1924 : 160.
*Grüne Vampyr*, *Der* [*Le Vampire vert*] de William Kahn, Allemagne 1918 : 75, 302, 352.

**H**

*Hans Trutz im Schlaraffenland* [*Hans Trutz au pays de cocagne*] de Paul Wegener, Allemagne 1918 : 400.
*Heinzelmännchen*, *Die* (*La Fontaine des lutins*) de Erich Kobler, RDA 1956 : 101.
*Herrin der Welt*, *Die* [*La Maîtresse du monde*] de Joe May, Allemagne 1920 : 7, 118, 132-133, 135-136, 142, 145, 153-155, 224, 228, 248, 264, 287.
*Hintertreppe* (*Escalier de service*) de Leopold Jessner, Allemagne 1921 : 25, 28, 30, 416.
*Hoffmanns Erzählungen* (*Les Contes d'Hoffmann*) de Richard Oswald, Allemagne 1916 : 287.
*Homunculus* (*Homunculus*) d'Otto Rippert, Allemagne 1916 : 31, 44, 297.
*Horror of Dracula* (*Le Cauchemar de Dracula*) de Terence Fisher, Royaume-Uni 1958 : 340.
*Hurrah! Einquartierung* [*Hourra ! Quartier militaire!*] de Franz Hofer, Allemagne 1913 : 99.

**I**

*Indische Grabmal*, *D*as (*Le Tombeau hindou*) de Joe May, Allemagne 1922 : 135, 220.
*Indische Grabmal*, *Das* (*Le Tombeau hindou*) de Fritz Lang, RDA 1959 : 220.
*Insel der Seligen*, *Die* (*L'Île des bienheureux*) de Max Reinhardt, Allemagne 1913 : 84.

**J**

*Jardinier*, *Le* (aka *L'Arroseur arrosé*) de Louis Lumière, France 1895 : 82.
*Jeder für sich und Gott gegen alle* (*L'Énigme de Kasper Hauser*) de Werner Herzog, RFA 1974 : 48.

**K**

*Kalif Storch* (*Le Calife cigogne*) de Lotte Reiniger, Allemagne 1935 : 428.
*Kalte Herz, Das* (*Cœur de pierre*) de Paul Verhoeven, RDA 1950 : 101.
*Kid*, *The* (*Le Kid*) de Charlie Chaplin, États-Unis 1921 : 160.
*King King* (*King Kong*) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, États-Unis 1933 : 301.
*Kleine Muck*, *Der* (*L'Histoire du petit Muck*) de Wolfgang Staudte, RDA 1953 : 101.
*Knabe in Blau, Der*/*Todessmaragd*, *Der* (*Le Cavalier bleu*) de F. W. Murnau, Allemagne 1919 : 62.
*Kohlhiesels Töchter* (*Les filles de Kohlhiesel*) d'Ernst Lubitsch, Allemagne 1920 : 160.
*Körkarlen* (*La Charette fantôme*) de Victor Sjöström, Suède 1921 : 289.

**L**

*Landstraße*, *Die* [*La Route de campagne*] de Paul Worringen, Allemagne 1913 : 99.
*Letzte Akt*, *Der* (*La Fin d'Hitler*) de G. W. Pabst, Allemagne 1955 : 58.
*Letzte Mann*, *Der* (*Le Dernier des hommes*) de F. W. Murnau, Allemagne 1924 : 19, 25-26, 42, 49, 61, 65, 106, 129, 151, 416.
*Liliom* de Fritz Lang, France 1934 : 60.

*Lilith und Ly* [*Lilith et Ly*] de d'Erich Kober, Autriche 1919 : 340.
*Lodger: A Story of the London Fog*, *The* (*Les Cheveux d'or*) d'Alfred Hitchcock, Angleterre 1927 : 14, 402.
*Lune à un mètre*, *La* de Georges Méliès, France 1898 : 387.

**M**
*Madame du Barry* (*Madame Dubarry*) d'Ernst Lubitsch, Allemagne 1919 : 58, 104.
*Mann im Keller, Der* [*L'Homme dans la cave,* série « Stuart Webbs »] de Joe May, Allemagne 1914 : 99.
*Man who laughs*, *The* (*L'Homme qui rit*) de Paul Leni, États-Unis 1928 : 15, 342.
*Mark of the Vampir*e (*La Marque du vampire*) de Tod Browning, États-Unis 1935 : 340.
*M – eine Stadt sucht einen Mörder* (*M le Maudit* ) de Fritz Lang, Allemagne 1931 : 11, 15, 35, 54.
*Metropolis* (*Metropolis*) de Fritz Lang, Allemagne 1927 : 12, 14-15, 25-26, 30, 34-35, 39, 44, 56-57, 59-60, 66-68, 70, 73, 76, 131, 254, 283-284, 286, 322, 341, 343-344, 436, 445.
*Monica Vogelsang* (*La Calamité de Monique*) de Rudolf Biebrach, Allemagne 1920 : 118.
*Morocco* (*Cœurs brûlés*) de Josef von Sternberg, États-Unis 1930 : 107.
*Müde Tod*, *Der* (*Les Trois Lumières*) de Fritz Lang, Allemagne 1922 : 14, 24, 44, 48, 56-57, 59, 66, 204, 298, 305, 330, 452.

**N**
*Nachtgestalten* (*Créatures de la nuit*) de Richard Oswald, Allemagne 1920 : 118.
*Nerven* (*Nerfs*) de Robert Reinert, Allemagne 1919 : 57.
*Nibelungen*, *Die* (*Les Nibelungen*) de Fritz Lang, Allemagne 1924 : 35, 57, 66, 160.
*Ninotchka* (*Ninotchka*) d'Ernst Lubitsch, États-Unis 1939 : 58.
*Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu. Une Symphonie de l'horreur*) de F. W. Murnau, Allemagne 1922 : 11-13, 15, 28-29, 31, 48, 50-51, 54, 57, 59, 61-65, 67-70, 76, 198, 231, 253-254, 258, 299, 319, 320-323, 326-328, 330-332, 339-343, 438, 442-443, 448, 452.
*Nosferatu: Phantom der Nacht* (*Nosferatu, fantôme de la nuit*) de Werner Herzog, RFA/France 1979 : 29, 340.

**O**
*Orlacs Hände* (*Les Mains d'Orlac*) de Robert Wiene, Autriche/Allemagne 1924 : 57, 116, 305, 342.
*Ornament des verliebten Herzens*, *Das* (*L'Ornement du cœur amoureux*) de Lotte Reiniger, Allemagne 1919 : 428.

**P**
*Paracelsus* (*Paracelse*) de G. W. Pabst, Allemagne 1943 : 58, 63.
*Pest in Florenz*, *Die* (*La Peste à Florence*) d'Otto Rippert, Allemagne 1919 : 106.
*Phantom* (*Le Fantôme*) de F. W. Murnau, Allemagne 1922 : 160.
*Poor Little Rich Girl, The* (*Pauvre petite fille riche*) de Maurice Tourneur, États-Unis 1917 : 289.
*Procureur Hallers, Le* de Robert Wiene, France 1930 : 379.
*Prosit Neujahr 1910!* [*Bonne année 1910 !*] de Guido Seeber, Allemagne 1909 : 82.
*Prozess*, *Der* (*Le Procès*) de G. W. Pabst, Allemagne 1948 : 58.
*Puppe*, *Die* (*La Poupée*) d'Ernst Lubitsch, Allemagne 1919 : 58, 172, 391.

**R**
*Rattenfänger von Hameln*, *Der* (*Le Joueur de flûte d'Hamelin*) de Paul Wegener, Allemagne 1918 : 102, 400, 428.
*Rear Window* (*Fenêtre sur cour*) d'Alfred Hitchcock, États-Unis 1954 : 402.
*Reigen*, *Der* [*La Ronde*] de Richard Oswald, Allemagne 1920 : 118.

*Rosa Pantöffelchen*, *Das* [*La petite pantoufle rose*] de Franz Hofer, Allemagne 1913 : 99.
*Rübezahls Hochzeit* (*Le Mariage de Rübezahl*) de Paul Wegener et Rochus Gliese, Allemagne 1916 : 71, 102, 297, 400-404, 428, 456.

**S**
*Satanas* (*Satanas*) de F. W. Murnau, Allemagne 1920, film perdu : 204.
*Scarlett Empress*, *The* (*L'Impératrice rouge*) de Josef von Sternberg, États-Unis 1934 : 107.
*Schatten* (*Le Montreur d'ombres*) d'Arthur Robison, Allemagne 1923 : 30, 33-35, 48, 53, 57, 59, 220, 342, 355, 415, 426-450, 452, 454-455, 458.
*Schatten des Meeres*, *Der* (*L'Ombre de la mer*) de Curt Stark, Allemagne 1912 : 34, 74, 298-301, 455.
*Scherben* (*Le Rail*) de Lupu Pick, Allemagne 1921 : 25, 30.
*Schlagende Wetter* (*Grisou*) de Karl Grune, Allemagne 1923 : 75, 324.
*Schloss Vogelöd* (*La Découverte d'un secret*) de F. W. Murnau, Allemagne 1921 : 65.
*Schneeweißchen und Rosenrot* (*Blanche-Neige et Rose-Rouge*) de Lotte Reiniger, République fédérale d'Allemagne 1953 : 428.
*Shanghai Express* (*Shanghaï Express*) de Josef von Sternberg, États-Unis 1932 : 107, 344.
*Sodoms Ende* (*La Fin de Sodome*) de Felix Basch, Allemagne 1922 : 160.
*Son of Dracula* (*Le Fils de Dracula*) de Robert Siodmak, États-Unis 1943 : 340.
*Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *La* de Louis Lumière, France 1895 : 82.
*Spinnen*, *Die* (*Les Araignées, parties I et II*) de Fritz Lang, Allemagne 1919 et 1920 : 106, 124, 131 160.
*Spione* (*Les Espions*) de Fritz Lang, Allemagne 1928 : 57.
*Steuermann Holk* [*Holk, le commandant en second*] de Rochus Gliese et Ludwig Wolff, Allemagne 1920 : 159-160.
*Straße, Die* (*La Rue*) de Karl Grune, Allemagne 1923 : 25, 28, 30, 38, 50, 56.
*Student von Prag*, *Der* (*L'Étudiant de Prague*) de Paul Wegener et Stellan Rye, Allemagne 1913 : 38, 57, 82, 101-102, 188, 204, 296-297, 343, 379, 400.
*Student von Prag*, *Der* (*L'Étudiant de Prague*) de Henrik Galeen, Allemagne 1926 : 40.
*Sumurun* (*Sumurun*) d'Ernst Lubitsch, Allemagne 1920 : 160, 172, 220, 227, 231, 258, 260, 344, 415.
*Sunrise: A Song of two humans* (*L'Aurore*) de F. W. Murnau, États-Unis 1927 : 50-51, 60, 62, 297, 299, 301, 415-416.

**T**
*Tabu: A Story of the South Seas* (*Tabou*) de F. W. Murnau, États-Unis 1931 : 51, 60, 65, 448.
*Tagebuch einer Verlorenen* (*Le Journal d'une fille perdue*) de G. W. Pabst, Allemagne 1929 : 342.
*Tapfere Schneiderlein*, *Das* (*Le Vaillant Petit Tailleur*) de Lotte Reiniger, Angleterre 1953/1954 : 428.
*Tartüff* (*Tartuffe*) de F. W. Murnau, Allemagne 1926 : 84, 416, 448.
*To Be or Not to Be* (*Jeux dangereux*) d'Ernst Lubitsch, États-Unis 1942 : 58.
*Toten schweigen, Die* [*Les Morts se taisent*] d'Adolf Gärtner, Allemagne 1912 : 298.
*Tragödie der Liebe* (*La Tragédie de l'amour*, 4 parties) de Joe May, Allemagne 1922 et 1923 : 25, 160.

**U**
*Unheimliche Geschichten* (*Cauchemars et hallucinations*) de Richard Oswald, Allemagne 1919 : 143, 298, 342, 409.

**V**
*Vampires*, *Les* de Louis Feuillade, France 1915 : 343.
*Vampyr, ou l'étrange aventure de David Gray* de Carl Theodor Dreyer, France/Allemagne 1932 : 340.
*Vanina* oder *die Galgenhochzeit* (*Vanina* ou *La Noce au pied de la potence*) d'Arthur von Gerlach, Allemagne 1922 : 30, 61.
*Variété* (*Variété*) d'E. A. Dupont, Allemagne 1925 : 152.
*Venezianische Nacht*, *Eine* (*Une nuit vénitienne*) de Max Reinhardt, Allemagne 1913 : 84.
*Verführte*, *Der* [*L'Homme séduit*] de Max Obal, Allemagne 1913 : 287, 400.
*Veritas vincit* [*Veritas vincit*] de Joe May, Allemagne 1918/1919 : 153-154.
*Verlorene Schatten*, *Der* (*L'Ombre perdue*) de Rochus Gliese, Allemagne 1921 : 75, 102, 427.
*Voyage dans la lune*, *Le* de Georges Méliès, France 1902 : 382.

**W**
*Weib des Pharao*, *Das* (*La Femme du pharaon*) d'Ernst Lubitsch, Allemagne 1922 : 220.

**Y**
*Yoghi*, *Der* (*Le Yoghi*) de Rochus Gliese et Paul Wegener, Allemagne 1916 : 297, 400.

**Z**
*Zur Chronik von Grieshuus* (*La Chronique de Grieshuus*) d'Arthur von Gerlach, Allemagne 1925 : 51, 314.

# Tables

## 1. Table et crédits des images

**II. 3. B. Une frontière topographique : les lieux du fantastique expressionniste**
Fig. 1 : *Genuine* de Robert Wiene 1920, p. 316.
**III. 1. Le Cabinet d'optique du cinéma expressionniste**
Fig. 2 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 361.
Fig. 3 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 361.
Fig. 4 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 363.
Fig. 5 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 363.
Fig. 6 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 364.
Fig. 7 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 364.
Fig. 8 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 364.
Fig. 9 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 364.
Fig. 10 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 364.
**III. 1. A. a. La démultiplication du regard**
Fig. 11 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 366.
Fig. 12 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 366.
Fig. 13 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 368.
Fig. 14 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 368.
Fig. 15 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 369.
Fig. 16 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 369.
**III. 1. A. b. Le regard fuyant**
Fig. 17 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 370.
Fig. 18 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 370.
Fig. 19 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 370.
Fig. 20 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 371.
Fig. 21 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 371.
Fig. 22 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 371.
Fig. 23 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 372.
Fig. 24 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 372.
Fig. 25 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 373.
Fig. 26 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 373.
**III. 1. A. c. L'absence de lunettes**
Fig. 27 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 373.
Fig. 28 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 373.
Fig. 29 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 374.
Fig. 30 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 374.
Fig. 31 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 374.
Fig. 32 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 375.

Fig. 33 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 375.
**III. 1. A. d. La distribution du regard : manipulation et illusion**
Fig. 34 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 376.
Fig. 35 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 376.
Fig. 36 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 377.
Fig. 37 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 377.
Fig. 38 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 380.
Fig. 39 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 380.
Fig. 40 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 381.
Fig. 41 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 381.
Fig. 42 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 381.
Fig. 43 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 381.
Fig. 44 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 382.
Fig. 45 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 382.
Fig. 46 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 382.
Fig. 47 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 382.
Fig. 48 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 382.
Fig. 49 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 382.
Fig. 50 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 384.
Fig. 51 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 384.
Fig. 52 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 384.
**III. 2. A. Cadrer le fantasme**
Fig. 53 : *Genuine* de Robert Wiene, 1920, p. 409.
Fig. 54 : *Genuine* de Robert Wiene, 1920, p. 409.
Fig. 55 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 411.
Fig. 56 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 411.
Fig. 57 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 412.
Fig. 58 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 412.
**III. 2. B. Mettre en scène le spectacle cinématographique**
Fig. 59 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 419.
Fig. 60 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 419.
Fig. 61 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 422.
Fig. 62 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 422.
Fig. 63 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 422.
Fig. 64 : *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1920, p. 422.
Fig. 65 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 424.
Fig. 66 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 424.
Fig. 67 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 425.
Fig. 68 : *Das Wachsfigurenkabinett* de Paul Leni, 1924, p. 425.
**III. 3. A. Un récit enchâssé**
Fig. 69 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 434.
Fig. 70 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 434.
Fig. 71 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 436.
Fig. 72 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 436.
Fig. 73 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 436.
Fig. 74 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 437.
Fig. 75 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 437.
Fig. 76 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 438.
Fig. 77 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 438.

**III. 3. B. Des écrans secondaires**
Fig. 78 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 444.
Fig. 79 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 444.
Fig. 80 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 446.
Fig. 81 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 446.
Fig. 82 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 446.
Fig. 83 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 447.
Fig. 84 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 447.
Fig. 85 : *Schatten* d'Arthur Robison, 1923, p. 447.
**Annexes I : Fiches techniques et artistiques**
Fig. 86 : *Von morgens bis mitternachts* de Karlheinz Martin, 1920, p. 482.
Fig. 87 : *Das Haus zum Mond de Karlheinz Martin*, 1921, p. 485.

Crédits pour les figures 1, 11-54, 59-64 :
Les images extraites des films *Le Cabinet du docteur Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) et *Genuine* (*Genuine*, 1920) de Robert Wiene ont été reproduites avec l'aimable autorisation de la fondation Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung • Murnaustraße 6 • 65189 Wiesbaden • www.murnau-stiftung.de

Crédits pour la fig. 86 :
L'image extraite du film *De l'aube à minuit* (*Von morgens bis mitternachts*, 1920) de Karlheinz Martin a été reproduite avec l'aimable autorisation de la maison d'édition Edition Filmmuseum • Herzog-Wilhelm-Str. 27 • D - 80331 München • www.edition-filmmuseum.com

Crédits pour la figure 87 :
L'image extraite de « Das Haus zum Mond », in *Illustrierter Film-Kurier*, n°31, Jahrgang 1920, s. p. a été reproduite avec l'aimable autorisation de Christian Unucka au nom de la maison d'édition Verlag für Filmschriften • Christian Unucka • 85241 Herbertshausen • www.unucka.de

# 2. Table et crédits des documents iconographiques présentés en annexes

**Annexes IV. Documents iconographiques**

**IV. 1. *Le Cabinet du docteur Caligari***

Fig. I : *Film-Kurier*, n°12, 15. 01. 1920 (s. p.), p. 521.
Fig. II : *Film-Kurier*, n°11, 13. 01. 1920 (s. p.), p. 522.
Fig. III : *Film-Kurier*, n°20, 24. 01. 1920 (s. p.), p. 523.
Fig. IV : *Film-Kurier*, n°25, 30. 01. 1920 (s. p.), p. 523.
Fig. V : *Film-Kurier*, n°32, 07. 02. 1920 (s. p.), p. 524.
Fig. VI : *Film-Kurier*, n°35, 11. 02. 1920 (s. p.), p. 525.
Fig. VII : *Film-Kurier*, n°48, 26. 02. 1920 (s. p.), p. 525.
Fig. VIII-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°2, 10. 01. 1920 (p. 17), p. 525.
Fig. VIII-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°2, 10. 01. 1920 (p. 18), p. 525.
Fig. IX-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°4, 24. 01. 1920 (p. 17), p. 526.
Fig. IX-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°4, 24. 01. 1920 (p. 18), p. 526.
Fig. X-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°5, 31. 01. 1920 (p. 25), p. 526.
Fig. X-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°5, 31. 01. 1920 (p. 26), p. 526.

**IV. 2. *Genuine***

Fig. XI-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920 (p. 32), p. 528.
Fig. XI-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920 (p. 33), p. 529.
Fig. XI-3 : *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920 (p. 36), p. 530.
Fig. XII : *Film-Kurier*, n°192, 30. 08. 1920 (s. p.), p. 531.
Fig. XIII : *Film-Kurier*, n°187, 24. 08. 1920 (s. p.), p. 532.
Fig. XIV : *Film-Kurier*, n°195, 02. 09. 1920 (s. p.), p. 532.
Fig. XV : *Lichtbild-Bühne*, n°32, 08. 08. 1920 (p. 33), p. 533.

**IV. 3. *La Maison à l'enseigne de la lune***

Fig. XVI-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920 (p. 79), p. 535.
Fig. XVI-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°35, 28. 08. 1920 (p. 80), p. 535.
Fig. XVII-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°37, 11. 09. 1920 (p. 87), p. 535.
Fig. XVII-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°37, 11. 09. 1920 (p. 88), p. 535.
Fig. XVIII-1 : *Der Kinematograph*, n°711, 29. 08. 1920 (s. p.), p. 536.
Fig. XVIII-2 : *Der Kinematograph*, n°713, 12. 09. 1920 (s. p.), p. 536.

**IV. 4. *Algol***

Fig. XIX : *Lichtbild-Bühne*, n°19, 08. 05. 1920 (p. 293), p. 538.
Fig. XX : *Film-Kurier*, n°182, 18. 08. 1920 (s. p.), p. 539.
Fig. XXI : *Der Kinematograph*, n°710, 22. 08. 1920 (s. p.), p. 540.
Fig. XXII-1 : *Illustrierte Filmwoche*, n°36, Jahrgang 8, 1920 (s. p.), p. 541.
Fig. XXII-2 : *Illustrierte Filmwoche*, n°36, Jahrgang 8, 1920 (s. p.), p. 541.
Fig. XXII-3 : *Illustrierte Filmwoche*, n°36, Jahrgang 8, 1920 (s. p.), p. 541.

**IV. 5. *Raskolnikoff***

Fig. XXIII : *Film-Kurier*, n°241, 26. 10. 1923 (s. p.), p. 543.

**IV. 6. *De l'aube à minuit***

Fig. XXIV-1 : *Lichtbild-Bühne*, n°40, 02. 10. 1920 (p. 122), p. 544.
Fig. XXIV-2 : *Lichtbild-Bühne*, n°40, 02. 10. 1920 (p. 123), p. 544.

Fig. XXV : *Lichtbild-Bühne*, n°41, 09. 10. 1920 (p. 64), p. 545.
Fig. XXVI : *Film-Kurier*, n°227, 09. 10. 1920 (s. p.), p. 545.

**IV. 7. *Torgus***

Fig. XXVII : *Film-Kurier*, n°264, 29. 11. 1920 (s. p.), p. 546.
Fig. XXVIII : *Film-Kurier*, n°54, 04. 03. 1921 (s. p.), p. 546.

**IV. 8. *Le Cabinet des figures de cire***

Fig. XXIX : *Der Film*, n°20, 14. 05. 1922 (p. 31), p. 547.
Fig. XXX : *Illustrierter Film-Kurier*, n°39, 6. Jahrgang 1924 (s. p.), p. 548.
Fig. XXXI : *Der Kinematograph*, n°872, 04. 11. 1923 (s. p.), p. 549.

**IV. 9. Caricatures de Conrad Veidt**

Fig. A : Trier, Walter. « Die Karikatur der Filmwoche. IV. Conrad Veidt », in *Illustrierte Filmwoche*, n°31, Jhg 7, 1919 (s. p.), p. 550.
Fig. B : Siggel, V. « Aus der Karikaturenmappe der "I. F. - W.". VI. Conrad Veidt », in *Filmkunst*, n°10, Jhg 10, 1922 (p. 490), p. 550.

Crédits pour les figures I-VII, XII-XIV, XX, XXIII, XXVI-XXVIII et XXX :
Les documents extraits du quotidien spécialisé *Film-Kurier* (1919-1944) et de son supplément *Illustrierter Film-Kurier* (1919-1944) ont été reproduits avec l'aimable autorisation de Christian Unucka au nom de la maison d'édition Verlag für Filmschriften • Christian Unucka • 85241 Herbertshausen • www.unucka.de

Malgré les recherches exhaustives de l'auteure pour retrouver les titulaires de droits des périodiques exploités afin d'obtenir leur autorisation préalable, certains d'entre eux demeurent introuvables. L'auteure se tient à la disposition des titulaires de droits d'auteur sur une œuvre incluse dans ce travail et qu'elle n'a pas pu contacter et les invite à s'adresser à elle à l'adresse e-mail suivante : tamara.eble@ens-lyon.fr

# 3. Table des matières

## Tome I


Remerciements....3
Sommaire....5
Avant-propos....7
1. À propos des traductions....7
2. Guide d'utilisation du fascicule d'annexes....9
Annexes, Partie I : Fiches techniques et artistiques des films expressionnistes....9
Annexes, Partie II : Présentation des principales revues de cinéma utilisées....10
Annexes, Partie III : Articles....11
Annexes, Partie IV : Documents iconographiques....11
Introduction....13
1. Un problème de réception....13
2. D'une toile à l'autre : l'expressionnisme, une étiquette déplacée ?....20
3. Cinéma expressionniste ou cinéma de Weimar ?....43
4. Lumière sur le clair-obscur....51
5. Le cas de Friedrich Wilhelm Murnau et de Fritz Lang....60
6. Précisions méthodologiques....72
7. Définition du corpus et démarches dans les archives....74
I. La réception du cinéma expressionniste en Allemagne : la question d'un art du cinéma....83
I. 1. La presse spécialisée et la critique de cinéma en Allemagne : caractérisation et aperçu des évolutions....83
I. 1. A. La nécessité de la presse cinématographique et son évolution (1907-1923)....84
I. 1. B. Théoriser pour guider : les débuts de la critique de cinéma (1909-1923)....98
I. 2. La réception de *Caligari* en Allemagne : le coup d'éclat du cinéma expressionniste....113
I. 2. A. La promotion de *Caligari* dans les revues spécialisées....114
I. 2. A. a. 1re catégorie : le titre du film....115
I. 2. A. b. 2e catégorie : le slogan....116
I. 2. A. c. 2e catégorie, illustration de type a : les mains....118
I. 2. A. d. 2e catégorie, illustration de type b : la spirale....119
I. 2. B. La réception de *Caligari* par la critique de cinéma....126
I. 2. B. a. L'avènement d'un art du cinéma....133
I. 2. B. b. L'unité stylistique....143
I. 2. B. c. L'importance des décors stylisés et du travail des décorateurs....147
I. 2. B. d. L'opposition au naturalisme....155
I. 2. C. La réception de *Caligari* par le public....158
I. 3. Films d'art ou art de l'imitation : la réception des autres films expressionnistes....163
I. 3. A. *Genuine* de Robert Wiene....164
I. 3. B. *Raskolnikoff* de Robert Wiene....176
I. 3. C. *Algol* de Hans Werckmeister....180

I. 3. D. *De l'aube à minuit* de Karlheinz Martin....184
I. 3. E. *La Maison à l'enseigne de la lune* de Karlheinz Martin....192
I. 3. F. *Torgus* de Hanns Kobe....201
I. 3. G. *Le Cabinet des figures de cire* de Paul Leni....205
II. Un art cinématographique du fantastique....229
II. 1. Les références au fantastique dans la critique de cinéma....229
II. 1. A. Le fantastique restrictif....229
II. 1. B. L'irréel et l'imaginaire....234
II. 1. C. L'étrange et le bizarre....237
II. 1. D. La particularité et l'originalité....246
II. 1. E. L'inquiétant et le démoniaque....248
II. 1. E. a. L'inquiétante étrangeté....253
II. 1. E. b. Le démoniaque....253
II. 1. E. c. L'obscur et le sombre....254
II. 1. E. d. L'horreur....256
II. 1. F. Le féerique....260
II. 1. G. Le mystère....263
II. 1. H. L'extraordinaire....266
II. 1. I. Les expériences-limites....266
II. 2. De la littérature au cinéma fantastique....273
II. 2. A. Définitions du fantastique chez les théoriciens....273
II. 2. B. Le fantastique dans la littérature germanophone du début du 20e siècle....284
II. 2. C. Le cinéma fantastique allemand des années 1910 : *Stimmung* et fantômes....298
II. 3. Le fantastique dans les films expressionnistes : une esthétique des frontières....306
II. 3. A. Une frontière structurelle : le récit enchâssé....306
II. 3. B. Une frontière topographique : les lieux du fantastique expressionniste....316
II. 4. C. Les frontières ontologiques : l'humain et l'animal, la vie et la mort....329
III. Un art réflexif et fantasmatique....357
III. 1. Le cabinet d'optique du cinéma expressionniste....358
III. 1. A. Les lunettes ou les mille yeux du docteur Caligari....367
III. 1. A. a. La démultiplication du regard....368
III. 1. A. b. Le regard fuyant....371
III. 1. A. c. L'absence de lunettes....375
III. 1. A. d. La distribution du regard : manipulation et illusion....378
III. 1. B. Les instruments d'astronomie d'*Algol*....388
III. 2. B. a. La lunette astronomique....388
III. 2. B. b. La longue-vue des astronomes....391
III. 2. B. c. La longue-vue de Robert Herne....394
III. 2. B. d. Le principe de lumière....398
III. 2. La forme réflexive du cinéma expressionniste : les écrans seconds....406
III. 2. A. Cadrer le fantasme....408
III. 2. B. Mettre en scène le spectacle cinématographique....417
III. 3. Synthèse et ouverture : *Le Montreur d'ombres* d'Arthur Robison....429
III. 3. A. Un récit enchâssé....431
III. 3. B. Des écrans secondaires....440
Conclusion....453

# Tome II

Annexes....469
I. Fiches techniques et artistiques des films expressionnistes....471
I. 1.WIENE, Robert : *Le Cabinet du docteur Caligari*, 1920....472
I. 2. WIENE, Robert : *Genuine*, 1920....475
I. 3. WIENE, Robert : *Raskolnikoff*, 1923....477
I. 4. WERCKMEISTER, Hans : *Algol*, 1920....479
I. 5. MARTIN, Karlheinz : *De l'aube à minuit*, 1920....482
I. 6. MARTIN, Karlheinz : *La Maison à l'enseigne de la lune*, 1921....485
I. 7. KOBE, Hanns : *Torgus*, 1921....488
I. 8. LENI, Paul : *Le Cabinet des figures de cire*, 1924....490
II. Présentation des principales revues de cinéma utilisées....493
II. 1. *Der Bildwart*....494
II. 2. *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*....496
II. 3. *Der Film*....498
II. 4. *Film-Kurier*....500
II. 5. *Illustrierter Film-Kurier*....502
II. 6. *Illustrierte Filmwoche*....504
II. 7. *Der Kinematograph*....506
II. 8. *Lichtbild-Bühne*....509
III. Articles....511
III. 1. Article 1 : « *Das Kabinett des Dr. Caligari*. Ein Nachwort und eine Prophezeiung »..512
III. 2. Article 2 : « Expressionismus in Krähwinkel »....516
III. 3. Article 3 : « Die Seele des deutschen Films »....518
IV. Documents iconographiques....522
IV. 1. *Le Cabinet du docteur Caligari*....523
IV. 2. *Genuine*....529
IV. 3. *La Maison à l'enseigne de la lune*....536
IV. 4. *Algol*....539
IV. 5. *Raskolnikoff*....544
IV. 6. *De l'aube à minuit*....546
IV. 7. *Torgus*....548
IV. 8. *Le Cabinet des figures de cire*....549
IV. 9. Caricatures de Conrad Veidt....552
Bibliographie....553
1. Corpus....555
2. Usuels....565
3. Sites Internet....565
4. Littérature Primaire....566
6. Œuvres picturales....566
5. Littérature secondaire....567

Index....579
1. Index des noms....579
2. Index des films....586
Tables....592
1. Table et crédits des images....592
2. Table et crédits des documents iconographiques présentés en annexes....595
3. Table des matières....597