

À la lisière de l'expressionnisme. Normes et marges du corpus d'œuvres représentatives du cinéma expressionniste allemand

Tamara EBLE

ENS de Lyon – CERPHI / Université Paris-Est Marne-la-Vallée – CCAMAN

Alors même que le cinéma expressionniste allemand est considéré comme l'un des premiers courants véritablement artistiques d'un médium encore jeune et comme le premier âge d'or du cinéma allemand¹, 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 Joconde² » va même jusqu'à écrire Francis Courtade en 1984 en introduction à son ouvrage de référence 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 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 essentiellement les années 1919 à 1924 du cinéma allemand. Ceux-ci sont ainsi qualifiés alternativement de « cinéma expressionniste³ » par Rudolph Kurtz en 1926, de « caligarisme⁴ » par Siegfried

¹ Voir par exemple Eisenschitz Bernard, *Le cinéma allemand*, Domont, Armand Colin, (1^{er} 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 ».

² Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Paris, H. Veyrier, 1984, p. 9.

³ Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film*, Zürich, Chronos Verlag, (1^{er} éd. 1926) 2007.

⁴ Siegfried Kracauer, « Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film », *Basler National-Zeitung*, 2.5.1939, reproduit dans Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Ruth Baumgarten & Karsten Witte (trad.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, (1^{er} éd. américaine 1947, 1^{er} éd. allemande 1958) 1984, p. 578-582. Siegfried Kracauer emprunte le terme de « caligarisme » à la critique française, qui l'a forgé pour désigner les films présentant une parenté stylistique avec *Caligari*.

Kracauer en 1939 puis par Francis Courtade en 1984⁵, d'« écran démoniaque⁶ » par Lotte Eisner en 1952 ou encore de cinéma « fantastique⁷ » par Thomas Elsaesser en 2006. Dans certains ouvrages consacrés à ce courant, l'adjectif « expressionniste » a été employé pour caractériser des œuvres très différentes, à l'esthétique parfois même opposée, ce qui renforce encore davantage la difficulté.

Pour prendre un exemple parmi les œuvres les plus célèbres des années 1920, *Das Kabinett des Dr. Caligari*⁸ (*Le Cabinet du docteur Caligari*, 1920) de Robert Wiene et *Der Letzte Mann*⁹ (*Le Dernier des Hommes*, 1924) de Friedrich Wilhelm 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 a recours aux ressorts du fantastique et se caractérise par une distorsion des décors, tandis que le deuxième est marqué 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 Weimar¹⁰ ait parfois été qualifié d'« expressionniste », de ses débuts jusqu'aux films parlants du début des années 1930. Cet abus de langage¹¹ est également à l'origine de l'application de cette étiquette à des films qui ne se rattachent au courant expressionniste ni d'un point de vue esthétique, ni chronologique, ni national.

En conséquence, la taille du corpus des films dits expressionnistes varie significativement selon les auteurs. À l'instar de Rudolph Kurtz ou de Francis Courtade, certains le restreignent à six à huit films seulement, et

⁵ Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, op. cit.

⁶ Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, Paris, Édition Éric Losfeld, Le Terrain Vague, (1^{er} éd. 1952) 1981.

⁷ Thomas Elsaesser, « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? Créatures, machines à images et apprentis sorciers », Ariel Marini (trad.) dans *Le cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection. Ombres et lumières avant la fin du monde*, Bernard Eisenschitz, Thomas Elsaesser, Marianne De Fleury, Laurent Mannoni & David Robinson (dir.), Paris, Éditions de La Martinière, Catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française, p. 41-51.

⁸ Ce film à l'esthétique expressionniste novatrice relate une histoire fantastique : dans la petite ville allemande de Holstenwall, le mystérieux docteur Caligari (Werner Krauss) a fait du somnambule Cesare (Conrad Veidt) un phénomène de foire, capable de prédire l'avenir aux curieux. Mais peu après leur arrivée, la ville devient le théâtre d'une série de meurtres énigmatiques, sur lesquels enquête l'étudiant Francis (Friedrich Feher).

⁹ L'intrigue est centrée autour du portier (Emil Jannings) du grand hôtel *Atlantic* et de sa déchéance lorsqu'il est relégué à l'entretien des toilettes par un directeur d'hôtel qui le juge trop âgé pour continuer à exercer sa prestigieuse fonction à l'entrée de l'hôtel.

¹⁰ La République de Weimar couvre les années 1918 à 1933 en Allemagne. Elle est proclamée le 9 novembre 1918 et prend forme après la révolution spartakiste. La nomination d'Hitler comme chancelier le 30 janvier 1933 met fin au régime républicain.

¹¹ 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"... ». Francis Courtade, « L'influence de l'expressionnisme allemand sur le cinéma français des années 20 », dans *Tendres ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Hurst Heike & Gassen Heiner (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, 1991, p. 91-102, p. 94.

l'expressionnisme serait dans ce cas un phénomène somme toute marginal par rapport à l'ensemble de la production cinématographique allemande annuelle de cette époque. En 1920, cette production avoisine en effet les 500 films par an¹², un chiffre qui concerne essentiellement des films de divertissement produits à la chaîne et aujourd'hui considérés en grande partie comme perdus, notamment des séries policières, des mélodrames, des films à costumes ou des comédies, qui constituent la norme de l'époque, à laquelle s'oppose le cinéma expressionniste.

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 qu'il est capable de dépasser le stade de la simple reproduction photographique du monde visible¹³.

La question se pose donc 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. 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, le présent article reviendra d'abord sur l'apparition de la notion d'« expressionnisme » dans les arts et sur son application au cinéma weimarien. Dans un second temps, il s'agira d'analyser en quoi poser la question du rattachement générique d'œuvres revient en réalité à définir des normes et à s'interroger sur leur adéquation et sur leurs limites. Une certaine souplesse dans cette approche permettrait un déplacement de films « intrus » vers un statut autre, qu'il conviendra de préciser en dernier lieu à partir de deux classiques, *Nosferatu*,

¹² Voir Anton Kaes, « Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne », dans *Geschichte des deutschen Films*, Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler (éd.), Stuttgart / Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2004, p. 39-100, p. 39.

¹³ Cette théorie, partagée par Rudolf Kurtz, est exposée par Béla Balázs dans Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, Wien, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924.

*eine Symphonie des Grauens*¹⁴ (*Nosferatu le vampire*, 1922) de Friedrich Wilhelm Murnau et *Metropolis*¹⁵ (*Metropolis*, 1927) de Fritz Lang.

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

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 de l'expressionnisme et avant de céder la place à des courants réalistes, notamment à la Nouvelle Objectivité.

C'est en peinture que le terme fait sa première apparition officielle. En 1911, il est ainsi utilisé par opposition à l'impressionnisme pour désigner les tableaux des exposants de la 22^e exposition de la *Berliner Secession*¹⁶. Il est repris par le critique d'art Wilhelm Worringer dans la revue expressionniste *Sturm* en août 1911. 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 »¹⁷. Mais l'expressionnisme compte aussi des artistes indépendants, parmi lesquels figurent deux des premiers artistes expressionnistes d'avant-guerre, Oskar Kokoschka et Christian Rohlf, qui affectionnent tous deux les « couleurs violentes et contrastées¹⁸ » pour transformer la réalité en expression d'une émotion. Le premier a souvent recours aux déformations de ses modèles et sujets et signe avec *Le Portrait du Dr Auguste Forel* (1910) une représentation d'un personnage aux yeux dilatés et aux doigts noueux, hanté par la brume. Le second, dont la technique de prédilection est la gravure sur bois, propose entre autres des représentations de vieilles villes médiévales aux maisons biscornues.

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

¹⁴ Littéralement « Une Symphonie de l'horreur », située en 1835. Le jeune agent immobilier Hutter (Gustav von Wangenheim) quitte Wisborg et son épouse Ellen (Greta Schröder) pour rejoindre la Transylvanie et le comte Orlok (Max Schreck), qui souhaite faire l'acquisition d'une demeure à Wisborg. Dans son château lugubre, Orlok alias Nosferatu révèle sa véritable identité de vampire.

¹⁵ Il doit son titre à la mégapole futuriste qu'il met en scène, divisée en deux entre la ville haute, où l'élite dirigeante vit dans le luxe, et la ville souterraine, où vivent les travailleurs opprimés. La rencontre entre Maria (Brigitte Helm), une jeune femme de la ville basse, et Freder (Gustav Fröhlich), le fils du « cerveau » de la ville Joh Fredersen (Alfred Abel), va remettre en question ce cloisonnement hiérarchique.

¹⁶ À ce sujet, voir Frank Kessler, *Le cinéma expressionniste allemand*. Une exposition de la Bibliothèque du film, Paris, Cinémathèque française, 2007. [En ligne, Url : <http://www.cinematheque.fr/expositionsvirtuelles/expressionnisme/exposition/cinema-expressionniste/origines1.php>].

¹⁷ Nous nous référons ici au chapitre sur la peinture expressionniste dans Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Paris, H. Veyrier, 1984, p. 17-21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

sortie de *Caligari* de Robert Wiene : ce film est alors salué comme la première tentative de transposer l'expressionnisme à l'écran¹⁹. Au regard des caractéristiques de la peinture expressionniste exposées précédemment, l'application de l'étiquette « expressionniste » au cinéma semble bien à même de rendre compte de la composition picturale des films en question. Bien que réalisés en noir et blanc, ils n'en recourent pas moins à des techniques d'éclairages contrastives ainsi qu'à des contrastes de noirs et blancs criards, tels qu'ils sont aussi caractéristiques des gravures d'Ernst Balach. *Von Morgens Bis Mitternachts* (*De L'Aube à minuit*, 1920) de Karlheinz Martin plonge ainsi ses quelques personnages et décors isolés dans une obscurité des plus totales, d'où ressortent par contraste les ornements blancs peints sur les décors, sur les costumes et même sur les visages des acteurs. Le personnage principal du film, le caissier d'une banque, décide un jour de rompre avec l'étroitesse de son existence en vidant la caisse et en prenant la fuite pour la grande ville, laissant sa famille et sa petite ville provinciale derrière lui. Son apparence et le jeu d'acteur d'Ernst Deutsch s'inscrivent dans la lignée des portraits d'Oskar Kokoschka : silhouette longiligne, œil hagard souligné par un maquillage sombre, doigts noueux, repliés telles des serres de rapace lorsqu'il pille la caisse, 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 courant de cinéma né en 1920 semble donc justifié.

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 distorsion²⁰ ». Ce style néanmoins n'est propre ni à l'Allemagne, ni au début des années 1920. Il peut être identifié dans des œuvres d'art d'époques et de nations différentes. Dans son étude intitulée *Expressionismus und Film* de 1926, le premier théoricien du cinéma expressionniste Rudolph Kurtz cite ainsi 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 *Von Morgens Bis Mitternachts*, adaptée au cinéma par Karlheinz Martin en 1920. 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 certains théoriciens ne l'appliquent qu'à la période de 1919 à 1924, tandis que d'autres l'utilisent pour l'ensemble de la production cinématographique de la République de Weimar.

¹⁹ Voir par exemple P. I., « Das Kabinett des Dr. Caligari », *Der Film* n° 9, 28.02.1920 ou encore Christian Flüggén, « Das Kabinett [sic] des Dr. Caligari », *Deutsche Lichtspielzeitung* n° 12-13, 27.03.1920.

²⁰ Frank Kessler, *METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ?*, Paris III, Thèse pour le Doctorat de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 195.

L'emploi plus général de la notion d'expressionnisme 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*²¹ ou encore le *Kammerspielfilm*²² dont *Der Letzte Mann* (1924) de Murnau est l'exemple le plus célèbre. Selon Frank Kessler, lorsqu'elle est appliquée au cinéma, l'étiquette « expressionniste » désigne l'aspect visuel du film, caractérisé par une conception de l'image en tant qu'un tout homogène :

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 homogène²³.

C'est en s'en tenant à une telle définition normative restrictive de l'expressionnisme cinématographique qu'un certain nombre d'auteurs, de Rudolph Kurtz en 1926 à Jürgen Kasten²⁴ en 1990, en passant par Barry Salt²⁵ en 1979, arrivent au même corpus de six à sept films expressionnistes, caractérisés par leur cohérence stylistique interne. Ces sept films qui font l'unanimité sont : *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), *Genuine* (*Genuine*, 1920) et *Raskolnikow* (*Raskolnikoff*, 1923) de Robert Wiene, *Von Morgens Bis Mitternachts* (1920) et *Das Haus zum Mond* (*La Maison lunaire*²⁶, 1921) de Karlheinz Martin, *Torgus*²⁷ (*Torgus*, 1921) de Hanns Kobe et *Das Wachsfigurenkabinett* (*Le Cabinet des figures de cire*, 1924) de Paul Leni. Avec ce film de 1924, l'expressionnisme au sens restrictif, défini par des principes normatifs d'ordre esthétique (de fond et de forme), serait déjà fini – abstraction faite de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, listé

²¹ Le terme de *Straßenfilm* fait référence à un genre cinématographique allemand appelé « film de rue » en français. 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 Siegfried Kracauer dans *From Caligari to Hitler*, est *Die Straße* (*La Rue*, 1923) de Karl Grune.

²² Le mot *Kammerspielfilm* vient de l'allemand *Kammerspiel*, le « théâtre de chambre », une forme mise au point par le metteur en scène Max Reinhardt pour la scène au cours des années 1910 à 1920. Il s'agit de drames intimistes respectant la règle des trois unités : unité de temps, unité de lieu et unité d'action. *Le Kammerspielfilm* est l'équivalent cinématographique du « théâtre de chambre », communément traduit par « film de chambre » en français. Voir par exemple Roy André, *Dictionnaire général du cinéma : du Cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Québec, Éditions Fides, 2007, p. 262.

²³ Frank Kessler, « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ? », dans *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Aumont Jacques & Benoliel Bernard (dir.), Rennes, La Cinémathèque Française / Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 59-74, p. 73.

²⁴ Jürgen Kasten, *Der Expressionistische Film*, Münster, MAKS Publikationen, 1990.

²⁵ Barry Salt, « From Caligari to who ? », *Sight and Sound*, Vol. 48, Spring 1979, p. 119-123, p. 119.

²⁶ Littéralement « La Maison à l'enseigne de la lune ». Ce film est considéré comme perdu, ce qui explique peut-être pourquoi Barry Salt ne le retient pas dans sa liste de films expressionnistes.

²⁷ Aussi connu sous les titres de *Brandherd* et de *Verlogene Moral*. Rudolf Kurtz ne le mentionne pas dans son ouvrage, même pas parmi les films empruntant certains aspects à l'expressionnisme, ce qui nous porte à penser qu'il ne le connaissait pas.

par Barry Salt comme unique addition possible à son corpus de six films, et sur lequel il conviendra de revenir ultérieurement. Ce corpus correspond à ce que la critique contemporaine française, imitée ensuite par Siegfried Kracauer et par Francis Courtade²⁸, a qualifié de « caligarisme ». Forgé pour désigner la parenté stylistique entre *Caligari* et les films cités ci-dessus, ce terme serait peut-être plus adéquat 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 ».

L'expressionnisme au cinéma : un principe normatif

Quelles seraient donc finalement les normes communes aux films qui constituent le noyau authentique du genre cinématographique expressionniste ? Deux types de principes s'articulent chez les théoriciens du cinéma expressionniste, qui, lorsqu'ils s'intéressent à l'esthétique du genre, relèvent alternativement des caractéristiques thématiques ou formelles, souvent inextricablement liées entre elles.

Des thèmes de prédilection apparentés au fantastique semblent trouver une voie d'expression privilégiée dans ces films. Il s'agit du double, du cauchemar ou de l'hallucination – voire du somnambulisme dans le cas de *Caligari* – et des personnages diaboliques ou inquiétants, autrement dit des représentants les plus célèbres de l'expressionnisme. Les emprunts dans ce domaine viennent du romantisme allemand, notamment des contes d'E.T.A. Hoffmann, comme le relève la critique cinématographique contemporaine, qui retient aussi les références à Edgar Allan Poe et au romantisme noir de la littérature française et anglaise. Les films expressionnistes puisent aussi plus explicitement dans la littérature fantastique allemande des années 1910 à 1920. Ainsi, Gustav Meyrink, célèbre pour son roman *Der Golem*²⁹ (*Le Golem*) de 1915, porté à l'écran par Carl Boese et Paul Wegener en 1920, est aussi l'auteur du recueil de nouvelles fantastiques *Das Wachsfigurenkabinett*³⁰ (*Le Cabinet des figures de cire*) de 1908, qui inspira le film du même titre de Paul Leni ainsi que *Caligari* de Robert Wiene. Hérités de la littérature fantastique allemande et s'appuyant sur la première grande vague du cinéma fantastique allemand des années 10, que la Première Guerre Mondiale avait momentanément interrompue³¹, ces sujets et ces références ne suffisent cependant pas à définir la spécificité du cinéma expressionniste. Ils sont communs au cinéma expressionniste et à d'autres formes de cinéma fantastique, telles que le cinéma fantastique allemand des années 1910 ou d'autres films allemands des années 1920, notamment ceux qui mettent en

²⁸ Voir le chapitre intitulé « Caligarisme » dans Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Paris, H. Veyrier, 1984, p. 57-103.

²⁹ Gustav Meyrink, *Der Golem*, Leipzig, Kiepenheuer, (1915) 1983.

³⁰ Gustav Meyrink, *Das Wachsfigurenkabinett. Sonderbare Geschichten*, München, Langen Müller, (1908) 1989.

³¹ Voir Francis Courtade, *Le cinéma expressionniste*, op. cit.

scène des créatures artificielles ou monstrueuses : *Der Golem* de Carl Boese et Paul Wegener, *Metropolis* de Fritz Lang, *Algol. Eine Tragödie der Macht* (*Algol. La tragédie du pouvoir*, 1920) de Hans Werckmeister ou encore *Nosferatu* de F. W. Murnau.

Ce qui distingue les films expressionnistes d'autres films fantastiques et qui fait que l'existence d'un expressionnisme cinématographique ne peut être niée par qui regarde vraiment ces films, c'est bien la composition picturale de leurs prises de vue, à l'origine d'une qualité visuelle reconnaissable : les décors de studio, bien souvent en carton-pâte, extrêmement stylisés, aux perspectives faussées, aux éléments biscornus et vacillants, sur lesquels sont peints des ornements qui accentuent encore davantage leur bizarrerie, contribuent tous à créer une *Bildlichkeit*, c'est-à-dire « l'effet d'image » recherché par le cinéma expressionniste. Il s'agit de compositions picturales qui se donnent à voir en tant que telles, qui affichent et revendiquent leur artificialité, par opposition à la quête de vraisemblance ou à la recherche de l'effet de réel défini par Roland Barthes. Et de fait, ces films sont des films de studio³². Réaliser ces films en studio permet de contrôler au mieux l'éclairage et de l'employer afin de modeler l'impression visuelle et de susciter l'effet d'image visé. C'est pour cette raison qu'une des premières caractéristiques à venir à l'esprit au sujet du cinéma expressionniste est le recours à d'importants contrastes d'ombre et de lumière, ainsi qu'aux menaçantes ombres portées obtenues grâce à la technique du *low-key-lighting*, à l'image de l'ombre inquiétante du somnambule Cesare qui se penche sur ses victimes endormies pour les poignarder dans *Caligari*.

Ce travail de façonnage du matériau profilmique réalisé par les « architectes » (*Filmarchitekten*) et décorateurs de cinéma permet de produire la fameuse *Stimmung* de ces films, que l'on pourrait traduire ici par « atmosphère », et que les réalisateurs et décorateurs expressionnistes cherchent à inscrire dans l'image du film³³. Bien que Murnau et son décorateur Albin Grau aient recours à l'ombre portée pour dire la menace dans la célèbre séquence où le vampire Nosferatu pénètre dans la chambre de sa victime Ellen, le film éponyme se passe néanmoins en majeure partie de décors artificiels. Composé essentiellement de plans tournés en extérieur, baignés de lumière naturelle, ou dans des décors réels, il présente une grande sensibilité aux paysages, à la nature et même aux animaux, justifiant que son esthétique ait pu être rapprochée du naturalisme par Henri Langlois et Emmanuel Siety³⁴. *Nosferatu* paraît donc déplacé dans un corpus d'œuvres expressionnistes caractérisées par des décors à l'artificialité prononcée. Il en va de même d'un autre incontournable de la période, *Metropolis* de Fritz

³² Cette caractéristique est définie comme une condition *sine qua non* de l'existence d'un cinéma artistique par Béla Balázs dans *Der Sichtbare Mensch*, en tant qu'elle permet d'inscrire dans l'image la *Stimmung*, l'atmosphère en accord avec l'intrigue et le ressenti des personnages.

³³ À propos de la suggestion d'une *Stimmung* dans ces films, voir Frank Kessler, *METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ?*, Paris III, Thèse pour le Doctorat de la Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 137-138.

³⁴ Emmanuel Siety, « Quel "isme" pour Murnau ? », dans *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, op. cit., p. 89-102.

Lang, qui, bien que tourné en studio, renonce aux distorsions expressionnistes. Et pourtant, le concept de *Stimmung* intervient bien dans la conception esthétique générale de ces deux œuvres. Ce sont les moyens employés pour la produire qui diffèrent : dans *Nosferatu* par exemple, l'équipe du film a presque toujours cherché à créer cette *Stimmung* par les seuls moyens de l'appareil de prise de vue. Ces deux films apparaissent donc comme des *cas limites*, à la frontière du corpus représentatif du cinéma expressionniste, sur lesquels il conviendra de revenir.

Jusqu'ici, l'analyse a montré que définir un genre cinématographique revient à tracer des frontières, qui permettent d'exclure et d'inclure des films dans un corpus d'œuvres qui en sont à la fois l'origine et le terrain d'expression. L'entreprise reste hasardeuse, car toute frontière peut toujours être remise en question et déplacée. Ainsi, certains autres films de la production weimarienne, et parmi les plus fameux, partagent indéniablement un air de famille avec ce premier corpus, ce dont une définition trop normative de l'expressionnisme ne permettrait pas de tenir compte. Il s'agit avant tout des deux films mentionnés ci-dessus, mais aussi de *Faust* (*Faust*, 1926) de Murnau, de *Dr. Mabuse, der Spieler* (*Docteur Mabuse le joueur*, 1922) et des *Nibelungen* (*Les Nibelungen*, 1924) de Fritz Lang ou encore du *Golem* (1920) de Paul Leni. Tous ces films partagent certains aspects esthétiques avec l'expressionnisme, tout en présentant une réelle unité stylistique. Quelle place faut-il alors accorder dans le corpus de films expressionnistes à cette « deuxième forme de cinéma expressionniste³⁵ », selon l'expression de Laurent Mannoni et de Marianne de Fleury ?

Un territoire de la marge : le cas de *Metropolis* et de *Nosferatu*

Apparemment en inadéquation avec la norme et donc extérieurs au corpus expressionniste, certains des films à parenté expressionniste en dessinent les lisières. Cette fonction peut notamment incomber à *Metropolis* de Fritz Lang et à *Nosferatu* de F.W. Murnau : ils jalonnent un territoire de la marge.

L'excellente visibilité de ces films, bien plus connus 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 leur époque et ayant réalisé des films aussi bien en Allemagne qu'aux États-Unis³⁶. D'autre part, elle résulte d'un accès facilité aux films, qui ont été restaurés et 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. Qui plus est, l'attention portée à *Metropolis* s'est même 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

³⁵ Marianne De Fleury & Laurent Mannoni, « Les films doivent être des dessins doués de vie », dans *Le cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection* Bernard, Eisenschitz et al., *op. cit.*, p. 10-13, p. 11-12.

³⁶ Le premier film tourné par Murnau aux États-Unis est *Sunrise* (*L'Aurore*, 1927), qui sera suivi de *Four Devils*, *City Girl* et *Tabu* avant le décès du réalisateur en 1931. Après son immigration en 1933 et un film réalisé en France (*Liliom*, 1934), Fritz Lang fait carrière aux États-Unis, où il réalise une vingtaine de films.

Argentine, par la restauration du film qui s'en est suivie ainsi que par l'exposition que lui ont consacré 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 conditionne en partie leur marginalité : *Das Haus zum Mond* est actuellement considéré comme perdu, *Von Morgens Bis Mitternachts* 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 *Raskolnikow* ainsi que de *Das Wachsfigurenkabinett*.

Le statut paradoxal de *Metropolis* et de *Nosferatu* comme chefs de file – aux yeux du grand public – d'un genre dont ils ne sont pas emblématiques semble en fin de compte traduire leur caractère exceptionnel, au sens d'exception à la norme. *Metropolis*, superproduction des célèbres studios allemands de Babelsberg, est en fait un film de science-fiction, et appartient donc à un « fantastique d'institution³⁷ », 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 qui 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 Hans Werckmeister, qui mêle réalisme et expressionnisme autour d'une histoire de créature extra-terrestre diabolique. 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 Fritz 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 traduisent 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 liés au personnage de l'inventeur : il y a d'abord sa demeure biscornue et 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

³⁷ Roger Caillois, « Au cœur du fantastique », dans *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée – Au cœur du fantastique – La dissymétrie*, Paris, Gallimard, Collection Idées, (1^{er} éd. 1965) 1976, p. 69-192, p. 73.

consiste à ce que cette fois-ci Freder parvient à intervenir à temps et à provoquer littéralement la chute du personnage à la fin du film (il tombe du toit de la cathédrale). Ces espaces marginaux au sein de la structure moderne de la mégalopole sont donc tous liés au personnage de Rotwang. Par ce choix esthétique, Fritz Lang en fait une figure de la marginalité dans la lignée de ses ancêtres expressionnistes, et une nouvelle représentation de l'artiste, dont la création artistique prend la forme d'une créature artificielle.

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. Le film présente certains des principes normatifs du genre définis précédemment, tels que la présence d'une créature diabolique, le comte Orlok ou plutôt le vampire Nosferatu, ou encore le recours à l'ombre portée comme figuration de la menace. Mais il ne réunit jamais tous les principes normatifs du genre que nous avons tenté d'établir précédemment, notamment au niveau des décors, définis comme l'un des critères distinctifs essentiels du genre expressionniste. Comme évoqué 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 quasi naturaliste de Murnau et de ses collaborateurs artistiques qui ont choisi de créer la *Stimmung* angoissante du film par le recours à des tableaux angoissants de la nature, comme l'hyène, les chevaux nerveux et les flancs de montagnes escarpés. Si par certains aspects *Nosferatu* pourrait donc être rattaché au corpus expressionniste, il doit en être écarté par d'autres. En fait, *Nosferatu* apparaît comme le film de la frontière par excellence, d'un point de vue aussi bien esthétique que thématique.

Jean-Louis Leutrat l'analyse en ce sens dans son ouvrage intitulé *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*³⁸. 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. [...] 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,

³⁸ Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1995, p. 58-61.

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 folie³⁹.

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 fantastique⁴⁰ et que l'on retrouve dans le cinéma expressionniste, qui serait alors un sous-genre du cinéma fantastique. 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.

En fin de compte, l'étiquette « expressionniste » est empruntée à la peinture par la critique pour l'appliquer au cinéma afin de nommer la nouveauté fulgurante introduite par *Caligari* à l'écran. Elle apparaît alors comme un déplacement efficace pour rendre compte de la composition picturale des plans expressionnistes. Mais elle entretient paradoxalement aussi la confusion qui règne autour de la définition de l'expressionnisme, lorsqu'elle est employée pour désigner une force d'expression que l'on retrouve dans des œuvres d'autres courants, pays ou époques, et qui caractérise aussi bien *Nosferatu* de Murnau que *Metropolis* de Fritz Lang, deux réalisateurs qui n'appartiennent pourtant pas à l'expressionnisme. Ce qui fait l'importance de la prise en compte de *Metropolis* et de *Nosferatu* ou d'autres films à la lisière du corpus restreint de films expressionnistes et qui justifie de leur redonner une place autre que celle d'« intrus » dans un corpus qui ne pourrait les accueillir, c'est qu'ils permettent de mieux cerner et délimiter ce qui serait l'esthétique représentative du cinéma expressionniste. Une « profession de foi » en faveur d'un critère arbitraire serait en effet excessive et inadéquate, puisque que toute frontière peut être déformée ou dépassée. Une frontière donne une forme : une frontière géographique dessine la forme d'un territoire, une frontière ontologique celle d'un être, et une frontière esthétique la forme d'un corpus d'œuvres représentatives d'un genre, passage obligé pour qui souhaiterait l'étudier. Éviter une approche trop rigide permet finalement de rendre compte du fait qu'il y a comme un air de famille qui lie entre eux un nombre bien plus important de films allemands que ceux du corpus expressionniste restreint, qui s'imposent avant tout à l'œil. *Metropolis* et *Nosferatu*, loin d'être des intrus à écarter impérativement, sont somme toute des voisins du territoire expressionniste, dans lequel ils ont puisé certaines des forces qui les nourrissent.

³⁹ Voir Jean-Louis Leutrat, *Vie des fantômes*, op. cit., p. 58-59.

⁴⁰ Vincent Pinel, (2000) : *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris : Larousse-Bordas/HER, p. 102.

Bibliographie

BALÁZS Béla, *Der sichtbare Mensch*, Wien, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924.

CAILLOIS Roger, « Au cœur du fantastique », dans *Cohérences aventureuses. Esthétique généralisée – Au cœur du fantastique – La dissymétrie*, Paris, Gallimard, Collection Idées, (1^e éd. 1965) 1976, p. 69-192.

COURTADE Francis, « L'influence de l'expressionnisme allemand sur le cinéma français des années 20 », dans *Tendres ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Hurst Heike & Gassen Heiner (dir.), Paris, Éditions L'Harmattan, 1991, p. 91-102.

_____, *Cinéma expressionniste*, Paris, H. Veyrier, 1984.

DE FLEURY Marianne & MANNONI Laurent, « Les films doivent être des dessins doués de vie », dans *Le cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection. Ombres et lumières avant la fin du monde*, Eisenschitz Bernard, Elsaesser Thomas, De Fleury Marianne, Mannoni Laurent & Robinson David (dir.), Paris, Éditions de La Martinière, Catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française, p. 10-13.

EISENSCHITZ Bernard, *Le cinéma allemand*, Domont, Armand Colin, (1^e éd. 1999) 2011.

EISNER Lotte, *L'Écran démoniaque. Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, Paris, Édition Eric Losfeld, Le Terrain Vague, (1^e éd. 1952) 1981.

ELSAESSER Thomas, « Au cœur de la pensée, une âme chargée de dynamite ? Créatures, machines à images et apprentis sorciers », Ariel Marini (trad.) dans *Le cinéma expressionniste allemand. Splendeurs d'une collection. Ombres et lumières avant la fin du monde*, Eisenschitz Bernard, Elsaesser Thomas, De Fleury Marianne, Mannoni Laurent & Robinson David (dir.), Paris, Éditions de La Martinière, Catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française, p. 41-51.

KAES Anton, « Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne », dans *Geschichte des deutschen Films*, Jacobsen Wolfgang, Kaes Anton & Prinzler Hans Helmut (éd.), Stuttgart / Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2004, p. 39-100.

KASTEN Jürgen, *Der Expressionistische Film*, Münster, MAkS Publikationen, 1990.

KESSLER Frank, « Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste ? », dans *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Aumont Jacques & Benoliel Bernard (dir.), Rennes, La Cinémathèque Française / Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 59-74.

___, *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>

___, *METROPOLIS de Fritz Lang : esthétique ou esthétiques ?*, Paris III, Thèse pour le Doctorat de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

KRACAUER Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Ruth Baumgarten & Karsten Witte (trad.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, (1^e éd. américaine 1947, 1^e éd. allemande 1958) 1984.

___, « Wiedersehen mit alten Filmen. Der expressionistische Film », *Basler National-Zeitung*, 2.5.1939, reproduit dans Kracauer Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Ruth Baumgarten & Karsten Witte (trad.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, (1^e éd. américaine 1947, 1^e éd. allemande 1958) 1984, p. 578-582.

KURTZ Rudolf, *Expressionismus und Film*, Zürich, Chronos Verlag, (1^e éd. 1926) 2007.

LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1995.

MEYRINK Gustav, *Das Wachsfigurenkabinett. Sonderbare Geschichten*, München, Langen Müller, (1^e éd. 1908) 1989.

___, *Der Golem*, Leipzig, Kiepenheuer, (1^e éd. 1915) 1983.

ROY André, *Dictionnaire général du cinéma : du Cinématographe à Internet : art, technique, industrie*, Québec, Éditions Fides, 2007.

SALT Barry, « From Caligari to who ? », *Sight and Sound*, Vol. 48, Spring 1979, p. 119-123.

SIETY Emmanuel, « Quel "isme" pour Murnau ? », dans *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Aumont Jacques & Benoliel Bernard (dir.), Rennes, La Cinémathèque Française / Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 89-102.

Sources (revues cinématographiques de 1920)

FLÜGGEN Christian, « Das Kabinet [sic] des Dr. Caligari », *Deutsche Lichtspielzeitung* n° 12-13, 27.03.1920.

P. 1., « Das Kabinett des Dr. Caligari », *Der Film* n° 9, 28.02.1920.

Filmographie

BOESE Carl & WEGENER Paul, *Der Golem (Le Golem)*, Allemagne, 1920.

GRUNE Karl, *Die Straße (La Rue)*, Allemagne, 1923.

KOBE Hanns, *Torgus (Torgus)*, Allemagne, 1921.

LANG Fritz, *Metropolis (Metropolis)*, Allemagne, 1927.

___, *Die Nibelungen (Les Nibelungen)*, Allemagne, 1924.

___, *Dr. Mabuse, der Spieler (Docteur Mabuse le joueur)*, Allemagne, 1922.

LENI Paul, *Das Wachsfigurenkabinett (Le Cabinet des figures de cire)*, Allemagne, 1924.

MARTIN Karlheinz, *Das Haus zum Mond (La Maison lunaire)*, Allemagne, 1921.

___, *Von Morgens Bis Mitternachts (De L'Aube à minuit)*, Allemagne, 1920.

MURNAU Friedrich Wilhelm, *Faust (Faust)*, Allemagne, 1926.

___, *Der Letzte Mann (Le Dernier des Hommes)*, Allemagne, 1924.

___, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu le vampire)*, Allemagne, 1922.

WERCKMEISTER Hans, *Algol. Eine Tragödie der Macht (Algol. La Tragédie du pouvoir)*, Allemagne, 1920.

WIENE Robert, *Raskolnikow (Raskolnikoff)*, Allemagne, 1923.

___, *Genuine (Genuine)*, Allemagne, 1920.

___, *Das Kabinett des Dr. Caligari, (Le Cabinet du docteur Caligari)*, Allemagne, 1920.