

SINISTRES LENDEMAINS DE FÊTE DANS LE CINÉMA EXPRESSIONNISTE ET KAMMERSPIEL DU DÉBUT DES ANNÉES 1920

Réjouissances berlinoises

Au début du XX^e siècle, Berlin apparaît comme une grande ville active et moderne¹. Son dynamisme est en partie dû à son évolution rapide depuis la fin des années 1850. D'un point de vue socioéconomique, sa vitalité se manifeste par l'accroissement de la population et une explosion des pôles boursier et financier à un niveau international. Elle se voit également attestée par la construction de nouveaux moyens de transport – tramways électriques (1881), *S-Bahn*² (1882), métropolitain (1902) – et l'inauguration de grands magasins, tels que *Wertheim* en 1896 sur la *Leipziger Platz* et *KaDeWe* (*Kaufhaus des Westens*) en 1907 sur la *Wittenbergplatz*.

En outre, dès 1900, la capitale allemande peut être considérée comme un haut lieu de l'avant-garde grâce à l'organisation de nombreuses expositions, la création de spectacles diversifiés et l'ouverture de cafés, comme le *Romanisches Café*, de cabarets, tel le *Schall und Rauch*, et de théâtres des Variétés, à l'exemple du *Wintergarten*, qui favorisent la détente des Berlinoises et facilitent les échanges entre les intellectuels autour de nouveaux courants artistiques.

C'est dans ce cadre que se développe l'esthétique expressionniste³ qui représente l'événement majeur du Berlin des années 1900-1910, mais aussi celui du début des années 1920 dans la mesure où il connaît une renaissance après 1918, une tendance que l'auteur britannique John Willett explique comme suit :

Premièrement, au contraire des autres mouvements d'avant-garde antérieurs à la Seconde Guerre mondiale, le fait que ses modalités soient en grande partie acceptées était déjà l'un des traits remarquables de l'expressionnisme allemand. Il donnait un cadre à l'intérieur duquel les écrivains et les peintres de second ou de troisième ordre pouvaient travailler

¹ Le bilan dressé sur le développement de la ville de Berlin synthétise plusieurs ouvrages :

1. Cyril Buffet, *Berlin*, Paris, Fayard, 1993.

2. Ruth Glatzer, *Berlin zur Weimarer Zeit. Panorama einer Metropole 1919-1933*, Berlin, Siedler, 2000.

3. Boris Grésillon, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002.

4. Jost Hermand, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München, Nymphenburger Verlag-Handlung, 1978.

5. Dorothy Rowe, *Representing Berlin. Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*, Aldershot, Ashgate, 2003.

² La S-Bahn est l'équivalent du RER français.

³ Dans la mesure où l'expressionnisme ne connaît pas de véritable école, à la différence d'autres mouvements artistiques, et que ses représentants affichent des divergences de style évidentes, surtout à leurs débuts, dans quelque domaine que ce soit, chaque artiste ou écrivain développant son style propre, nous préférons recourir au terme d'esthétique, et non de courant.

efficacement, ce que, en général, les autres mouvements de ce genre ne faisaient pas ; la distance entre les meneurs et les suiveurs n'était pas aussi grande que dans d'autres cas [...]. Deuxièmement, et comme conséquence de ce fait, il semblait d'une certaine façon s'infiltrer dans toute la vie culturelle de la République de Weimar pour laquelle il n'y avait jamais eu nulle part ailleurs de parallèle⁴.

Néanmoins, cette période de renouveau se voit assombrie par la Première Guerre mondiale qui déstabilise l'Allemagne et l'entraîne dans un profond marasme économique et social. Ce dernier est marqué par la montée du chômage, le manque de logements, de nourriture et de charbon, la recrudescence des épidémies de tuberculose et de grippe et une inflation galopante. De nombreux habitants sont alors les victimes d'une crise qui renforce les inégalités sociales – bourgeois *versus* prolétaires⁵ – et le malaise d'une société qui s'efforce pourtant d'échapper à son quotidien en se perdant dans les lieux de divertissement fondés avant le conflit 1914-1918. Cependant, après l'abdication de l'empereur d'Allemagne Guillaume II et la proclamation de la République de Weimar le 9 novembre 1918, Berlin, qui ne connaît plus ni interdits ni tabous, s'émancipe d'une façon telle que nombre de ses cafés, restaurants, cabarets et Variétés prennent une nouvelle orientation⁶, d'où la moralité est quasi absente, voire inexistante, contribuant ainsi à la propagation de la criminalité et de la prostitution, la création de clubs de jeu et de débits de liqueur, la consommation croissante de morphine ou la découverte d'autres paradis artificiels et la mise en scène de la nudité dans les revues.

Berlin « Babel pécheresse »

Cette quête effrénée du plaisir donne naissance au mythe de Berlin « Babel pécheresse » (« *Sünde-Babel* ») qui s'appuie sur l'épisode biblique de la tour de Babel, narrée dans le *Livre de la Genèse* et relatant le dessein des hommes de Babylone de construire une tour si haute qu'elle leur permettrait d'accéder directement au Paradis. Cette entreprise vaniteuse attise la colère de Dieu qui punit les constructeurs en leur ôtant leur langue commune qu'il remplace par des

⁴ John Willett, *Expressionism*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1970, p. 11 : « [...] *one of the remarkable features of German Expressionism as against any other avant-garde movement before the Second World War, was that its conventions became so widely accepted. It provided, as other such movements generally do not, a framework within which second- or third-grade writers and artists could work effectively ; the distance between leaders and led was not so great as in other cases [...]. Secondly, and as a result of this, it seemed to permeate the whole cultural life of the Weimar Republic in a way for which there was no parallel elsewhere.* » Notre traduction.

⁵ Nous précisons ici que ces deux termes ne doivent pas être associés à la seule lutte des classes, comme c'est le cas après la Révolution de 1917 en Russie où l'on oppose le prolétariat à la bourgeoisie.

⁶ Il peut également arriver que ces lieux confortent leur position d'autrefois. Par exemple, dans les petits *Tingeltangel* (cafés-concerts), il n'est pas rare que les serveuses s'offrent aux clients.

langages différents les empêchant de communiquer et d'achever leur tour. Le châtement est d'autant plus sévère que la ville de Babel apparaît, à la même époque, comme une cité de débauche non conforme à la vie chrétienne, et ce, malgré son rayonnement culturel.

À la suite de la parution du roman d'anticipation dystopique *Metropolis* de son épouse Thea von Harbou en 1926, le cinéaste allemand Fritz Lang se réapproprie la légende de la tour de Babel, servant de trame au récit de l'écrivaine, pour son film éponyme, dont la première a lieu le 10 janvier 1927 à Berlin au cinéma *Ufa-Palast am Zoo*. Dans ce long-métrage de 153 minutes, la grande ville de Metropolis se présente comme la construction métaphorique d'une mégapole, divisée en deux parties : la ville haute, où vivent les riches familles, et la ville basse, composée des ouvriers éreintés après avoir dû s'atteler pendant de longues heures aux machines indispensables à la survie de la cité. Cet antagonisme, aussi bien social qu'esthétique – opposition entre la couleur blanche de la couche aisée et la teinte noire de la classe ouvrière –, justifie le récit du mythe de la tour de Babel par l'héroïne, Maria, interprétée par l'actrice Brigitte Helm :

Aujourd'hui, je veux simplement vous raconter la légende de la construction de la tour de Babel... Allons-y : Construisons une tour dont le sommet atteindra les étoiles ! Et sur le sommet de la tour nous écrirons : Grand est le monde et son Créateur ! Et grand est l'homme ! ... mais ceux qui avaient imaginé la tour de Babel ne pouvaient pas construire la tour de Babel. L'œuvre était bien trop grande. Alors, ils sollicitèrent des mains étrangères contre un salaire... Mais les *maines*, qui construisaient la tour de Babel, ne savaient rien du rêve que le *cerveau* qui l'avait conçu, visait. BABEL. L'hymne de l'un devint la malédiction de l'autre. Les hommes parlaient la même langue, mais ne se comprenaient pas...⁷

Bien que le motif garde sa dimension religieuse par l'illustration de ses symboles, à l'instar du prénom Maria en hommage à la Vierge Marie, le message biblique ou les allégories autour des sept péchés capitaux dans la cathédrale, il figure surtout les injustices sociales grandissantes au lendemain de la Grande Guerre. Les conséquences de celles-ci ont en effet accéléré l'industrialisation de la ville, amorcée sous le chancelier Otto von Bismarck, en exploitant les forces des hommes sans se soucier de leurs pénibles conditions de vie⁸. En outre, la

⁷ « Heute will ich einfach euch die Legende vom Turmbau zu Babel erzählen... Auf! Lasset uns einen Turm bauen, dessen Spitze bis an die Sterne reiche! Und an die Spitze des Turmes wollen wir schreiben: Groß ist die Welt und ihr Schöpfer! Und groß ist der Mensch! ... aber die den Turm Babel erdachten, konnten den Turm Babel nicht bauen. Allzu groß war das Werk. Da warben sie fremde Hände um Lohn... Aber die Hände, die den Turm Babel erbauten, wussten nichts von dem Traum, den das Hirn, das ihn erdacht hatte, träumte. BABEL. Lobgesang des Einen wurde Fluch des Anderen. Gleiche Sprache sprechend, verstanden die Menschen sich nicht... » Notre traduction.

⁸ Bismarck est certes à l'origine de l'adoption des lois sociales des années 1880, mais ces dernières ont surtout été mises en œuvre pour empêcher l'ascension des socialistes que le chancelier exérait.

fausse Maria, incarnée par le robot Hel, symbolise un second aspect essentiel de la capitale allemande des années 1920 précité, c'est-à-dire l'univers des cabarets et des Variétés, des lieux de vice et de plaisir dont les spectacles frôlent souvent l'indécence et que les Berlinoïses fréquentent régulièrement.

Tragique fin d'année

C'est dans ce contexte de transgression morale que se développe le thème de la fête, mis à l'honneur dès le lendemain de la guerre dans les films expressionnistes⁹ et *Kammerspiel*¹⁰ allemands du début des années 1920 et dont l'exemple le plus remarquable demeure le long-métrage *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (*Sylvester. Tragödie einer Nacht*), sorti le 3 janvier 1924. Réalisé par Lupu Pick sur un scénario de Carl Mayer¹¹, ce film *Kammerspiel* raconte un drame familial – un homme, interprété par Eugen Klöpfer, doit choisir entre sa mère (Frida Richard) et son épouse, jouée par Edith Posca¹² – le soir du réveillon du Nouvel An. En ancrant son histoire dans les dernières heures de la Saint-Sylvestre¹³, le cinéaste accentue la gravité de la situation vécue par le cafetier, interprété par Eugen Klöpfer, dans l'établissement duquel plusieurs Berlinoïses passent la soirée. Pour renforcer l'opposition¹⁴ existant entre les deux événements et atmosphères – la fête d'un côté et l'abatement de l'autre –, Pick et Mayer recourent à plusieurs procédés enchâssés.

Ils alternent ainsi les scènes entre plans festifs et cadres témoignant d'un malaise certain. Les premières vues sont marquées par la lumière, les rires et le

⁹ Comme nous l'avons déjà noté, ces films marquent le renouveau de l'expressionnisme après la Première Guerre mondiale qui provoque la disparition de nombreux artistes, tels Auguste Macke le 26 septembre 1914 en Champagne et Franz Marc le 4 mars 1916 près de Verdun.

¹⁰ Afin de définir au mieux le film *Kammerspiel*, nous nous appuyons sur les réflexions de l'historien allemand du cinéma Siegfried Kracauer développées dans son ouvrage *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1947). Il s'agit ainsi d'un genre à part entière de l'esthétique expressionniste narrant une histoire banale et sentimentale à l'atmosphère lourde et oppressante dont l'espace se situe le plus souvent entre les pièces d'une maison fermée et des rues agitées. Le mélodrame de départ se transforme alors peu à peu en une sorte d' huis-clos dont les personnages, autant que le spectateur, n'ont aucun moyen de s'échapper.

¹¹ Carl Mayer est considéré comme l'un des grands scénaristes du film expressionniste, tels *Le Cabinet du Dr Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) (1920) et *Genuine* (1920) de Robert Wiene, et du film *Kammerspiel*, comme *Le Rail* (*Scherben*) (1921) de Lupu Pick, *L'Escalier de service* (*Hintertreppe*) (1921) de Leopold Jessner ou encore *Le Dernier des hommes* (*Der letzte Mann*) (1924) de Friedrich Wilhelm Murnau.

¹² Les personnages ne portent pas de prénom, comme c'est souvent le cas dans les films *Kammerspiel*.

¹³ La Saint-Sylvestre est l'un des grands événements de l'année en Allemagne, dont le ciel s'illumine dès minuit à l'aide du lancement de très nombreux feux d'artifice simultanés.

¹⁴ Le visuel de cette opposition peut être observé sur le site suivant : <https://www.filmportal.de/node/33547/gallery>.

mouvement des personnages munis d'accessoires de cotillon tandis que les secondes se révèlent plus sombres, lourdes et mornes. Le contraste est d'autant plus fort que le logement du débiteur de boissons est séparé du café par une sorte d'arrière-cuisine. Cette pièce, par laquelle passe le personnage masculin dès qu'il souhaite rejoindre sa famille après avoir servi ses clients, symbolise la position du cafetier, tiraillé entre les deux femmes de sa vie, jalouses l'une de l'autre. Son déchirement transparaît également dans les nombreuses scènes où le protagoniste affligé se tient debout entre sa mère et son épouse, tentant de les réconcilier à plusieurs reprises par maints discours et gestes affectueux.

Alors que les premières négociations portent leurs fruits et aboutissent à un réveillon plutôt joyeux¹⁵ après que les deux femmes se sont affairées, ensemble, à préparer une table de fête, l'atmosphère redevient littéralement pesante au moment où la femme, grisée par le punch de la Saint-Sylvestre¹⁶ s'endort. Son sommeil, qui provoque d'abord une certaine tendresse de la belle-mère pour sa bru – elle lui caresse la joue –, finit par susciter la violence de la mère du cafetier. En effet, esseulée et désœuvrée pendant de longues minutes, elle s'approche de la photographie du mariage du cafetier qu'elle compare ensuite avec celle la représentant avec son fils. Ces deux cadres sont eux aussi empreints d'un contraste évident : pendant que le couple de jeunes mariés se tient debout, la mère est assise sur une chaise auprès de son fils dressé sur ses deux jambes. La vue de cette opposition flagrante – les deux clichés sont accrochés sur le même mur à quelques centimètres l'un de l'autre – fait naître la colère de la mère qui se dirige le poing levé vers le visage de sa belle-fille encore endormie. C'est à ce moment-là que la bru ouvre les yeux. Apeurée, elle se lève et regarde sa belle-mère dans les yeux en lui touchant l'épaule. La belle-mère la tire par le bras et l'emmène voir les deux photographies. Comprenant la douleur de la mère qui éclate en sanglots, la jeune femme essaie de la consoler, mais la mère du cafetier la repousse. Les deux personnages féminins en viennent alors aux mains. Leur altercation est figurée par les ombres chinoises de leurs mouvements et gestes agressifs tandis que le protagoniste vaque à ses occupations dans son établissement et sourit après sa charmante soirée.

Quelques temps plus tard, l'homme, épouvanté par ce qui vient de se passer, se trouve de nouveau entre les deux femmes, relativement honteuses au début, avant que la bru n'exige l'exclusion de sa belle-mère hors de leur logement. Ne pouvant se résoudre à cette décision, le cafetier prend sa mère dans ses bras. En conséquence de ce geste, sa femme prend son manteau et leur nouveau-né et sort de la pièce. Son mari part aussitôt à sa recherche pour la ramener à la maison. Une fois l'enfant déposé dans son landau, il se voit dans l'obligation de demander à sa mère de quitter les lieux. Au désespoir, elle le supplie de la garder, tout en le cajolant comme s'il était encore un petit garçon. C'est à cet instant que la femme

¹⁵ L'épouse rit pendant que la mère tricote et se tait.

¹⁶ Ce punch (« *Bowle* ») fait partie des traditions allemandes du réveillon du Nouvel An.

attire son époux à elle pendant que la mère tire son fils de l'autre côté. Tirailé au sens propre du terme, le cafetier se lève brusquement de sa chaise et rejette les deux femmes avec force. Encore chancelant, il s'enferme dans la pièce adjacente. Aux cris sourds des femmes – il s'agit d'un film muet – et à la façon dont la mère se signe, le spectateur comprend que l'homme, désespéré, s'est suicidé. Le corps est découvert par les clients allègres venus présenter leurs vœux au propriétaire et à sa famille. Il est alors minuit, comme l'indique l'horloge¹⁷ située à quelques pas du défunt. La joie cède la place au trouble de la compagnie, qui se retire de la chambre, pendant que le reste de la ville célèbre la nouvelle année, illustrée par une foule en liesse défilant dans les rues et jetant des confettis et des serpentins ainsi que par l'explosion de feux d'artifice et matérialisée une nouvelle fois par le jeu d'ombre et de lumière mentionné par l'historienne du cinéma Lotte H. Eisner :

crescendo des effets lumineux à mesure qu'approche minuit : sur la place la foule s'épaissit ; un feu d'artifice éclate. Toutes les fenêtres sont emplies de lumière et l'on voit des silhouettes qui trinquent. Symétrie symbolique : après minuit, après le suicide, le *diminuendo* des éclairages¹⁸.

Le film s'achève sur deux images consécutives, séparées de quelques secondes par des scènes indiquant la fin progressive des festivités et la désertion des rues salies par les cotillons. La première est celle d'un cheval attelé à une calèche. Au premier abord, le gros plan de sa tête semble représenter la solitude du cafetier impuissant face à sa femme et sa mère. Mais cette interprétation s'efface à la vue de la seconde image : celle du nourrisson du cafetier, qui agite le bras dans son landau et qui se retrouve orphelin de père.

En immergeant sa trame dans une ambiance festive et jouissive, ce long-métrage témoigne de la tendance du cinéma de l'époque à révéler le caractère éphémère des réjouissances, lesquelles cessent le plus souvent brutalement et se terminent sur une note grave, voire un décès, ce que nous allons voir dans la poursuite de notre exploration du paradoxe entre l'amusement et l'affliction à l'aide de l'étude de films mettant en scène des personnages ayant subitement décidé d'entrer dans l'univers interdit du plaisir, notamment *De l'aube à minuit* (*Von Morgens bis Mitternachts*) (1920) de Karlheinz Martin, *Docteur Mabuse, le joueur* (*Dr. Mabuse, der Spieler*) (1922) de Fritz Lang, *Le Fantôme* (*Phantom*) (1923) et *Le Dernier des hommes* (*Der letzte Mann*) (1924) de Friedrich Wilhelm Murnau ainsi que *La Rue* (*Die Strasse*) (1923) de Karl Grune¹⁹.

¹⁷ Le dénouement fatal semble préfiguré par les différents cadres d'horloges de la ville, marquant l'avancée de la soirée (23h20, 23h53) et des tensions entre la mère et sa belle-fille.

¹⁸ Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain Vague, 1965, p. 130.

¹⁹ Nous noterons ici que les films *Du matin à minuit*, *Docteur Mabuse, le joueur* et *Le Fantôme* sont des adaptations cinématographiques des romans suivants : *Von morgens bis mitternachts* (1912) du dramaturge allemand Georg Kaiser, *Docteur Mabuse, der Spieler* (1921) de l'écrivain luxembourgeois Norbert Jacques et *Phantom. Aufzeichnungen eines ehemaligen Sträflings* (*Le Fantôme. Mémoires d'un ancien prisonnier*) (1922) de l'auteur allemand Gerhart Hauptmann.

Dangereuses frénésies nocturnes

Dans l'ensemble de ces films, les personnages principaux mènent une existence tranquille et bien réglée, empreinte d'une certaine monotonie qui ne semble néanmoins pas les gêner. Ainsi, dans *De Demain à minuit*, le caissier, interprété par Ernst Deutsch, travaille dans une banque et se voit accueilli chaleureusement tous les soirs par sa famille, pendant que Lorenz Lubota (*Le Fantôme*), joué par Alfred Abel, un modeste employé de mairie passionné de lecture et de poésie, vit avec sa mère, sa sœur Melanie et son frère Hugo. Dans *La Rue*, le petit-bourgeois²⁰, dont le rôle a été attribué à Eugen Klöpfer, exerce également un métier en journée avant de partager avec son épouse le potage qu'elle lui a préparé en l'attendant. Quant à la comtesse Dusy Told (*Docteur Mabuse, le joueur*), incarnée par Gertrude Welcker, et au portier (Emil Jannings) de l'hôtel Atlantic dans *Le Dernier des hommes*, ils vivent de manière (relativement) aisée et sont considérés avec maints égards, étant donné leur situation digne d'estime : l'appartenance à la noblesse pour la jeune femme et un statut social respectable aux yeux des habitants de son immeuble relevant de la classe moyenne inférieure pour le portier à l'élégant uniforme.

Pourtant, la condition de nombre de ces personnages connaît un changement notable lorsque ceux-ci tentent, par un concours de circonstances²¹, d'oublier leur présente existence. Leur expérimentation se traduit par un besoin subit de partir à l'aventure et d'abandonner une vie insipide pour goûter à des joies inconnues – et défendues –, pareilles au désir éprouvé vis-à-vis d'une femme séduisante, à la tentation du jeu et de la fortune, à la consommation d'alcool et de tabac et aux sorties dans les restaurants et les cabarets de luxe. Le manque de repères par rapport à ce nouvel univers entraîne la perte de contrôle des personnages, figurée par l'utilisation de plusieurs objets et symboles évoquant simultanément les idées de vertige et d'effondrement « apport[a]nt [...] un parfum de dérision »²² envers le milieu bourgeois.

Tout d'abord, les réalisateurs ont recours à l'image de l'escalier que plusieurs protagonistes descendent à toute allure avant de rejoindre l'univers corrompu qu'ils ont décidé de pénétrer, ce que nous pouvons voir, entre autres, dans le film *La Rue*. Un autre exemple apparaît dans le long-métrage *Le Fantôme* où Lorenz, transporté par la fortune nouvelle qu'il vient d'extorquer à sa tante Schwabe et

²⁰ Le protagoniste, qui ne porte pas de nom précis, est désigné dans le générique du film par son statut social : « petit-bourgeois » (« *Kleinbürger* »).

²¹ Le plus souvent, cette nécessité est liée à l'argent : soit les protagonistes (le caissier, Lorenz, le petit-bourgeois) souhaitent accéder à la richesse dont ils ont jusque-là manqué, soit le protagoniste (le portier) est victime d'une déchéance sociale faisant suite à un déclassement, soit le personnage (la comtesse), lassé de ses trop grandes ressources financières, est gagné par l'ennui.

²² Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Paris, Veyrier, 1984, p. 89.

par sa relation amoureuse illusoire avec la jeune prostituée Melitta, dévale un escalier en colimaçon qui marque son entrée dans le tourbillon du vice, renforcé par l'usage du tournoiement de la danse et des turpitudes de l'alcool qui ne permettent plus au protagoniste de se tenir debout ni de réfléchir correctement.

Dans le long-métrage *De l'aube à minuit*, le cinéaste recourt à la scène de la célèbre course des Six-Jours, une compétition de cyclisme en intérieur pendant laquelle les coureurs pédalent dans le sens des aiguilles d'une montre sans s'arrêter :

Anamorphosés, rendus semblables à des facettes miroitantes grâce à la magie des éclairages et grâce à l'emploi, surprenant pour l'époque, de la lentille déformante, des coureurs cyclistes s'élancent, se déforment, pour n'être plus que le symbole même de la vitesse, dans le tourbillon quasi abstrait de la course²³.

Cette folle épreuve sportive, à laquelle assiste le caissier avant de continuer sa dangereuse soirée, souligne le péril de la vie du personnage qui se risque à une existence inconnue dont les rouages moins bien huilés que ceux des coureurs préfigurent sa perte²⁴.

Concernant le film *La Rue*, le petit-bourgeois subit un épisode d'étourdissements, signalés par une image chancelante et décrivant des cercles de gauche à droite. L'image du cercle est également utilisée dans *Docteur Mabuse, le joueur* où la comtesse participe à une séance de spiritisme, assise à une table ronde autour de laquelle tourne la caméra pour présenter les convives un à un, avant de se fixer sur Dusy Told et Mabuse (Rudolf Klein-Rogge), à ses côtés.

Enfin, dans *Le Dernier des hommes*, après avoir perdu son travail de portier parce qu'il était trop vieux²⁵, le personnage dérobe son ancien uniforme pour se rendre au mariage de sa nièce pendant lequel il boit plus qu'à l'accoutumée afin d'effacer sa déchéance des derniers jours. Il se met aussi à danser, ce qui accentue le vertige causé par le vin, un état exprimé dans le mouvement même de la caméra « déchaînée » qui esquisse une rotation et perd de sa netteté :

la caméra suit la glissade étourdissante de la chaise, comme elle filme la déformation des objets dans les yeux du portier. [...] [elle] devient le point de départ d'un extraordinaire tourbillon visuel sans que la composition de l'image en pâtisse le moins du monde. Il enchevêtre les plans, quitte, grâce au montage, une direction pour une autre, jongle avec les proportions jusqu'à ce que le vertige du héros nous saisisse à notre tour et que nous nous trouvions entraînés par ce remous²⁶.

²³ Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*, op. cit., p. 33.

²⁴ Cette image, même si elle n'est pas directement expressionniste, n'est pas sans rappeler le tableau futuriste *Dynamisme d'un cycliste* (1913) de l'artiste italien Umberto Boccioni.

²⁵ Le portier devient préposé au nettoyage des toilettes et des lavabos du même hôtel. Il doit également cirer les chaussures des clients.

²⁶ Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*, op. cit., p. 147.

Ces observations sur l'altération de la capacité des personnages à se maîtriser face à un nouvel environnement nous conduisent à la conclusion que la fête à laquelle participent les protagonistes ne peut pas être considérée comme un seul moyen de se distraire puisque ceux-ci ne réussissent pas à s'adapter à ce milieu étranger. Ce dernier leur reste en effet hermétique – et de là interdit – dans la mesure où les personnages n'en comprennent pas les règles et ne peuvent donc pas s'intégrer, commettant bien des maladresses. Ce fait est par exemple illustré dans le film *De l'aube à minuit* où le caissier, après s'être acheté, avec l'argent volé, une tenue élégante et raffinée dans le but d'entrer dans une espèce de club privé, peine concrètement à trouver sa place, éprouvant certaines difficultés à se hisser sur le tabouret placé face au comptoir du bar. Il en est de même du petit-bourgeois dans *La Rue* qui méconnaît la vie se déroulant hors de son appartement et ne comprend pas que la jeune femme, qui lui sourit dans la rue, n'est autre qu'une prostituée, jouée par Aud Egede Nissen, dont il fait d'ailleurs la connaissance à l'entrée d'un cabaret. L'aveuglement du protagoniste est dénoncé dans une « séquence devenue emblème du cinéma de cette époque²⁷ », où Eugen Klöpfer suit la péripatéticienne à travers les rues de la ville et voit, à un moment, l'enseigne lumineuse d'un opticien représentant une paire d'yeux clignotants. Ces derniers peuvent être associés à « deux yeux de démon énormes et guetteurs²⁸ » ou encore à une sorte de mise en garde à l'égard du protagoniste et à son absence de discernement par rapport au danger encouru.

Cette incapacité à se fondre dans un univers constitué des plaisirs les plus divers fait des personnages les proies idéales de fêtes auxquelles ils participent sans y avoir été vraiment invités. Alors que toutes ces réjouissances auraient dû marquer la fin de leur ancienne vie, et par conséquent un nouveau départ, elles se terminent en désastre, causé par le fait que les différents protagonistes ne sont pas à leur place. Leur futur statut de victime est annoncé par l'image même de la mort qui apparaît à plusieurs reprises dans les longs-métrages, et ce, de manière plus ou moins directe. Ainsi, dans *De l'aube à minuit*, le caissier est confronté plusieurs fois à la grande faucheuse, incarnée par un squelette qui prend vie dans les corps et visages des femmes que le personnage approche, telle la prostituée du club privé, dont le caissier découvre la jambe de bois alors qu'il est en train de retrousser sa robe. Cette allusion à la mort ou à la menace d'une destruction imminente préfigure le destin des personnages, ce qui est flagrant dans le film susnommé : le caissier se suicide sur l'image de la croix de l'Armée du Salut, une fois son crime dénoncé par une femme membre de l'association humanitaire métamorphosée en allégorie de la mort.

Par ailleurs, dans le long-métrage *La Rue*, le petit-bourgeois est accusé à tort d'un meurtre à l'issue d'un malheureux concours de circonstances, démontrant

²⁷ Dominique Païni, *L'attrait de l'ombre : Brakhage, Dreyer, Godard, Lang, Tourneur, Crisnée, Yellow now*, 2007, p. 17.

²⁸ Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, op. cit., p. 172.

que le personnage ne se trouve pas à la place qu'il devrait occuper. Ainsi, en dépit de ses maladresses, le petit-bourgeois passe la soirée dans un cabaret en compagnie de la prostituée. Il y est amené à jouer aux cartes contre un homme riche que le souteneur et son complice veulent piéger grâce au concours de la jeune femme. Comme le petit-bourgeois et l'autre homme gagnent tour à tour, le souteneur décide de les piéger tous les deux dans l'appartement servant aux passes. C'est ainsi que pendant que la prostituée s'occupe du petit-bourgeois, les deux complices viennent voler l'homme riche. L'affaire tourne mal : le souteneur poignarde l'homme. Abandonné par la prostituée, le petit-bourgeois reste seul. Arrêté un peu plus tard par la police après avoir été dénoncé par l'entraîneuse, il manque de se suicider dans la cellule où il a été placé en garde à vue. Le gardien de prison le sauve néanmoins *in extremis* après la mise en examen des vrais coupables.

La mort intervient également dans *Docteur Mabuse, le joueur* où la comtesse Told, en acceptant les règles d'un jeu dangereux, se retrouve prise à son propre piège puisque le criminel et psychanalyste Mabuse, épris de cette femme mystérieuse, décide d'hypnotiser, par jalousie, son époux qui se suicide sur son ordre. Quant à Lorenz, dans *Le Fantôme*, il devient le complice du meurtre de sa tante Schwabe par Wigotschinski, l'amant de cette dernière.

Pour finir, dans *Le Dernier des hommes*, le portier, de plus en plus courbé par le poids de la déchéance et de la honte, se terre dans les toilettes de l'hôtel où il est censé achever sa triste existence²⁹. Le film s'achève cependant sur une tonalité comique – Murnau a été obligé d'ajouter une fin heureuse à son histoire qui « a circulé longtemps sans le “post-scriptum” optimiste tourné par Murnau à la demande de sa vedette, Emil Jannings, qui ne voulait pas laisser les spectateurs sur une image désespérée »³⁰. Quoique ce nouveau dénouement « fonctionne à la façon d'un gag et boucle prestement la fable sur une pirouette, ce qui rend plus féroce encore sa moralité³¹ », il ne conteste pas moins, par « son énorme bouffonnerie »³² « la hiérarchie sociale de la République de Weimar »³³ qu'il est possible de renverser à tout moment.

Retour à la sobriété

Au regard de cette analyse, nous pouvons noter que les personnages, qui essaient d'échapper à l'ennui de leur vie et à oublier les difficultés d'une époque tourmentée par les nombreuses inégalités sociales, ne parviennent pas à accéder à la liberté tant rêvée. Bien qu'il se trouve au centre des fêtes qu'ils fréquentent,

²⁹ Le visuel de cette déchéance peut être observé sur le site suivant : <https://www.filmportal.de/node/36049/gallery>.

³⁰ Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, op. cit., p. 175.

³¹ Freddy Buache, *Le cinéma allemand 1918-1933*, Paris, Hatier, 1984, p. 58.

³² Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, op. cit., p. 176.

³³ *Ibid.*

leur plaisir se voit en effet prohibé pendant que leur véritable indépendance peut seulement être atteinte dans la mort.

Dans un contexte difficile sur le plan économique et social, il semble donc que la poursuite d'une quelconque jouissance n'apparaisse pas comme une solution à la détresse ambiante et nourrisse uniquement une illusion par rapport à un besoin de se reconstruire et à la quête d'une identité perdue dans une période de troubles. En conséquence, la recherche du plaisir se présente comme une fuite menant inéluctablement à une impasse. Partant, pour réussir à surmonter la situation, le personnage doit accepter de retrouver son quotidien tranquille et monotone qui lui permet finalement d'affronter les obstacles et de se réconcilier avec son temps, en se soumettant à ses défauts. Ainsi, la fête est un synonyme de lâcheté face aux problèmes du moment puisqu'elle constitue une échappatoire aux soucis habituels des Allemands et à leur besoin de travailler inconsciemment le traumatisme de la guerre. En lui prêtant une fin tragique, les cinéastes, qui la vouent obligatoirement à l'échec, la transforment en ce que Francis Courtade nomme le « drame de l'expiation »³⁴ dans une société emplie d'inégalités.

Alexia GASSIN
Caen

Bibliographie

BUACHE Freddy, *Le cinéma allemand 1918-1933*, Paris, Hatier, 1984.

BUFFET Cyril, *Berlin*, Paris, Fayard, 1993.

COURTADE Francis, *Cinéma expressionniste*, Paris, Veyrier, 1984.

EISNER Lotte H., *L'Écran démoniaque*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain Vague, 1965.

GLATZER Ruth, *Berlin zur Weimarer Zeit. Panorama einer Metropole 1919-1933*, Berlin, Siedler, 2000.

GRÉSILLON Boris, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, 2002.

HERMAND Jost, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München, Nymphenburger Verlag-Handlung, 1978.

³⁴ *Ibid.*, p. 89.

KRACAUER Siegfried, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, London, D. Dobson, 1947.

PAÏNI Dominique, *L'attrait de l'ombre : Brakhage, Dreyer, Godard, Lang, Tourneur*, Crisnée, Yellow now, 2007.

ROWE Dorothy, *Representing Berlin. Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany*, Aldershot, Ashgate, 2003.

WILLETT John, *Expressionism*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1970.