HAL
open science

Un corps en danger. Le cinéma muet des années 1920 chez Fritz Lang et Friedrich Wilhelm Murnau

Florian Fernandez

To cite this version:

Florian Fernandez. Un corps en danger. Le cinéma muet des années 1920 chez Fritz Lang et Friedrich Wilhelm Murnau. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-00859884

HAL Id: dumas-00859884

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00859884v1

Submitted on 9 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble III)
UFR de Lettres et Arts du Spectacle
Département d'Arts du Spectacle : Études Cinématographiques

Un corps en danger.

Le cinéma muet des années 1920 chez Fritz Lang et Friedrich Wilhelm Murnau.

– Mémoire de recherche pour Master 1 d'Études Cinématographiques (18 crédits) –

Présenté par :
Florian FERNANDEZ

Sous la direction de :
Robert BONAMY
(Maître de conférences)

Soutenu le 25 Juin 2013.

Année universitaire 2012-2013

SOMMAIRE (Table des matières détaillée, à la fin du mémoire)

Introduction

I/ Un corps de l'angoisse : l'expressivité corporelle valorisée par la mise en scène.

A- La relation entre le corps et son environnement : un cadre hostile et une valorisation du corps par l'ombre et la lumière.

B- Le jeu et les postures corporelles : de la fixité des poses à l'intensité expressive amplifiée.

C- L'importance du regard, porteur d'une force expressive considérable.

II/ Un corps humain au centre des rapports de force : lieu de contrastes, d'ambivalences et de mélanges.

A- Petitesse, vieillesse, lenteur et faiblesse corporelle VS Démesure, jeunesse, dynamisme et vitalité physique.

B- Corps dominants VS Corps dominés.

C- Corps individuel VS Corps en masse.

D- Corps & Esprit : l'implication mentale, psychique.

III/ Un corps en lutte avec le temps et avec son temps : l'apparition d'un « corps-machine ».

A- Des corps ancrés dans le social et l'historique réel.

B- Vers un corps aux capacités surhumaines et surnaturelles : la cohabitation du réel et du fantastique.

C- L'inhumain chez l'homme : l'expression des vices moraux.

Conclusion

Bibliographie

Il semble impossible de concevoir l'être humain sans prendre en compte son enveloppe corporelle qui lui permet de se mouvoir et d'évoluer tout au long de sa vie. Entreprendre une analyse filmique du corps s'avère être particulièrement intéressant dans le sens où, plus que toute autre forme d'art comme la peinture ou la littérature par exemple, le cinéma place la chair de l'homme au cœur de l'action par l'image. Rares sont les films ne mettant en scène aucun être humain à l'écran.

Parler du corps, même en concentrant notre analyse dans un cadre cinématographique, reste un vaste sujet tant sa définition peut paraître multiple et généralisante. Descartes le soulignait d'ailleurs : « Ce mot de corps est fort équivoque. Quand nous parlons d'un corps en général, nous entendons une partie déterminée de la matière, et ensemble de la quantité dont l'univers est composé. Mais quand nous parlons du corps d'un homme ou d'une femme, nous entendons toute la matière qui est unie avec l'âme de cet homme »[1]. Nous ne chercherons évidemment pas à questionner et à discuter ces nombreux concepts philosophiques traitant de l'appréhension du corps, bien que certains vont pouvoir alimenter notre propos, mais nous nous concentrerons bien sur l'analyse filmique de cet enjeu. Il s'agira ici de concevoir le corps comme ce qui constitue chaque être humain, tant d'un point de vue purement physique, que de ce qui meut son for intérieur et le pousse à agir.

Si le choix de traiter du thème du corps au cinéma est celui qui s'est imposé, c'est qu'il apparaît comme un élément capital de notre vie de tous les jours que l'on retrouve transposé à l'écran et auquel chacun de nous peut s'identifier en tant qu'homme. Ce choix a été guidé par la volonté initiale de s'intéresser à une analyse approfondie du corps, élément aussi bien fascinant dans sa retranscription cinématographique que sur des réflexions antérieures menées lors d'un séminaire de mise en scène en danse, mais aussi par le goût très prononcé à l'égard de deux réalisateurs majeurs du cinéma muet Allemand des années 1920 : Fritz Lang et Friedrich Wilhelm Murnau. Les œuvres issues de cet art très jeune qu'est le cinéma à

---

[1] René Descartes, « Lettre à Mesland, 9 février 1945 », in *Œuvres philosophiques*, Tome III, Paris : Éd. Garnier, 1973, p. 547

cette période, disposent d'une dimension fondatrice notable dont on peut encore constater les influences de nos jours, au point que plusieurs écrits récents se questionnent sur cette production cinématographique. Cependant, si beaucoup d'études ont été réalisées à propos de ces œuvres, un rapprochement direct avec le corporel demeure absent, si ce n'est à propos d'analyses générales concernant la mise en scène « expressionniste » – terme sur lequel nous reviendrons. Le fait d'ancrer ce thème du corps au cœur du cinéma muet nous permet de le concevoir dans son expressivité la plus pure, où sa dimension physique – privée du flux de paroles en son synchrone – demeure l'élément le plus perceptible. Le corps semble donc plus que jamais au centre du dispositif filmique, celui par lequel tout s'exprime, par lequel chaque élément qui l'entoure le rencontre et le fait réagir. À cet enjeu corporel se couple un enjeu temporel dans le sens où les années 1920 constituent à la fois une période d'entre-deux-guerres bouleversante pour le peuple, notamment en Allemagne, mais aussi un instant d'essor considérable de l'industrialisation qui, entre prospérité et déboire, connaîtra sa chute lors du krach boursier de 1929. Dans le prolongement de cet aspect social planera également l'ombre du contexte politique houleux où la République de Weimar, constituée suite au premier conflit mondial, sera mise à mal durant cette décennie, sombrant progressivement vers l'avènement terrible du IIIème Reich. Notre sujet sera donc alimenté par un enjeu historique essentiel qui servira notre analyse du corps. Il est impossible de négliger ce contexte politico-social afin de comprendre quel rôle il a pu jouer et quelles répercussions cela a-t-il pu avoir sur le travail esthétique de Lang et Murnau, ainsi que sur l'humain et sa chair au sein de leurs films.

Ces films muets, justement, constituent un large panorama de la production des deux artistes allemands et il paraît essentiel de ne mettre aucune œuvre de côté afin de couvrir au mieux la période qui s'étend de 1920 à 1929. Si Murnau a réalisé seize films durant ces années, bon nombre d'entre eux ont été perdus et demeurent désormais introuvables si ce n'est par les quelques photos d'archives qui en restent. D'autres, que l'on croyait disparus, ont, à l'inverse, été retrouvés plusieurs dizaines

d'années plus tard notamment en Amérique du Sud, malgré parfois quelques images manquantes. Notre corpus sera constitué de sept œuvres en ce qui concerne Murnau, parmi lesquelles nous trouverons *La Terre qui flambe* (1921), *Nosferatu le vampire* (1922), *Fantôme* (1922), *Le Dernier des hommes* (1924), *Tartuffe* (1926), *Faust, une légende allemande* (1926) et *L'Aurore* (1927). Ce dernier sera d'ailleurs le seul film réalisé en dehors du territoire allemand que nous tiendrons malgré tout à conserver avec les autres tant son retentissement fut fort et ses thèmes intéressants dans le cadre de notre analyse. Les deux derniers films que réalisa Murnau, *L'Intruse* (1930) et *Tabou* (1931), bien qu'ils soient muets, n'entreront pas dans notre corpus dans le sens où ils sortent des limites temporelles définies précédemment, mais aussi car ils constituent la suite de la production hollywoodienne à laquelle le réalisateur allemand s'adonna avant de mourir, et s'éloignent quelque peu de la réflexion que j'ai choisi de développer. Pour ce qui est de Fritz Lang, l'intégralité de ses films réalisés durant cette période ont été conservés et nous pourrons donc nous appuyer sur l'analyse de onze productions que sont *Les Araignées 1 : Le Lac d'Or* & *Les Araignées 2 : Le Cargo de diamants* (1919-1920), *La statue qui marche* (1920), *Cœurs en lutte* (1921), *Les Trois Lumières* (1921), *Docteur Mabuse le joueur* (1922), *Les Nibelungen : La Mort de Siegfried* & *Les Nibelungen : La Vengeance de Kriemhild* (1924), *Metropolis* (1927), *Les Espions* (1928) et *La Femme sur la Lune* (1929). Nous ne prendrons pas en compte *M le Maudit* (1931) et *Le Testament du Docteur Mabuse* (1933), qui, bien qu'ils figurent à l'intérieur de la filmographie allemande de Fritz Lang, sortent eux aussi des bornes chronologiques des années 1920 et demeurent surtout comme les premiers films parlants du réalisateur, tandis que notre réflexion souhaite se baser uniquement sur la production muette, dans laquelle la présence en chair est à envisager d'une façon totalement différente. Bien évidemment, certains de ces dix-huit films, au retentissement plus notable et à la réflexion esthétique plus riche, seront certainement davantage privilégiés par rapport à d'autres à l'intérieur de ce corpus. Aussi, si l'on se concentrera uniquement sur une filmographie allemande (à

l'exception de *L'Aurore*), nous ne nous limiterons pas à cet unique pays pour envisager la portée critique de ces œuvres, plus que jamais transnationale.

À travers l'étude de la filmographie de Lang et de Murnau, nous chercherons à voir en quoi le corps apparaît comme un enjeu capital du cinéma muet allemand chez nos deux réalisateurs. Comment s'inscrit-il comme l'élément par lequel s'exprime l'ensemble des craintes et des angoisses d'une époque ? Comment devient-il, grâce au cinéma, le lieu de tous les possibles au milieu de l'accablement qu'il subit ?

Il sera avant tout important de s'intéresser à la mise en scène générale de ces films valorisant l'expressivité corporelle de l'homme à l'écran. Le cinéma muet, auquel nous nous intéressons ici, apparaît comme le lieu où s'exprime un corps de l'angoisse, traduisant des poses et des postures particulières dans un cadre et un environnement tout aussi spécifiques. Cette étude globale nous permettra, en parallèle, de comprendre le rapport plus ou moins lointain que détiennent les œuvres de Lang et Murnau avec ce que l'on nomme habituellement « expressionnisme », caractérisant – parfois maladroitement – l'esthétique filmique de la production allemande des années 1920. Dans le prolongement de cette amorce, nous serons amenés à traiter de la corporéité en elle-même en démontrant qu'elle permet l'expression de multiples contrastes, ambivalences et mélanges au sein des différentes thématiques abordées par les films. Nous centrerons notre analyse sur le corps humain, corps à la fois tourmenté par de multiples éléments qui l'entourent et prisonnier de sa condition, où les rapports sont régis par la volonté de puissance, de force et de domination, mais aussi par la présence de leurs contraires. Cet intérêt particulier accordé au corps humain nous fera enfin cheminer jusqu'à l'expression d'une nouvelle lutte, celle du temps. Aussi bien l'inlassable avancée du temps que l'attache temporelle actuelle, installant les corps dans un contexte et un environnement hostiles. C'est ce qui nous permettra de comprendre la cohabitation du réel et du fantastique dans plusieurs des œuvres des deux réalisateurs, où l'humain n'est plus le seul à occuper le cadre qui lui est offert, mais se retrouve aux prises avec des corps non-organiques, des « corps-machines », parfois monstrueux et aux capacités surhumaines et surnaturelles. Ce

chevauchement entre une atmosphère réelle et fantastique entraînant progressivement le corps humain dans le chaos.

Il sera toujours essentiel d'observer à la fois ce qui rassemble, mais aussi ce qui différencie l'approche de ces différents questionnements esthétiques chez chacun des deux cinéastes, et de mettre en avant ce qui fait leur singularité dans le traitement filmique qu'ils proposent.

* *

*

I/ Un corps de l'angoisse : l'expressivité corporelle valorisée par la mise en scène.

*Définitions.

Il est avant tout nécessaire de définir plus précisément de quelle manière nous allons considérer l'approche du corps à l'intérieur de notre corpus pour permettre de comprendre la relation qu'il entretient avec les différentes composantes de l'esthétique cinématographique chez nos deux réalisateurs. Tout au long de notre analyse, lorsque nous évoquerons le terme de « corps », nous l'envisagerons par rapport à tout ce qui constitue l'homme et son enveloppe faite de chair et de pensée. Ce que nous cherchons à préciser ici, c'est qu'il ne sera pas question de mettre en conflit et de différencier strictement un corps humain que l'on peut côtoyer dans notre vie de tous les jours avec un corps filmé par une caméra et transposé à l'écran par le cinématographe. Tous les corps présents dans les films seront considérés comme des corps réels, qui, bien qu'ils soient représentés par des acteurs dans un cadre filmique donné, sont à même de retranscrire des situations concrètes de la vie, des rapports humains, et demeurent – comme le définit Maurice Merleau-Ponty – des « véhicule[s] de l'être au monde ».[2] En ce sens, les images cinématographiques font directement appel à notre perception et n'éloignent pas les corps que nous voyons en action d'un cadre intelligible pour chacun d'entre nous. Dans le prolongement de cette définition du corps, un autre philosophe français, Gilles Deleuze, souligne la capacité du cinéma à – non pas seulement reproduire – mais à montrer les choses du monde en elles-mêmes. « Le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement »[3]. Filmer des corps au cinéma ne revient donc pas à en proposer une simple copie,

---

[2] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 97

[3] Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris : Éditions de Minuit, 1983, p. 11

créant une quelconque distance avec l'objet filmé, et l'on verra à travers notre développement qu'il est essentiel de replacer les enjeux corporels dans un cadre réel.

A- La relation entre le corps et son environnement : un cadre hostile et une valorisation du corps par l'ombre et la lumière.

* Picturalité, *Stimmung* et relation avec l'expressionnisme.

C'est justement ce cadre qui va nous intéresser en premier lieu dans notre étude générale de la mise en scène des différents films. Ce qui frappe souvent au visionnage de plusieurs de ces films, c'est l'aspect pictural qui en ressort. Aussi bien dans *La Terre qui flambe* ou *Faust* chez Murnau, que dans *Les Araignées* ou *Les Nibelungen* chez Lang, ce que l'on nomme communément 'décor' prend une place considérable autour du corps de l'acteur et contribue à former cette *Stimmung* – que l'on ne peut uniquement traduire ni par « état d'âme », ni par « atmosphère » mais plutôt comme l'alliance des deux – si essentielle dans la production filmique de nos deux réalisateurs allemands. Car c'est un lien étroit qui se crée entre l'homme et son environnement, entre le corps et le cadre dans lequel il est amené à évoluer. C'est ce que cette *Stimmung* représente : un élément flottant et envahissant à la fois le cadre, les objets, les corps et formant cet « accord métaphysique, harmonie mystique et singulière parmi le chaos des choses »[4].

Si la peinture expressionniste a très peu marqué Murnau et ne l'a pas réellement influencé, comme le souligne Eric Rohmer dans son étude de l'organisation de l'espace dans *Faust*, on sait que le réalisateur fut beaucoup inspiré par des fresques ou des tableaux de l'époque du Biedermeier (entre 1814 et 1848) dans sa réflexion autour de l'ambiance qu'il souhaitait donner à son cadre. Ce goût pour un style essentiellement constitué de paysages naturels et de scènes rurales – que l'on

---

[4] Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque : les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*. Paris : édition E. Losfeld, 1981, p. 136

retrouve totalement dans *La Terre qui flambe* par exemple – vient déjà marquer une certaine distance avec ce qui est caractérisé d'art « expressionniste ». Il est extrêmement difficile, comme nous le montrerons sans cesse, de donner une définition précise de l'expressionnisme tant ce terme est multiple et ambivalent. Cependant, lorsque l'on fait référence au cinéma allemand des années 1920 dont Lang et Murnau font partie, il arrive souvent que l'on caractérise, à tort, l'ensemble de la production de cette époque comme « expressionniste ». Or, la dimension naturaliste qui ressort des influences picturales mises en avant précédemment, apparaît en totale opposition avec l'expressionnisme, certes caractérisé comme une « image composée de manière picturale », mais aussi comme une « image stylisée, délibérément non naturaliste »[5]. Pourtant, on retrouve une caractéristique commune dans les différentes acceptions que l'on donne de l'expressionnisme : « [ce] n'est pas un style ou un mouvement, mais une *Weltanschauung* »[6], c'est-à-dire, une « vision du monde ». Cette dernière s'appuie donc forcément sur des constats réels, de la vie et du monde présent. Mais ce qui se greffe à cette observation du réel, c'est aussi une volonté de donner un nouvel ordre au monde, de former un nouveau monde. L'expressionnisme semble inspiré par un réel mais ne s'ancre pas à l'intérieur de celui-ci et cherche à s'élever au-dessus de tout naturalisme en fondant un monde traversé par une dimension abstraite et artificielle, notamment dans les décors, voire fantastique comme nous serons amenés à le souligner plus tard. C'est pourquoi il paraît impossible de caractériser d' « expressionnistes » les œuvres de nos deux réalisateurs par l'ancrage réel dont elles font preuve majoritairement, même lorsqu'il s'agit de reproduire – et non pas uniquement de filmer – des paysages réels. Rohmer

---

[5] Jacques Aumont. *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*, Rennes : Presses universitaires de Rennes ; [Paris] : La Cinémathèque française, 2008, p. 68

[6] Herwarth Walden, cité dans Jacques Aumont, *Ibid.*, p. 37

le confirme d'ailleurs à propos de Murnau : « Il y a dans toute [son] œuvre, même tournée en studio, un goût de la réalité brute ».[7]

Aussi, si l'on considère que le terme de *Stimmung*, explicité précédemment, s'exprime de façon notable dans l'architecture de notre cadre, il faut également voir que « la forme, chez Murnau, n'a pas la même netteté architecturale, géométrique que chez Lang »[8]. L'influence du cadre sur les corps, si elle est présente, n'est donc pas toujours traitée à l'identique chez chacun d'eux. Lang n'hésite pas à faire appel à l'exotisme, notamment dans ses premiers films comme avec le diptyque *Les Araignées*, où cette présence d'un territoire inconnu, animal et non-Occidental, agit par son caractère mystérieux. Le cadre participe ici à créer une atmosphère de danger par la peur qu'il suscite aux corps qui y évoluent. Lang fait appel à l'imaginaire d'une terre, envahie par les temples et le sacré, et d'une nature hostile mettant l'homme à mal, comme lorsque la jeune femme dont le héros tombera amoureux après l'avoir sauvée demeure terrorisée face à un long serpent qui se dresse face à elle.

*La construction architecturale chez Lang.

Au-delà de cette présence exotique, et pour revenir au propos de Rohmer, on constate en effet une grande débauche de moyens de la part de Lang en ce qui concerne la construction nette et très organisée de l'architecture de son cadre. Le réalisateur aime jouer à la fois sur le parallélisme et l'organisation stricte et délimitée, mais aussi sur le caractère immense et démesuré de ses décors. Cela est sensible dans plusieurs de ces films et particulièrement dans les deux épisodes des *Nibelungen*. Dans ce film, il montre, dès 1924, son goût prononcé pour l'organisation spatiale, que ce soit aussi bien l'agencement du décor que celui des corps dans l'espace. Il joue plusieurs fois sur la présence de parallélismes dans son cadre extrêmement travaillé,

---

[7] Éric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, Paris : Ramsay, 1991 (extrait d'une Thèse troisième cycle : Paris I, 1972), p. 49

[8] *Loc. cit.*

qui, si on le scindait en son centre, conserverait la présence des mêmes éléments à l'identique du côté gauche comme du côté droit. Il se sert aussi plusieurs fois de ce procédé, notamment dans la deuxième partie du diptyque précédemment cité, pour montrer l'affrontement à distance des corps situés de part et d'autre du cadre, dans une relation d'opposition au sein même d'un décor parallèle. Durant toute la deuxième partie, ce travail précis et réfléchi contribue à stimuler progressivement la tension qui règne entre Kriemhild et le rustre Hagen de Tronje, assassin du mari (nommé Siegfried et héros de la première partie) de cette dernière.

Souvent aussi, Lang se plaît à filmer cette architecture immense de plus loin afin d'en donner toute la puissance, à la fois aérienne mais aussi écrasante pour l'être humain et son corps si minuscule au final. Car si l'on pourrait croire à une plus grande liberté du corps dans un espace aussi immense, c'est davantage une peur qui en émane à travers l'ampleur de cet environnement, de cette nature « sublime », c'est-à-dire à la fois fascinante mais également emplie de mystère, terrifiante par sa grandeur et par son omniprésence. On retrouve cette ambivalence aussi bien dans les paysages citadins de *Metropolis* surplombant l'humain, que dans la nature présente dans *Les Nibelungen* (forêt et palais démesurés) ou dans *La Femme sur la Lune* (espace, galaxie suscitant la peur de l'inconnu). Trop petit dans un cadre qui paraît sans bornes, le corps de l'homme se retrouve perdu face à tant de grandeur. On trouve un plan représentatif de ce constat, une nouvelle fois dans *Les Nibelungen*, lorsqu'un vieillard – filmé en plan d'ensemble – apparaît minuscule, seul et apeuré, se retournant sans cesse, au moment où il traverse de nuit la forêt gigantesque que Siegfried, notre héros aux muscles imposants, traversera sans aucune anicroche au jour levé.

*L'affrontement ombre / lumière : reflet de l'âme et valorisation des attitudes corporelles.

C'est aussi grâce à un grand travail d'ombre et de lumière que Lang, tout comme Murnau, parvient à créer cette atmosphère angoissante et oppressante. La

lumière, et l'ombre qu'elle implique, est un travail essentiel du cinéma allemand des années 1920, et contribue de façon notable à mettre en valeur les corps, leur place dans l'espace, mais aussi les expressions corporelles et les sentiments comme nous le verrons dans la suite. Deux séquences consécutives des *Nibelungen* mettent en évidence ce traitement essentiel accordé à l'ombre et à la lumière : ce sont la séquence de clôture de la première partie et la séquence d'ouverture de la seconde. Kriemhild, jeune femme entièrement vêtue de blanc durant le premier film, vient de perdre son mari, assassiné par Hagen de Tronje au corps immense et puissant, toujours vêtu de noir. La jeune femme au centre du cadre se trouve à genoux face au corps mort de Siegfried, lui aussi en blanc, l'éclairage exclusivement porté sur ces deux personnages, entourés par plusieurs hommes du peuple Burgonde (parmi lesquels Hagen de Tronje), tous en noir. Le cadre – en plus d'opposer ceux en blanc et ceux en noir – donne alors l'impression que cette ombre, créée à la fois par les costumes noirs de ceux qui entourent Kriemhild et Siegfried et par le travail de la luminosité, les oppresse et s'apprête à les envahir, les engloutir.

Dans la séquence d'ouverture de la deuxième partie, le premier plan fait apparaître Kriemhild cette fois entièrement vêtue de noir, qu'elle portera en signe de deuil et de révolte tout le long du film, ne laissant apparaître à la lumière que son visage et ses mains. L'intensité lumineuse qui lui est accordée tranche considérablement avec le paysage désormais enneigé, d'une blancheur immaculée. Son corps et son aspect physique s'en retrouvent immédiatement modifiés : le visage fermé, les yeux plissés, les mains crispées, pointant souvent son doigt accusateur sur l'assassin de son mari, la douce jeune femme naïve du premier épisode laisse place à un caractère sombre et déterminé par la vengeance. On comprend alors ce que Lotte Eisner nomme « le sens souverain [...] des éclairages et des images. Et son don de susciter une atmosphère aussi bien que de révéler toutes les facettes de l'âme »[9], phrase à l'intérieur de laquelle nous retrouvons par ailleurs la définition même de la

[9] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, Paris : Le Terrain vague, 1964, p. 161

Stimmung, partagée entre une ambiance liée au cadre et une intériorité liée au corps et à ses humeurs, ses ressentis.

Ce travail esthétique d'ombre et de lumière, dont Rudolf Kurtz – grand théoricien de cette période cinématographique allemande – souligne le pouvoir à « donne[r] une âme aux films expressionnistes »[10], peut aussi devenir le résultat d'une relation inverse. C'est ce que souligne plus tard Siegfried Kracauer – autre grand théoricien – en démontrant que « dans les films [expressionnistes], l'âme était [aussi] une source virtuelle de lumière »[11]. En effet, on l'a vu, cette recherche au niveau des sources plus ou moins intenses de lumière servent l'esthétique même du film, et lui offre une atmosphère singulière essentielle, mais elle permet aussi souvent de mettre en exergue une opposition entre force(s) du mal, par l'ombre, et force(s) du bien, par la luminosité. C'est tout à fait le cas dans *Les Nibelungen*, où l'on peut comprendre l'assombrissement créé autour du personnage de Kriemhild comme un changement radical de comportement à venir de la part de la jeune femme, qui mènera progressivement au chaos de la fin du film s'achevant dans une succession de morts jusqu'à l'anéantissement quasi total de deux peuples. Sans être des films expressionnistes, on peut donc comprendre que les œuvres de notre corpus sont influencées par différents éléments – dont le travail minutieux accordé aux ombres et à la lumière fait partie – que l'on peut qualifier d'expressionnistes.

Ce « langage des ombres »[12], qui caractérise déjà à lui seul le cinéma selon Murnau, permet d'exprimer le côté maléfique du réel. Notre second réalisateur accorde une importance tout aussi notable que Lang au travail de l'ombre, dans le prolongement de celui sur la picturalité. Cela est notamment remarquable dans *Nosferatu*, où l'ombre permet paradoxalement de révéler l'emprise des forces cachées et terrifiantes sur les corps et l'environnement réel. Car c'est avant tout

---

[10] Rudolf Kurtz, Expressionnisme et cinéma, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1986, p. 104

[11] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne : l'Âge d'homme, 1984, p. 81

[12] Friedrich Wilhelm Murnau, *Le Langage des ombres : Friedrich Wilhelm Murnau et ses films*, DVD documentaire, MK2, 2009, 31 minutes

l'ombre du vampire, que l'on ne perçoit qu'une fois la nuit venue, plus que son corps en lui-même, qui grandit face à celui du héros avant de s'abattre sur lui pour aspirer son sang. L'ombre de la nuit s'allie à celle du corps de Nosferatu, plongeant Hutter dans un sentiment d'angoisse, perturbé à la fois par l'atmosphère qui est créée et par la présence à son esprit, en son for intérieur, de la peur suscitée par ce qu'il a pu lire à propos du vampire. Le jour, Nosferatu n'est finalement qu'un corps raide, droit, immobile dans son cercueil ou un simple hôte aristocrate invitant son convive à se restaurer, et ce n'est que lorsque l'ombre recouvre le paysage que son corps et son ombre longilignes sévissent. L'environnement et l'atmosphère qui s'en dégagent apparaissent bien comme des éléments essentiels des films que nous abordons, par la relation qu'ils entretiennent avec les corps en action.

Max Reinhardt, metteur en scène de théâtre majeur dès le début du XXème siècle, avait déjà mis au premier plan l'utilisation de décors gigantesques couplée au travail sur le clair-obscur pour donner une nouvelle dimension à la représentation. Aussi bien chez Lang que chez Murnau, le cadre stylisé contribue à dramatiser la situation physique et affective dans laquelle les personnages en chair se trouvent. Lang souligne à ce propos que « l'acteur n'agira plus dans un espace où il semble se trouver par hasard ; l'espace sera façonné de telle sorte que tout ce que l'homme vit en son sein ne paraîtra possible et logique que dans cet espace-là ».[13] On connaît, pour *Nosferatu* par exemple, l'influence capitale d'Albin Grau, producteur en charge des décors et des costumes, passionné par l'étude des sciences occultes – domaine assez sombre et mystérieux pour la plupart des gens – dont il va se nourrir pour créer l'esthétique angoissante du film. Ce sont ces éléments plastiques, comme avec la forêt dans *Les Nibelungen*, qui peuvent influencer certains jugements et faire qualifier ces films « d'expressionnistes ». Cependant, Lang – qui décrit l'expressionnisme comme un simple « jeu » dans *Dr Mabuse, le joueur* – complète dans le prolongement du propos précédent, qu' « un expressionnisme très subtil harmonisera alors les décors,

[13] Jacques Aumont, *Op. cit.*, p. 68

les accessoires et les actions... »[14]. Ainsi, on peut considérer que ce courant essentiellement pictural offre son influence d'un point de vue purement plastique. Cette recherche plastique dont font preuve les deux réalisateurs se ressent à l'intérieur de chacun de leurs films, aussi bien dans l'atmosphère sombre en contre-jour qui rend *La Terre qui flambe* autant éprouvant pour les personnages que pour le spectateur, que dans *Faust* où « le combat de l'ombre et la lumière » en fait, selon Rohmer, « le plus pictural de ses films »[15], mais également dans *Tartuffe* ou *Le Dernier des hommes*, dans lesquels l'architecture de Carl Mayer pèse considérablement sur les corps des acteurs.

Dans ce dernier film justement, l'ombre double la présence corporelle de l'acteur à l'écran à des moments de tension bien précis. Prenons cette scène où le héros, démis de ses fonctions et de son apparat de portier du Grand Hôtel, entre par effraction dans le bâtiment pour aller récupérer ce costume prestigieux, qui le rend si formidable aux yeux des habitants modestes de son quartier. Afin de rajouter de l'angoisse à l'intérieur du plan et de la scène, une source lumineuse extérieure au cadre vient projeter l'ombre imposante du héros sur le mur qu'il longe discrètement tandis que la continuité du plan nous montre un veilleur déambuler dans les couloirs avec sa lampe-torche. Cette double présence du corps, en chair et en ombre, de notre héros déjà physiquement imposant, est mise en opposition avec la luminosité de la torche du veilleur et accentue la peur que nous avons à voir l'homme découvert dans son entreprise où il doit se faire discret. On ressent une nouvelle fois la relation étroite qui existe entre le corps et le milieu dans lequel il évolue, influencée par des éléments hostiles dont l'atmosphère plus ou moins sombre fait partie. Et Rohmer de souligner et de préciser une nouvelle fois à ce propos que « tous ces lieux ne se présentent pas seulement comme le cadre de l'action, son réceptacle. Ils pèsent sur les attitudes des personnages, infléchissent leur jeu, dictent leurs déplacements ».[16]

---

[14] *Ibid.*, p. 12
[15] Éric Rohmer, *Op. cit.*, p. 17
[16] Éric Rohmer, *Op. cit.*, p58

B- Le jeu et les postures corporelles : de la fixité des poses à l'intensité expressive amplifiée.

*L'intensité expressive des visages.

C'est justement le jeu et les postures des corps sur lesquels nous allons désormais nous focaliser. Il ne faut pas oublier que, si l'on se trouve à l'intérieur d'un corpus de films muets, la parole n'en est pas moins présente et à défaut de s'exprimer par le son – délégué à la musique – elle est mise en image, à la fois par les intertitres mais aussi simplement par le mouvement des lèvres des personnages. Cependant, certaines œuvres de nos deux réalisateurs apparaissent comme très peu « bavardes » par rapport à d'autres, voire totalement dénuées d'intertitres. C'est justement le cas du film que nous venons d'évoquer, *Le Dernier des hommes*, où n'a lieu aucune interruption sous forme d'intertitre traduisant une parole orale entre deux personnages. Ce choix fait par Murnau a pour conséquence de valoriser, de façon encore plus notable, la force expressive du visage des personnages et la puissance de leur jeu. Si certains professionnels, comme le directeur de la UFA – société de production cinématographique majeure de l'époque avec laquelle Lang et Murnau ont travaillé – se plaignent de cette absence (« Qui donc veut voir des films sans sous-titres ? Il en faut absolument. »[17]), Murnau lui-même relève, selon moi, à juste titre que « de par sa spécificité, l'art de l'écran devrait raconter une histoire complète, rien que par les images ; le film idéal n'a pas besoin de sous-titres »[18]. Lorsque certains films, comme *La Terre qui flambe* ou *Fantôme*, souffrent parfois d'une lourdeur de dialogues, ici, au contraire, l'expression corporelle du personnage n'en devient que plus riche et permet au spectateur d'être au plus proche de la dimension physique du jeu de l'acteur. Même lors de la scène où notre héros est démis de ses fonctions de portier, bien que les lèvres bougent, aucun intertitre ne surgit pour montrer une

---

[17] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, p. 44
[18] *Ibid.*, p. 94

parole de contestation suite à cette décision. Un des seuls intertitres présents dans tout le film apparaît justement durant cette scène, lorsque notre héros lit la lettre que lui tend le patron de l'hôtel. Une image de cette lettre surgit pour nous donner la raison précise de la perte de son emploi, sur laquelle nous reviendrons plus tard dans notre analyse. Par l'absence de dialogue, nous comprenons par nous-mêmes, grâce au changement radical des expressions faciales et des postures du personnage, l'état psychologique et physique dans lequel il se trouve. Le ton assez léger et jovial du début du film, où notre héros à la démarche droite et imposante arbore un large sourire sur son visage et des yeux écarquillés, laisse place à une ambiance plus grave, que la musique vient souligner au même titre que l'apparence physique courbée et que les gestes lents, lourds et maladroits du vieux portier.

Le constat est le même chez Lang, notamment dans *Les Espions*, où la part de dialogues transcrits à l'écran reste modeste. Le réalisateur prouve également que la simple présence du corps en mouvement dans le cadre peut parfois suffire à la compréhension de la scène. Il en résulte alors un jeu que l'on peut considérer de nos jours comme exagéré et dépassé par l'agitation et la tension qu'il suscite. Plusieurs gestes reviennent souvent, tels que les mouvements paniqués des lèvres, l'agitation ou la crispation des mains, la fixité des yeux grands ouverts évitant un autre regard, les sourcils arqués, le doigt pointé dénonciateur ou menaçant, le brusque effondrement d'un corps se lamentant sur son sort, des rires la bouche grande ouverte le corps courbé vers l'arrière... Quels qu'ils soient, l'ensemble de ces gestes résultent d'une certaine outrance que Rohmer identifie comme un héritage des « traditions antiques ou médiévales »[19] du peuple allemand, outrance dont l'acteur ne doit craindre « ni la déformation, ni la caricature, ni le grotesque » tant elle dévoile « l'âme à travers le corps » et se doit lui-même d'être « théâtral » [20]. Ces propos d'Odette Aslan, essentiellement centrés sur une analyse du jeu expressionniste au

---

[19] Éric Rohmer, *Op. cit.*, p. 26

[20] Odette Aslan, *L'acteur au XXe siècle : éthique et technique*, Paris : l'Entretemps, 2005, pp. 144-145

théâtre, sied également aux œuvres de Lang et de Murnau que nous abordons et sont, plus que de simples caractéristiques expressionnistes, des faits inhérents à tout jeu d'acteur de la cinématographie allemande muette. Le cinéma, contrairement à la scène, implique une certaine notion de distance créée par la caméra face à laquelle l'acteur doit s'exprimer corporellement, ainsi que par l'écran qui se dresse devant les yeux des spectateurs et rend le jeu moins « palpable ».

*Une retranscription de l'intériorité vers l'extérieur.

Le corps tout entier est plus que jamais là pour compenser l'impossibilité d'exprimer ses états d'âme par la parole directe, que l'humain a l'habitude de rencontrer aussi bien au théâtre que dans la vie de tous les jours. Les œuvres dites « expressionnistes », ainsi que l'ensemble des films de notre corpus, ont comme point commun ce besoin de rendre compte – physiquement – de l'intériorité des personnages en action, et le cinéma – par la singularité de ses moyens – dispose de cette possibilité de « plonger jusqu'aux processus élémentaires de l'âme » [21], de voyager dans la métaphysique, à travers les états psychiques et les mentalités tourmentées. On saisit alors ce que François Delsarte nomme la « Loi de Correspondance » pour caractériser le geste, et qu'il résume en ces termes : « à chaque fonction de l'esprit correspond une fonction du corps, à chaque grande fonction du corps un acte de l'esprit »[22]. On retrouve bien ici la présence d'un rapport entre l'expression visible et extérieure, sous-tendue par un mouvement intérieur, une intention régie par le cœur et le cerveau. La notion de geste ne résumerait donc pas uniquement la simple gestuelle, l'unique mouvement corporel de l'homme, mais se couplerait d'une profondeur liée aux émotions, aux affects, mais aussi à la condition

[21] Jacques Aumont, *Op. cit.*, p. 41
[22] Odette Aslan, *Op.cit.*, p. 48

propre de chaque être humain, comme nous serons amenés à le développer plus tard à travers la notion de « gestus social » mise en avant par Brecht.

La vision de ce style « explosif, nerveux et angoissé »[23], d'une débauche gestuelle, nous fait souvent caractériser – un peu hâtivement – ce jeu d'acteur de « théâtral ». Or, si nous avons vu que l'acteur ne devait pas craindre cette « théâtralité » selon Odette Aslan, il ne faut pas non plus oublier de raisonner selon la période dont nous cherchons à comprendre le travail et l'esthétique. Ce terme de « théâtral » n'est qu'une invention de notre époque contemporaine où le cinéma parlant règne, cherchant à caractériser un mauvais jeu par une gestuelle trop abondante ou un corps dans l'exagération et la démesure, et ce sont justement ces éléments foisonnants qui sont ici des composantes nécessaires aux personnages. Contrairement au théâtre, le cinéma élimine la dimension strictement frontale et permet une vitalité expressive encore plus riche. Bien que Murnau exprime le regret de ne pouvoir « faire perdre aux acteurs la mauvaise habitude de faire du théâtre avant que le tournage ne soit terminé »[24], il n'entend pas ici qu'il existe un « trop plein » dans le jeu de ses acteurs, mais que cinéma muet et théâtre ne demandent pas les mêmes attentes d'un point de vue corporel. Cette intensité expressive, ce « culte de l'expression pour elle-même »[25] n'empêchent pas Lang et Murnau d'être de très grands réalisateurs et metteurs en scène. Eisner relève même les propos élogieux de Frank Hansen, assistant de Murnau sur plusieurs films, à l'égard du réalisateur : « Murnau [...] comprenait comment il fallait jouer ; il savait aussi bien l'analyse des sentiments que leur interprétation. Les acteurs et actrices jouaient dans ses films avec une vie intérieure profonde, et il savait toujours obtenir la meilleure exécution de ses interprètes, même de ceux qui étaient maniérés ou trop stylisés. Il créait des personnages qui prenaient vie et n'étaient pas seulement des entités ».[26] Et Rohmer

---

[23] *Loc. cit.*
[24] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, p. 156
[25] Éric Rohmer, *Op.cit.*, p. 111
[26] Lotte H. Eisner, *Ibid.*, p. 156

de compléter : « Le jeu de l'acteur, dans les films de Murnau, même s'il n'est pas plus « naturel » que dans le reste du cinéma muet germanique – il l'est souvent même moins – apparaît beaucoup plus riche, plus inventif, mieux approprié à la morphologie des interprètes »[27].

Ces deux éloges du réalisateur allemand montrent toute l'importance détenue par le corps et ses modes d'expression, tout le soin qu'il accordait à préciser, au sein même du scénario, le comportement de chacun des personnages. On retrouve, à la lecture de celui de *Tartuffe*, des détails comme « en se frottant les mains » ; « se dresse muet » ; « manière dont il frappe au portail » ; « souriant, charmant, indolent » ; « avec un pathétique amusant » ; « ironie exagérée »...[28] Tout est fait pour que l'acteur puisse agir au plus juste, et si l'on trouve une once de « théâtralité » à l'intérieur de *Tartuffe*, ce n'est qu'au début du film, lorsque le petit-fils du vieillard s'adresse directement à nous en regard-caméra, comme s'il interpellait des spectateurs de théâtre venus voir une pièce, prouvant par ailleurs la prise en compte de l'œuvre initiale de Molière. À l'inverse, c'est quand cette dimension expressive intense manque qu'une scène nous paraît mal jouée ou illogique. C'est le cas dans la séquence de clôture du premier épisode des *Araignées* de Fritz Lang, dans laquelle le héros – découvrant le corps de sa jeune épouse morte, étendue sur le sol – ne semble pas éprouver un bouleversement terrible, ne jouant ni la posture de l'accablement, ne s'effondrant même pas en pleurs contre le corps inerte de sa compagne comme on pourrait habituellement l'attendre. Ce passage peu convaincant est toutefois une exception, aussi bien dans le film lui-même, où l'outrance corporelle est bien présente (bouches et yeux grands ouverts, visages angoissés nous rappelant *Le Cri* de Munch), que dans l'ensemble de la filmographie de Lang.

---

[27] Éric Rohmer, *Op. cit.*, p. 107
[28] Lotte H. Eisner, *Ibid.*, p. 39

*Différences entre expressivité et expressionnisme.

Nous l'avons vu, privés de la parole en son synchrone, les acteurs se doivent de faire comprendre les sensations, les impressions, les affects qu'ils portent en eux par différentes postures adaptées afin de traduire leur intériorité vers l'extérieur. Cependant, il ne faut pas confondre pour autant cette intensité expressive émanant des corps avec ce que l'on nomme « expressionnisme », et en venir à caractériser par ce terme toute œuvre à l'expressivité dense. Cette expressivité justement, nous permet avant tout de mettre en avant la dynamique corporelle, l'intensité avec laquelle le corps tout entier peut s'exprimer. Or, l'expressionnisme, lui, ne peut uniquement se rattacher à l'étude du corps. Cette notion implique avant tout une dimension esthétique – où le travail des formes, de l'ombre et de la lumière prend une part capitale – par l'atmosphère particulière qu'elle instaure dans l'ensemble du cadre. Cela n'empêche en rien que les œuvres dites « expressionnistes » cherchent à atteindre une intensité expressive des plus fortes, mais celle-ci demeure principalement influencée par la déformation que subissent les éléments du décor, perdant leur proximité avec le réel. C'est ce que l'on retrouve explicitement dans *Le Cabinet Du Dr Caligari* (1919) de Robert Wiene, un des seuls films que l'on peut entièrement considérer comme expressionniste, dans lequel l'atmosphère d'angoisse créée par les décors déformés et non-réalistes traverse l'ensemble du film et influence l'abstraction des postures corporelles.

À l'inverse, malgré l'aspect angoissant de l'espace, on ne retrouve pas cet éloignement radical des éléments du réel dans les films de notre corpus. Prenons comme exemple *Nosferatu*, où le château de cet hôte étrange, lui-même porteur d'une ambivalence entre monstre (vampire) et humain (comte Orlok), ainsi que l'ensemble des paysages nous plongent dans un sentiment d'angoisse. Contrairement au film de Wiene, la majorité des décors restent basés sur des éléments que nous parvenons à identifier dans la vie de tous les jours. Au contraire, dans le film expressionniste, tout est construit de toute pièce et brouille l'ensemble des repères

logiques. On peut donc considérer que « l'expressionnisme », à l'intérieur des films de Lang et de Murnau, est davantage présent par bribes, comme lorsque le décor se déforme et que les immeubles penchent jusqu'à menacer de tomber sur le personnage principal dans *Fantôme* par exemple, tandis que le reste du film s'ancre dans une atmosphère bien moins abstraite. Aussi, si l'abondante activité gestuelle est un élément participant au travail filmique de nos deux réalisateurs et caractérisant de façon si singulière l'esthétique des années 1920, la longue pose des corps dans le cadre en constitue également une grande partie. *La Terre qui flambe* insiste grandement sur cette fixité des corps, très raides, à l'intérieur desquels la tension se fait ressentir avant de se propager dans l'ensemble du cadre. On peut dire ici que l'environnement n'est pas le seul à influencer les postures corporelles, mais que l'activité corporelle permet aussi d'introduire une atmosphère spécifique à l'intérieur du plan sans avoir à s'agiter intensément. Là encore, cette lenteur et cette fixité peuvent nous rappeler, au même titre que l'agitation, une certaine « théâtralité », mais également cette picturalité présente dans la construction du cadre, explicitée précédemment.

*L'agencement des corps dans le plan : fixité, mouvements, cadrage.

Cependant, il est essentiel de bien se rappeler que l'art cinématographique possède des capacités singulières, auxquelles d'autres arts – comme le théâtre ou la peinture – ne peuvent accéder. Cette originalité, le cinéma la puise en grande partie grâce à ce qui lui permet de capter directement le corps et ce qui l'entoure : la caméra. Elle est l'outil essentiel à tout objet filmique et dispose de multiples moyens pouvant valoriser la présence corporelle de l'acteur à l'écran. Si certains plans sont fixes, le mouvement peut venir de l'intérieur même de celui-ci. Le foisonnement expressif que nous avons pu mettre en avant ne surgit pas uniquement des gestes mais peut émaner du visage seul.

On constate un goût prononcé des deux réalisateurs pour le plan rapproché et le gros plan qui, par l'intensité qu'ils confèrent à la présence corporelle du personnage à l'écran, permettent de faire ressentir au plus près l'extériorisation des mouvements intérieurs de ce dernier, ainsi que de faire paraître la forte dimension expressive de l'ensemble du corps. Souvent, dans *Faust*, le visage de Méphisto est mis en avant par le cadre et Murnau nous permet d'observer tour à tour la cruauté, la malice et l'espièglerie qui se glissent sur le faciès incroyablement modelable d'Emil Jannings. Cet acteur fameux, extrêmement reconnu en Allemagne depuis ses débuts au théâtre chez Max Reinhardt, saura ici « renonce[r] au cabotinage, se dépouille[r] de ses artifices naturalistes habituels » – dont le théâtre est justement chargé – même si cela ne l'empêchera pas « d'arborer à nouveau ses mimiques pleines de fatuité et d'exaspérer comme d'habitude le spectateur non allemand »[29]. Théâtre et cinéma ne demandent pas les mêmes caractéristiques au niveau du jeu et de l'apport corporel. Le morcellement opéré par les échelles de plans, le montage, les mouvements de caméra, dépossède en quelque sorte l'acteur de ses habitudes du jeu théâtral. Le cinéma accorde une importance capitale, et même primordiale, à l'aspect physique, les corps étant les seuls représentants de l'acteur à l'écran. À l'inverse, le théâtre s'appuie sur les paroles à travers le travail accordé à la diction et au rythme vocal. Privé de cet aspect sonore, le cabotinage et la farce dont fait preuve Jannings avec le personnage de Méphisto, qu'il joua également sur scène, n'atteint pas le même résultat chez le spectateur du film que chez le spectateur de théâtre. Cependant, Eisner souligne que Murnau « admire chez autrui la force musculaire et la vitalité qui lui font défaut. C'est pourquoi il permet à Jannings, dans le rôle de Méphisto, les pires fatuités, et ne sait point imposer la mesure à l'exubérance de Dieterle »[30], ce qui explique le plaisir qu'il a à laisser aller à la déformation le faciès de son acteur.

Rohmer n'oublie pas non plus de souligner que le réalisateur « a besoin de l'apport personnel de ses interprètes, de leur chair, de leur nature d'autant plus

---

[29] Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, p. 201
[30] *Ibid.*, p. 72

séduisante qu'elle est moins aisément domptable »[31]. Cela renforce notre définition initiale selon laquelle il est important de considérer les corps à l'écran comme des corps réels, assujettis aux choses de la vie de tous les jours, tant la présence personnelle de l'acteur est considérée par Murnau. On pourrait d'ailleurs faire le même constat chez Lang. Cela se confirme lorsque l'on s'aperçoit que ce travail du cadre se double souvent d'un autre élément récurrent dans les films de notre corpus grâce à l'utilisation des surimpressions, procédé très utilisé à l'époque. Cela est remarquable lorsque le visage de Méphisto apparaît en gros plan et s'impose au-dessus de la ville immense (qui est bien entendu une maquette) filmée, elle, en plan d'ensemble. On retrouve également cette omniprésence accordée à des parties du corps chez Lang, notamment dans *Dr Mabuse, le joueur*, dans lequel le réalisateur se plaît souvent à isoler le visage de son personnage déguisé sous divers faciès. On peut notamment faire référence à une séquence de la première des deux parties de ce long film, lorsque le pouvoir hypnotique du cruel Docteur (joué par Rudolf Klein-Rogge, acteur aussi majeur que Jannings chez Murnau) nous est montré durant une partie de cartes. En filmant d'abord ses yeux en très gros plan fixant un joueur en face de lui, puis donnant la vision subjective de ce joueur en face de Mabuse, le cadre commence alors à s'assombrir autour du visage lumineux du terrible Docteur jusqu'à l'isoler complètement. Seule dans le cadre totalement noir, sa tête se met alors à grandir devant nous et l'on vient à se demander si c'est la caméra qui opère un zoom avant ou bien si c'est directement le visage de Mabuse qui s'avance vers nous, comme flottant dans l'espace. Ce travail incroyable du cadre de la part de Lang hypnotise aussi bien l'homme en face de Mabuse que le spectateur du film, tant son regard est captivé.

Dans de nombreux films également, les réalisateurs se plaisent à isoler les corps et les visages en les encerclant, effet aussi créé par les ouvertures et fermeture à l'iris, focalisant la lumière uniquement sur eux. Dans cet art de cadrer les corps et de composer le cadre de façon extrêmement réfléchie et précise, Murnau n'est pas en

---

[31] Éric Rohmer, *Op. cit.*, p. 107

reste. Notamment dans *L'Aurore*, il se plaît à agencer les corps à l'intérieur du plan pour montrer les rapports de force qui existent entre eux. Ainsi, la vamp, tentatrice cherchant à séduire le personnage principal et l'incitant à tuer sa femme, apparaît toujours au-dessus de lui pour montrer toute l'emprise qu'elle détient sur le corps pourtant imposant de l'homme. Gauche et droite sont également distinguées, Murnau valorisant la droite comme le côté puissant, dominant l'autre côté du cadre. La scène la plus marquante est celle où les deux amants se retrouvent de nuit, devant le lac. L'homme, assis puis à genoux sur la gauche du cadre, subit la présence de sa maîtresse, debout, sur la droite. C'est lors de cette scène qu'il se laisse convaincre de noyer sa femme le lendemain et de quitter la campagne pour la ville en compagnie de sa maîtresse. Cette dernière, en plus de sa présence physique, lui apparaît ensuite en surimpression, comblant le cadre et obnubilant son esprit, au même titre que les images citadines. La tentation est omniprésente, par la présence physique et la parole de la jeune femme, mais aussi par les images mentales qui hantent le corps de l'homme.

Si cadrage et montage sont des moyens uniques donnés au cinéma lui permettant de valoriser la présence physique des corps à l'intérieur d'un espace défini, il ne faut pas oublier la mobilité de la caméra en elle-même. Bien qu'encore limitée à cette époque, les réalisateurs savent user de stratagèmes et d'inventivité pour décupler ses possibilités, extrêmement riches grâce aux expérimentations permises par le tournage, en comparaison aux simples répétitions et représentations scéniques du théâtre. Pour *Le Dernier des hommes*, par exemple, en plus d'avoir eu l'idée d'accrocher une caméra au torse du personnage principal pour rendre sa vision subjective lors d'une scène où il est ivre (sorte de « pré-steadycam » des années 1920 !), Murnau et Karl Freund – directeur de la photographie – ont l'idée d'inventer un procédé qu'ils nommeront la « caméra déchaînée ». En montant cette caméra plus légère sur des harnais ou des échelles, des travellings aériens révolutionnaires deviennent possibles et permettent de relier par exemple, dans la continuité d'un même plan, le cri d'un personnage à la bouche béante ou le « bruit » d'instruments de

musique s'élevant dans les airs jusque vers les balcons des maisons**.** Comme Alexandre Astruc – conscient des ressources du cinéma – appellera en 1948 à se servir de la « caméra-stylo »[32], Murnau illustre son propre propos selon lequel « la caméra est le crayon du metteur en scène. Elle devrait avoir la plus grande mobilité possible afin d'enregistrer tout fugitif accord de l'atmosphère »[33]. Privé de l'expression sonore, le cinéma vient au service du corps et lui permet d'en rendre compte visuellement.

C- L'importance du regard, porteur d'une force expressive considérable.

*La force offensive du regard.

C'est justement la monopolisation du sens de la vue qui apparaît comme un élément essentiel du cinéma muet de Lang et Murnau. Cette forme d'expression artistique donne une place centrale à notre vision et la valorise dans l'observation des images en mouvement. Fritz Lang aimait à préciser, dans certaines interviews, qu'il était « ein Augenmensch »[34], c'est-à-dire un « homme de l'œil », « un visuel ». Il manie l'œil mécanique que représente la caméra – lui-même étant muni d'un œil « artificiel » avec le monocle qu'il porte depuis une blessure reçue durant la guerre – et dédouble sa propre vision. Cependant, le regard prend également une dimension prépondérante au sein même des œuvres filmiques que nous analysons. Nous avons pu mettre en avant l'hypnotisme de Mabuse, thème récurrent du film permettant à cet être diabolique de maîtriser les corps et les hommes, mettant directement en jeu le sens de la vue. Ce constat n'est cependant pas limité à ce seul film et le regard

---

[32] Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » in *L'Écran français*, n°144, 30 Mars 1948. (<http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/astruc.htm>)
[33] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, p. 93
[34] Bernard Eisenschitz, *Fritz Lang au travail*, Paris : Cahiers du cinéma, 2011, p. 6

semble être un élément important à considérer par ce qu'il peut exprimer. Nous avions pu relever la façon qu'ont parfois les corps de poser face à la caméra, raides, fixes, en prenant comme exemple *La Terre qui flambe* de Murnau. On constate alors que cette œuvre insiste également de façon importante sur les jeux de regards. Ainsi, la présence de corps raides à l'écran permettrait notamment aux visages, et plus particulièrement aux yeux, de prendre le relais afin de donner toute sa force expressive au corps de l'homme. On le retrouve dans *Dr Mabuse, le joueur*, lors des premières minutes du film à l'intérieur de l'appartement du Docteur. Filmée de façon très frontale, lui confiant un aspect de pièce de théâtre, la scène montre l'homme au centre du cadre entouré de ses associés. Tous sont droits, presque immobiles parfois, renforçant notre impression d'être spectateur d'une représentation théâtrale, filmée en plan fixe. Tout passe alors par le dialogue mais aussi et surtout par les regards des personnages, fixés vers Mabuse, attentifs à chacun de ses ordres, soumis à servir leur maître qui leur tourne pourtant le dos.

Ce qui est encore plus révélateur de l'importance de la vue dans tous ces films, c'est lorsque les yeux des personnages entre en contact les uns avec les autres, ou cherchent à le faire. Nous pouvons alors en revenir à *La Terre qui flambe*, où les regards s'expriment dans un rapport plus directement humain, sans ajout d'un pouvoir surnaturel comme c'est le cas avec l'hypnotisme chez Mabuse. Tout au long du film, les visages des personnages – à la blancheur inquiétante et aux yeux noircis donnant de la puissance à leur regard – entrent sans cesse en conflit les uns avec les autres. Souvent isolés, puis mis en confrontation par des raccords regard vers l'extérieur du champ, les yeux grands ouverts des personnages font ressortir toute la tension qui réside entre eux au milieu des différentes affaires de tromperie, de trahison et de cupidité. Parfois aussi, les regards se confrontent ou s'évitent au sein du même plan, comme lors de cette scène fixe où les deux frères (Peter et Johannes) entrent en conflit par la seule force du regard. Le premier reprochant au second le fait qu'il délaisse totalement sa famille démunie ainsi que la jeune femme qui l'aime, trop attiré par l'argent et le pouvoir, en allant jusqu'à avoir une relation avec une veuve et

jeune héritière. Peter oppresse son frère du regard, pris en flagrant délit d'interdits, tandis que Johannes l'évite et porte ses yeux vers l'extérieur, les mains crispées.

*Une nouvelle expression de l'intériorité rendue visible.

Le regard fait donc transparaître toute la culpabilité d'une personne consciente de sa faute, autre thème capital nous le verrons, et l'on constate que cet élément corporel, qui semblerait anodin, expose en réalité les vices cachés de chacun. On peut alors penser à une scène de *L'Aurore*, lorsque les deux personnages en couple se retrouvent à bord du tram suite au meurtre que l'homme était prêt à commettre sur sa femme. Cette dernière, encore bouleversée par l'événement auquel elle vient d'échapper, évite le regard de son mari qui cherche le pardon, terrorisée par la folie dont il a pu être épris. Dans leurs regards respectifs, on ressent aussi bien le trouble et le bouleversement intérieur de la jeune femme que la honte du vice qui a traversé l'esprit de l'homme. Il n'est point besoin de parole, les yeux parlent par eux-mêmes.

S'il existe des regards plein de honte, qui s'évitent et se détournent par peur d'affronter la faute, il existe en parallèle des regards accusateurs. En plus des œuvres précédemment citées, on retrouve cette caractéristique dans deux films véritablement intéressants afin de faire progresser notre analyse à propos de cette force visuelle et nous permettre d'en rendre compte avec plus d'acuité. Dans *Le Dernier des hommes*, on remarque la force assassine dont les yeux sont porteurs lorsque le héros revient dans son quartier une fois déchu de sa condition de portier et de son costume prestigieux. Lui qui était adulé par tous les habitants et qui a longuement caché sa chute sociale, se retrouve désormais moqué sans aucune pitié, accusé et acculé par les regards et les doigts pointés en sa direction. Il en est de même à la fin du film, lorsque l'homme est découvert par le veilleur de nuit à l'intérieur de l'hôtel, alors qu'il allait remettre discrètement à sa place son beau costume. Découvert par la vue de ce dernier et par la lampe torche terriblement éblouissante pointée vers lui, il est piégé, comme un voleur ou un coupable cherchant à s'échapper

de prison. Cette dureté dont peut faire preuve le regard est encore notable dans la deuxième partie des *Nibelungen*. Chaque fois que Kriemhild et Hagen – assassin de son mari Siegfried – se trouvent dans le même espace, la jeune femme le fixe durement, l'attaque de ses yeux, sourcils froncés, pour lui rappeler sans cesse le crime dont il est l'ignoble coupable et demande sa condamnation. Ce regard offensif et déterminé qu'elle adopte tout au long du film permet de nous rendre compte que ce sens est réellement porteur des passions intérieures propres à chacun.

Le conflit, la peur, la haine, la honte, l'apitoiement sont autant de sentiments contenus dans le for intérieur des personnages et qui sont rendus visibles de façon explicite grâce à la profondeur du regard. Plus que les vices de l'homme, c'est toute sa véritable façon d'être, toute la sincérité ou la malhonnêteté qu'il possède en lui, qui, même enfouies, sont exposées au grand jour. Ces thèmes liés à l'honnêteté et à l'hypocrisie sont le centre même de *Tartuffe*, représentés par le personnage homonyme, et l'on constate que le regard joue justement un rôle capital dans ce film. Plusieurs fois, Tartuffe apparaît en train de lire sa petite Bible à seulement quelques centimètres de ses yeux, masquant sa vue de celle des autres. Ne serait-ce pas justement le moyen de cacher ce sens si essentiel, exprimant de façon claire et directe la sincérité et les émotions des hommes ? Jannings, qui interprète le personnage de Tartuffe et dont on connait la capacité à modeler son visage, apparaît extrêmement mesquin, les yeux écarquillés, plissés, pour observer ce qui l'entoure lorsqu'ils ne sont pas cachés par son petit recueil. C'est ainsi que l'on comprend toute l'hypocrisie qu'il porte en lui, notamment quand ses regards pervers et contraires à la vertu dont il devrait faire preuve en tant que dévot se portent sur la poitrine d'Elmire, femme d'Orgon, qui tente de piéger le faux pieux bernant son mari. De même, c'est grâce au regard que Tartuffe se sort de ce piège en constatant, grâce à un miroir, qu'Orgon l'espionne caché derrière un rideau, dans le but de le démasquer. C'est également à cause du regard d'Orgon par le trou de la serrure que la vérité se fera à propos de l'homme alors qu'il s'apprêtait, les yeux pleins de vice, à abuser d'Elmire. Cela confirme donc notre hypothèse initiale selon laquelle Tartuffe préfère masquer sa

vue, pouvant le trahir, en lisant le symbole même de la vertu qu'est sa petite Bible, et donc que le regard possède ce pouvoir de dévoiler l'intériorité – seule vraie et sincère – pour la rendre visible à l'extérieur.

On remarque d'ailleurs que cette volonté de faire transparaître ce qui meut l'intérieur de l'homme vers l'extérieur caractérise bien une constante du cinéma muet de l'époque, ainsi qu'un objectif affirmé des artistes expressionnistes, et fait écho à la valorisation de l'expression corporelle mise en avant précédemment. À la lumière de cette analyse sur le regard, cela pourrait éclairer une phrase prononcée par la jeune femme à son mari emmené par la mort, dans *Les Trois Lumières* : « J'embrasse tes yeux et ton cœur ». Elle embrasse non pas ses joues ni ses lèvres, mais bien ses yeux, qu'elle met au même rang que son cœur, symbole même de la sincérité. Cela pourrait apparaître comme une phrase tout à fait anecdotique mais, suite à la démonstration poussée que nous venons d'opérer pour rendre visible cette fonction capitale de la vue, n'est-ce pas là aussi l'occasion de l'affirmer définitivement en montrant que le regard possède son propre langage, traduisant les affects intérieurs et les ressentis dont le cœur est porteur ?

Plus que toute autre forme cinématographique, le cinéma muet allemand promeut la force de la présence corporelle de l'homme à l'écran. Bien évidemment, un travail très précis du cadre est opéré, mais cette capacité que possèdent les œuvres de notre corpus à magnifier les postures par le travail des ombres et de la lumière, nous permettent de comprendre que l'expression corporelle ne se résume pas qu'à la parole. Plus qu'une simple enveloppe, chaque partie du corps devient le médium d'une expression riche, dense, où l'importance de tous les mouvements – influencés par l'univers environnant – est décuplée. Ainsi, il paraît également impossible de qualifier ces œuvres « d'expressionnistes », car bien que l'on puisse constater des lieux communs avec les rares œuvres encore considérées comme telles, ces procédés sont davantage liés à l'époque qu'à un quelconque « courant » ou « mouvement » artistique qui n'a jamais réellement été défini pour ce qui est du

cinéma. Les mots de Jacques Aumont, dans son ouvrage collectif récent consacré aux questionnements soulevés par ce terme d' « expressionnisme », semblent décrire au mieux notre raisonnement : « Le cinéma, n'a pas de mouvements artistiques... C'est pourquoi nous continuerons sans doute, sans trop de scrupule, de voir des films expressionnistes chaque fois que l'intensivité, l'expression ou plus subjectivement l'émotion nous le suggérera »[35].

II/ Un corps humain au centre des rapports de force : lieu de contrastes, d'ambivalences et de mélanges.

A- Petitesse, vieillesse, lenteur et faiblesse corporelle VS Démesure, jeunesse, dynamisme et vitalité physique.

*Un corps humain fragile, en lutte avec sa condition VS des corps exaltés, vifs, solides.

Il est désormais essentiel de s'intéresser plus directement à la corporéité en elle-même et notamment de montrer les rapports de force qui lient les corps et les hommes entre eux. Les films de notre corpus mettent constamment les protagonistes et leur enveloppe corporelle dans des situations de tension où les moments d'accalmie se font rares. Cela commence par la mise en place d'un cadre hostile, souvent défini dès le début du film, aussi bien par l'image que par le texte des intertitres. C'est ainsi que Murnau nous plonge d'emblée dans un environnement fait de « porte des ténèbres » où règne quantité de « malheurs sur la terre », espace dominé par la « guerre », la « peste » et la « famine » – dans *Faust* – mais aussi par le mystère des « gouttes de sang », de l' « ombre », du « fantomatique » et des « sueurs » plein d' « efforts » dans *Nosferatu*. L'exorde de bon nombre de films

[35] Jacques Aumont, *Op. cit.*, p. 28

permet souvent la mise en place de cette atmosphère pessimiste, qui se recentre assez rapidement sur l'humain et sur son corps meurtri, fragilisé (personnage de Faust, vieillards et malades dans *La Terre qui flambe* ou *Tartuffe*...) contrastant avec les héros puissants et vifs en position de force (personnage de Mabuse, Siegfried dans *Les Nibelungen*...). Différents rapports de force inverses se créent et entrent en conflit les uns avec les autres.

Faust semble être un point de départ idéal par la mise en exergue des thèmes de la vieillesse et de la jeunesse, mettant explicitement le corps en jeu. L'accablement ambiant, caractérisé par la panique de tout un peuple affaibli par la peste, s'ajoute à la vieillesse du personnage de Faust, totalement dépassé par les événements et constatant avec tristesse l'archaïsme de ses traitements médicaux, jusqu'à vouloir mettre fin à sa vie. Entouré par les corps malades et les chairs sans vie, le corps faible du savant cède à l'impuissance et décide de s'en remettre à une force mystérieuse et surhumaine représentée par Méphisto. On commence ici par insister sur la faiblesse humaine – et c'est avant tout l'être humain qui va nous intéresser à l'intérieur de cette partie – qui, désespéré par sa condition, ne cherche pas à la dépasser, à se surpasser physiquement ou mentalement, mais préfère faire appel à des tentations mystiques, mystérieuses et non-humaines. Ainsi, se pensant définitivement trop faible, l'humain est tenté et dangereusement attiré par des vices (qui constitueront par ailleurs un point de notre analyse dans la dernière partie). Le corps humain étant condamné à vieillir et à s'affaiblir au fur et à mesure de l'inlassable avancée du temps, seuls les corps jeunes sont emprunts de la vivacité et du dynamisme nécessaires pour évoluer avec plus d'aisance dans un cadre mettant toujours plus à mal chaque homme. Cette friabilité de la vie qui se consume est parfaitement mise en image dans *Les Trois Lumières* grâce à la métaphore des bougies fondant progressivement face à l'avancée du temps. La flamme – représentant la force même de la vie – de ces bougies enfermées au sein d'une immense cathédrale gardée par le personnage de la mort, subit le vent des multiples événements dangereux peuplant le quotidien d'un homme et menace de s'éteindre à tout moment.

Cependant, entre le film de Lang et le *Faust* de Murnau, la mort n'est pas envisagée de la même façon. Si elle provoque la peur des protagonistes dans les deux films, trop attachés à leur vitalité physique, la personnification de la mort par un personnage à l'apparence humaine dans *Les Trois Lumières* fait ressortir le caractère bienveillant de ce personnage. Lotte Eisner, dans le cadre de son étude sur ce film de Fritz Lang, relève une citation de Jean-Paul Richter : « L'ange qui nous est envoyé pour notre dernière heure, celui que nous appelons si durement la Mort, est le plus tendre, le meilleur des anges, choisi pour cueillir, avec des gestes doux et délicats, le cœur humain qui s'étiole. Le détachant de la vie, l'extrayant de notre sein glacé, il l'emporte, sans le froisser, dans ses mains tièdes, jusqu'à l'Éden, là-haut, qui le réchauffera »[36]. Effectivement, la mort n'apparaît pas comme un élément violent dans ce film, où « la faucheuse » acquiert l'apparence humaine et emmène avec délicatesse, en le prenant par la main, le mari de l'héroïne du film qu'il était venu chercher au milieu de tous dans un bar de la ville. À l'inverse, dans *Faust*, la mort prime par son omniprésence de façon visuelle et choquante avec la cohue des corps affaiblis par la maladie, mourant dans les bras de leurs proches. Au personnage presque humain de la mort, qui « obéit à Dieu » – comme il le dit lui-même – bien que fatigué de voir la souffrance des hommes, s'oppose le personnage inhumain, maléfique et diabolique de Méphisto. N'étant ni Dieu, ni Diable, l'être humain est soumis à la mort, son corps est menacé à chaque instant car mortel, fragile et assujetti au bon vouloir de forces inconnues et mystérieuses.

On s'en rend bien compte, cela ouvre une vraie réflexion autour de la condition humaine centrée sur son intégrité physique, qui semble être l'élément essentiel déterminant sa (sur)vie au milieu de l'hostilité qui l'entoure. La vieillesse est effrayante, comme lorsque Faust jeune demeure apeuré face à l'ombre de son corps vieux que Méphisto lui fait apparaître. La jeunesse est elle synonyme de pouvoir, de force et donc de bonheur, car elle permet de surpasser l'accablement ambiant. Cette

---

[36] Jean-Paul Richter, *Vie de Quintus Fixlein*, cité dans Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, Paris : Cahiers du cinéma : Cinémathèque française, 2005, p. 53

place majeure accordée à la dimension purement physique du corps est encore plus sensible dans *Le Dernier des hommes*. Un moment de rupture se crée au moment même où le personnage principal de portier est renvoyé de son poste et relégué à une place de « gardien des toilettes ». Ce qui est important à remarquer à propos de la lettre de renvoi qui lui est adressée, c'est que le motif de son licenciement est sa sénilité. L'image insiste sur ce mot en le faisant grossir plusieurs fois à l'écran comme s'il occupait l'ensemble de la vue du protagoniste et s'installait entièrement dans ses pensées. Le corps du portier à la démarche assurée, jusqu'ici droit et imposant bien qu'assez âgé (Emil Jannings devant subir un important travail de maquillage avant chaque tournage pour se vieillir considérablement), laisse soudain place à un corps courbé, appesanti, au pas lourd, désormais pleinement conscient de sa faiblesse. Si cela pose aussi la question d'une implication mentale significative en lien avec l'état physique, qui constituera un point important de notre analyse au sein de cette partie, l'opposition entre le corps fixe, lent et abasourdi de notre portier au regard perdu et les corps dynamiques, vifs et sveltes des jeunes employés de l'hôtel ou des enfants s'agitant autour de lui, confirme la récurrence de ce conflit à propos du corps dans les œuvres de notre corpus.

Un élément commun à *Faust* et au *Dernier des hommes* vient même se faire écho dans ces deux films : le miroir. Ce miroir dans lequel Méphisto enferme l'âme du vieux Faust dont le reflet l'effraie lui-même lorsqu'il est jeune, et qui le décide à vendre son âme au diable. Ce reflet que l'on retrouvait, quelques plans plus tôt, dans l'assiette de potion empoisonnée, servant de miroir, où Faust apercevait son visage vieilli et fatigué puis une tête de mort que faisait apparaître Méphisto pour le terrifier. Ce miroir aussi dans lequel le portier se regardait pour arranger l'allure de sa moustache au début de l'autre film de Murnau et qui laisse place à de cruels reflets lui montrant son apparence déconfite, au même titre que la lumière projetant son ombre courbée contre les murs. C'est aussi à nous que cette image est reflétée et offre à notre vue une présence prolongée et pesante du corps du vieux portier à l'écran, de plus en plus lent.

Ce qui domine donc dans l'ensemble des films, c'est la peur de l'homme face à son physique vieillissant contre lequel il ne peut lutter, sa peur face à la mort qui se rapproche de lui, qui déjà l'entoure au quotidien dans des conditions de vie terribles. Même si dans *Les Trois Lumières*, nous l'avons vu, la personnification de la mort la rend plus douce, il n'en demeure pas moins que le jeune personnage féminin ayant perdu son mari ne compte pas le rejoindre dans la mort, mais décide plutôt d'aller le chercher par tous les moyens pour le faire revenir à la vie à ses côtés. Elle va même jusqu'à demander aux vieillards de son village, se plaignant sans cesse de la difficulté de la vie, s'ils ne souhaitent pas mourir pour échanger leur âme contre celle de son mari. Évidemment tous refusent, même le pauvre homme sans-abri, montrant bien toute l'hypocrisie de ces humains plaintifs chaque jour mais souhaitant rester sur terre coûte que coûte jusqu'à leur dernier souffle. Même dans un contexte d'utopie où l'homme, poussé par le progrès technique, se tente à dompter la nature comme dans *La Femme sur la Lune*, le pessimisme et l'effroi reprennent le dessus. À bord de la fusée, l'un des personnages panique et veut soudain faire demi-tour car selon lui, ce qu'ils trouveront sur la lune, c'est « la mort ! ». Même lorsque les corps essayent de fuir la terre et son environnement hostile, l'angoisse de la mort domine face à l'hypothèse d'une plénitude à venir.

Cela nous permet d'introduire un nouveau contraste, celui entre la petitesse des corps face à la démesure et l'immensité, venant compléter les relations inverses de vieillesse, lenteur, maladie et faiblesse d'un côté ; à jeunesse, dynamisme, vitalité et force physique de l'autre. L'utopie de la conquête grandiose de la lune cède sa place à une ambition trop gargantuesque pour la petitesse du corps humain, de plus en plus apeuré par le gigantesque environnement inconnu dans lequel il se lance à corps perdu. Si s'échapper de la Terre ne semble pas la bonne solution, y rester semble également être sans issue. Dans le prolongement d'une époque en plein essor technique, *Metropolis* – où les buildings et les machines immenses se dressant vers le ciel emprisonnent les corps en leur sein – offre lui aussi une vision cauchemardesque à l'homme et son corps soumis, courbé et chétif face à sa propre création. Pris au piège

par « les fenêtres des façades géantes qui scintillent comme la surface d'un échiquier gigantesque »[37], les corps des habitants de la ville Metropolis ne sont plus que des pions. Si chez Murnau, Faust et le héros du *Dernier des hommes* sont « vampirisé[s] par le réel, [...] aspiré[s] par le monde dont les éléments épars s'illuminent sur sa route pour l'ensorceler », comme vidés de leur énergie vitale tel Hutter après une morsure de Nosferatu, chez Lang au contraire, « l'homme se durcit stoïquement pour demeurer vivant à la surface du monde »[38]. En effet, bien qu'affaiblis, les corps entrent en lutte, tentent de demeurer alertes et solides face aux forces démesurées qui peuvent se dresser face à eux. Bien que dépossédés de leur vitalité, les corps des ouvriers aux pas lourds et réguliers, se surpassent physiquement chaque jour pour contenir l'inlassable mouvement des machines. On s'en rend particulièrement compte lorsque le héros de « la ville du haut » prend la place d'un des ouvriers et tente de soutenir à bout de bras la puissance des aiguilles d'une grande machine, scène sur laquelle nous reviendrons. À cela s'ajoute également la révolte finale des ouvriers face aux hauts dirigeants, nouvelle preuve d'une intensité physique encore présente en eux.

On constate en parallèle que cette importance accordée au corps et à ses dispositions physiques se répercutent directement sur le corps des acteurs. Plusieurs écrits montrent la dureté des tournages chez les deux réalisateurs, aussi bien pour Maria dans *Metropolis,* où Brigitte Helm est « enfermée dans une armure douloureuse », dans une « robe trempée moulant [son] corps renversé en arrière », totalement « soumise aux exigences éprouvantes (certains diront sadiques) du cinéaste »[39], que pour Gretchen dans *Faust*, subissant la chaleur des éclairages à 50°C et finissant parfois le corps « en sang et psychologiquement effondrée »[40]. Ces

---

[37] Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, p. 106

[38] Paul Warren, « La paternité revisitée de F.-W. Murnau et de Fritz Lang » in *Études littéraires*, vol. 18, n°1, 1985, p. 161 (également consultable ici : <http://id.erudit.org/iderudit/500682ar>)

[39] Bernard Eisenschitz, *Op. cit.*, p. 48

[40] Friedrich Wilhelm Murnau, *Le chef d'œuvre : Faust*, DVD documentaire, MK2, 2009, 53 minutes

constats confirment la mise en jeu directe de la chair de l'acteur en elle-même, de façon réelle et éprouvante au sein des films.

Un nivelage selon les rapports de force s'établit alors de façon claire entre les protagonistes à l'écran. Corps forts et corps faibles sont mis en opposition et en conflit, comme nous l'avions relevé dès le début des *Nibelungen* en opposant le corps musclé, droit, fort et sans armure de Siegfried, avec ceux des vieillards bedonnants de son peuple. Cette valorisation de corps athlétiques et puissants par leur musculature est un thème récurrent. On la retrouve une nouvelle fois dans *Metropolis* lorsqu'aux ouvriers affaiblis de la cité souterraine, s'oppose une course d'athlétisme dans « la ville du haut » entre plusieurs hommes élancés et torses nus. La scène du concours sportif dans laquelle le Roi doit triompher pour conquérir sa femme, dans le chant 3 de la première partie des *Nibelungen*, y fait d'ailleurs écho. On retrouve ici, dès 1923, des caractéristiques explicites du culte d'un corps aryen (la chevelure blonde et la musculature de Siegfried et des athlètes de *Metropolis* nous y faisant déjà penser) qui sera utilisé à des fins racistes dès 1927 par Hitler, dans le but de promouvoir une « race supérieure ».

B- Corps dominants VS Corps dominés.

*Une hiérarchisation des corps.

De cette hiérarchisation entre corps forts et corps faibles, résultant d'une mauvaise interprétation des théories de Darwin – qui mènera historiquement à la malheureuse transposition du darwinisme sur un plan social et humain, dérivant progressivement vers un nationalisme racial – découle finalement un nouveau conflit venant mettre en opposition les corps dominants et les corps dominés dans notre corpus filmique. La simple lutte des corps suffisamment armés physiquement pour tenter de subsister face à l'accablement, se transforme en une volonté de soumission

des corps plus fébriles par la supériorité physique – et pourquoi pas mentale, nous nous le demanderons par la suite – des dominants. L'architecture même de l'espace peut déjà induire ce nivelage des rapports de force entre les corps. C'est évidemment le cas dans *Metropolis*, où l'on a d'emblée affaire à la séparation de la ville, reliée par un ascenseur, entre « le haut » et « le bas », le « club des fils » – comme le nomme un intertitre – à la vie paisible où les corps rayonnent par leur apparat blanc et leur vivacité ; opposé à la cité souterraine des ouvriers-esclaves, située « au plus profond de la terre ». C'est un conflit au sein d'un même peuple auquel on assiste, dans une ville partagée en deux, divisée verticalement, où tout n'est que domination et soumission et « où la rencontre des deux univers peut mener à la catastrophe ou [à] l'union idéale »[41].

Ce thème obnubile Lang dans plusieurs de ses œuvres, et il prolonge cette réflexion dès le film suivant en 1928 avec *Les Espions*. Si les corps dominants sont plusieurs dans *Metropolis* (hauts dirigeants, femme robot qui commande les ouvriers, elle-même commandée par Rotwang le savant fou...), seul le maître-espion Haghi s'installe comme le « super-cerveau »[42] dans cet autre film. Lang met véritablement en image cette appréhension du corps comme un simple pion, comme nous avons pu le dire précédemment, une simple marionnette dont le maître tire les ficelles, les dirige, les ordonne, les soumet à ses volontés puis s'en débarrasse. Cela est d'autant plus fort ici puisque le personnage d'Haghi est infirme, ou en tout cas se fait passer pour, et acquiert cet aspect de corps supérieur malgré sa (fausse) faiblesse physique, se protégeant de toutes conséquences néfastes à son égard. Il devient un être supérieur en parvenant à démultiplier sa présence dans l'espace sans avoir à bouger de son fauteuil-roulant et de son refuge, grâce à l'ensemble de ses complices qu'il réduit totalement en esclavage pour arriver à ses propres fins. Eisner relève justement, à propos du film, ce « 'syndrome du super-cerveau' typiquement allemand,

---

[41] Bernard Eisenschitz, *Op. cit.*, p. 46
[42] Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, p. 121

que [Lang] fait remonter à la 'morale des maîtres' que Nietzsche oppose à la 'morale des esclaves' »[43].

*Le dérèglement de la notion de Surhomme Nietzschéen.

La réflexion nietzschéenne apparaît d'ailleurs particulièrement intéressante à exploiter dans le cadre de notre étude filmique, et davantage encore dans cette expression de rapports de force entre les corps. En effet, on a affaire, dans de nombreux films ainsi que dans le contexte socio-politique comme nous le verrons plus tard, à un dérèglement total de la notion de Surhomme, que le philosophe allemand a lui-même exposée, principalement dans *Ainsi parlait Zarathoustra* en 1883. S'il ne s'agit pas de s'épancher sur une étude philosophique du Surhomme, il est pertinent, dans l'appréhension d'une relation dominants/dominés, de voir comment ce concept a dérivé vers une relation de domination de l'autre. Déterminé par deux notions majeures que sont la Volonté de Puissance et l'Éternel Retour, le terme de Surhomme caractérise l'homme fort mais d'un point de vue essentiellement moral. Dans une période de pessimisme, dès la fin du XIXème siècle puis suite à la Première Guerre Mondiale en Allemagne, la difficulté de la vie se traduit à travers un désespoir général. C'est là que prend sens cette notion d'Éternel Retour exprimant le fait selon lequel chaque humain doit mener sa vie de sorte à ce que, si elle venait à se répéter une nouvelle fois, cela ne soit pas un désespoir mais plutôt une chance de pouvoir la vivre à nouveau. Aussi, cette notion n'est envisageable que si l'homme fait preuve d'une Volonté de Puissance telle, qu'il parvient à s'élever au-dessus de tout accablement. C'est là qu'une mésinterprétation de ce terme est dangereux, car il faut davantage comprendre « une puissante volonté » derrière ce terme employé par Nietzsche. En effet, ce n'est pas une quête de puissance, de pouvoir ou de volonté de surpasser tout le monde et de se considérer supérieur face aux autres dont il s'agit (qui

[43] *Ibid.*, p. 41

caractériserait justement cette « morale d'esclaves » voulant devenir « maîtres » que nous avons évoquée), mais il est ici question de posséder une volonté suffisamment vive pour être maître de sa vie, des événements qui la construisent et être avant tout maître de soi.

Chez les individus « dominants », dans les films de notre corpus, cette Volonté de Puissance est avant tout régie par un goût pour l'emprise dictatrice au profit du rabaissement des autres, des corps dominés et faibles, dans la quête d'un triomphe personnel. Que ce soit Rotwang, mais plus particulièrement Mabuse ou Haghi (qui ont également des différences nous le verrons), tous cherchent à semer le trouble dans un monde déjà en désordre, à s'élever comme Dieu au-dessus de l'ensemble des corps grouillants dans une atmosphère chaotique. C'est là que le dérèglement de la notion de Surhomme a lieu : elle n'implique ni cette hiérarchisation qui viendrait à distinguer les hommes – voire également les « sous-hommes » – des Surhommes, ni cette volonté d'être le Dieu en devenir, de prendre la place de Dieu, comme Hitler en avait l'ambition et pouvait le rapporter dans sa doctrine. Pourtant, c'est bien cette quête du pouvoir dans un monde fait de rapports de force qui anime les corps, et qui permet évidemment de créer la tension dramatique des films.

*Le rôle majeur du corps féminin.

Maîtriser l'autre, dominer son corps et ses affects, sont des objectifs qui demandent des ruses, et parmi elles, l'utilisation des charmes du corps féminin y joue un grand rôle. Lotte Eisner fait elle-même ce constat à deux reprises dans son ouvrage à propos de Fritz Lang où elle relève que « les critiques ont souvent noté, dans les scénarios et les premiers films de Lang, la présence fréquente d'une femme fatale qui entraîne les hommes à leur ruine »[44]. Elle confirme même que cela constitue « le

[44] *Ibid.*, p. 183

motif favori du jeune Lang »[45], mais nous allons voir que cela s'étend même bien plus qu'aux premiers scénarios du cinéaste.

« Rien ne doit jamais détourner un homme de son devoir, pas même une femme » confie l'agent secret Masimoto à Tremaine, l'un des personnages principal du film *Les Espions*, détective en charge de démasquer le chef du réseau d'espionnage qui terrorise l'État. Pourtant, dans la scène qui suit, en rentrant chez lui, l'agent Masimoto croise une jeune femme en pleine détresse dans la rue, sans abri et allongée au sol en pleine tempête. Il décide alors de la recueillir, mais ce qu'il ne sait pas encore (et nous non plus), c'est que la belle n'est en fait qu'une des complices du maître-espion Haghi, chargée de subtiliser des documents à cet agent secret... en lui faisant du charme. D'abord hésitant, puis oubliant finalement son discours moralisateur, Masimoto cède à la tentation du charme féminin après plusieurs scènes à l'érotisme palpable. Se rendant finalement compte du vol des documents et de la supercherie entreprise par la jeune femme aux doux yeux, l'agent secret, désespéré, se fera hara-kiri. Ces scènes de séduction finement agencées nous montrent véritablement toute la force féminine à convaincre et persuader par le corps, par les atouts charmeurs que les femmes possèdent et cette mise en exergue, de la part de Lang, de leur pouvoir et de leur capacité à dominer certains hommes. Cela n'est pas uniquement observable dans ce film. Le réalisateur donnera comme sous-titre « Quatre hommes pour une femme » à son film *Cœurs en Lutte*, montrant la place importante du corps féminin au sein de son œuvre, qu'il confirmera jusqu'en 1929 avec *La Femme sur la Lune*, son dernier film muet.

Il convient également de relever la présence déterminante du personnage féminin de la comtesse Told dans *Dr Mabuse, le joueur*, autre film où les rapports de force sont légions, où tout n'est que persuasion, complot et faux-semblant. Le cruel Docteur, paraissant intouchable tant il se joue avec aisance de l'ensemble des protagonistes, s'éprend pourtant de la jeune comtesse, se débarrasse alors du comte

---

[45] *Ibid.*, p. 29

Told en le poussant au suicide comme il sait le faire lorsque quelqu'un se dresse sur son chemin, et la capture. C'est trop obnubilé par les charmes de la comtesse, qui refuse ses avances, que Mabuse perdra de vue ses plans et, de ce fait, la maîtrise et la mainmise des corps et des esprits qu'il avait jusqu'ici sous son emprise, et courra à sa propre perte. C'est en cela que Mabuse se différencie de Haghi dans *Les Espions*. On se rend compte avec cet épisode que le premier conserve sa part humaine et une once de sensibilité. Il n'y a qu'à voir comment il s'effondre à la fin du film en devenant fou lorsque les fantômes des gens qu'il a éliminé reviennent peupler son esprit. Au contraire, le maître-espion est lui dépourvu de toute sensibilité, c'est « un ordinateur humain » comme le nomme Eisner, « il n'a pas le moindre sentiment, il a un parfait mépris pour les êtres humains »[46], il ne se pré-occupe guère des charmes de la jeune femme dont il se sert pour piéger les autres. Il la traite avec dédain et n'apparaît pas plus perturbé que ça une fois démasqué et encerclé de toute part par la police dans la séquence finale, continuant son spectacle de clown jusqu'au dernier soupir.

Toutefois, le corps féminin ne se revêt pas uniquement de ce charme physique piégeur. Il fait également preuve d'une force de détermination et d'une capacité à focaliser l'attention, lui conférant cette place dominante. On pourrait penser à *Metropolis* dans le sens où la jeune femme androïde s'impose en tant que chef de file des ouvriers-esclaves et les pousse à la révolte. Bien que Maria-robot soit en fait créée par Rotwang dans le seul but de semer le désordre et de renverser les puissants, le professeur choisit habilement une femme, avec la belle figure angélique de Maria, dont le discours sage et sensible fascine les ouvriers, tous tournés vers elle dès l'ouverture du film. Preuve que cela s'impose comme un élément bien réfléchi, Eisenschitz relève lui aussi l'ensemble des motifs de *Metropolis* dans les premiers scénarios de Lang où l'on retrouve « le dédoublement féminin en un pôle bon et un mortel (Lilith et Ly, jouées par la même actrice), la création artificielle d'une femme malfaisante (Lilith), qui déchaîne les désirs, entraîne les foules au plaisir et à la mort

---

[46] *Ibid.*, p. 122

(Peste à Florence), poussant les hommes à s'entretuer (Demi-Sang) et provoquant une rivalité amoureuse entre le maître de la ville et son fils... »[47]. Dans ce prolongement, la place prépondérante prise par la femme de Siegfried dans le second épisode des *Nibelungen*, reste certainement un des éléments les plus marquants par rapport à cette dimension considérable prise par le corps féminin. Sa posture droite, son regard froncé, sa marche déterminée, ses directives strictes, commandant – tel un chef de guerre – l'ensemble du peuple des Huns prosterné devant elle dans le but d'obtenir sa reconnaissance ou la suivant en masse et de façon très organisée : tous ces éléments montrent l'emprise et l'assurance que possède la Reine dans un univers strictement masculin. Ce n'est plus un Mabuse surplombant les boursiers grouillants et riant de leur sort, ni un terrible professeur Rotwang se servant d'une jeune femme en lui confiant une place de dictatrice chargée d'haranguer la foule d'hommes-ouvriers, mais bien une femme, Kriemhild, elle-même motivée en son for intérieur par la volonté de vengeance. Une femme laissant définitivement de côté la naïveté qui lui fit défaut lors du premier épisode, où elle n'apparaît que très peu, et qui mena à la mort de son mari. C'est elle qui occupe désormais cette position surélevée lors du combat de son peuple face aux Burgondes.

*Corps offensifs VS corps sur la défensive, sur le repli.

Nous l'avons justement vu dans la partie précédente, cette place accordée à la position dans le travail du cadre est importante et joue aussi dans l'appréhension des rapports de force entre les corps. L'emprise que possédait la maîtresse – autre personnage féminin jouant de ses charmes pour séduire – sur le personnage principal de *L'Aurore* s'exprimait de façon encore plus remarquable par la position supérieure et dominante qu'elle prenait à l'écran. On constate alors que la posture d'un corps

[47] Bernard Einsenschitz, *Op. cit.*, p. 55

influence la posture de celui face auquel il se dresse, induisant également un affrontement entre corps dominants et corps soumis.

En effet, au-delà de la simple construction du cadre, il est intéressant de relever comment ces rapports de force entre les corps auxquels nous nous intéressons se traduisent par des positions défensives, de replis, provoquées par des attaques et des charges de la part des corps adverses qui les dominent. Ainsi, la position acculée de la jeune femme face à son mari, prêt à bondir sur elle pour la noyer lors de la promenade en barque de *L'Aurore*, met bien en image ces corps sur la défensive qui peuplent plusieurs des films de notre corpus. Si l'on pourrait penser que cette position reflète une simple réaction face au corps immense, il ne faut pas oublier l'importance de la notion de « geste », que nous avons mise en avant plus tôt dans notre réflexion. Dans ce film essentiellement construit sur les rapports humains – « A Song of Two Humans » sous-titre d'ailleurs l'amorce du film – les corps sont mis en relation dans leur émotivité la plus sensible. Si la jeune femme est terrorisée et se plaque contre le bord de la barque c'est qu'elle découvre toute l'inhumanité qui habite son mari et son corps immense, courbé, se dressant lentement face à elle, les mains crispées vers l'avant, avançant d'un pas lourd comme pour se jeter sur sa proie. Une anecdote de tournage laisse même entendre que du plomb avait été rajouté dans ses chaussures pour que sa démarche paraisse encore plus inquiétante. Lors de cette scène pleine de tension, Murnau parvient à montrer ce qu'il y a de plus monstrueux en l'homme. Le personnage principal devient lui-même un Nosferatu, un être qui quitte son apparence strictement humaine, prêt à mordre mais également à tuer.

Si nous nous intéresserons par la suite, de façon détaillée, à cette présence d'êtres monstrueux, nous tâchons à travers cette partie de concentrer notre propos sur les relations de domination qui se créent entre les hommes. Ainsi, nous l'avions vu, c'est avant tout l'ombre du corps de Nosferatu, plus que son corps en lui-même, qui affaibli celui d'Hutter, le pousse sur la défensive et le fait aller à reculons malgré l'avancée lente du corps du vampire. Il est intéressant de voir combien l'ombre possède une force offensive notable dans notre questionnement sur les forces en jeu.

On peut alors relever le moment où l'ombre d'Orgon – demeurant jusqu'ici un personnage faible, naïf et crédule – fond sur le corps de Tartuffe dans le film de Murnau, dans le but de le battre suite à la découverte de sa malhonnêteté. Lors de cette scène on comprend l'inversement de ces fameux rapports de force : le personnage dominant de Tartuffe, bernant et soumettant Orgon avec aisance durant toute l'intrigue, se retrouve démasqué et, de ce fait, dominé. Cet affrontement des corps passant ici par l'ombre, ne confère pas uniquement à cet élément majeur du cinéma de Lang et Murnau un aspect négatif de terreur, mais montre que l'ombre domine par sa dimension forte et puissante.

Enfin, plus encore que par la présence physique ou par la réflexion de l'enveloppe corporelle par la lumière, cette présence de corps sur la défensive résulte également d'une profondeur sensible mettant l'âme en jeu. Lorsqu'au milieu de la panique ambiante, Faust, désespéré, décide de faire appel à la force mystérieuse de Méphisto, il déclare dans son incantation qu'il veut s'unir à lui, pour « attaquer ensemble ». Cette détermination offensive laisse pourtant soudain place à la fuite, au repli hâtif et paniqué du corps de Faust vers sa demeure au moment même où, au milieu du déchaînement des éléments, le diable apparaît. Face aux valeurs contraires de la vertu et du bien qu'il enseigne, le vieux professeur est soudain dominé par la peur et l'effroi. Ce sont ces mêmes sentiments qui habiteront d'abord Gretchen, la jeune femme dont le jeune Faust s'éprend, lorsqu'elle rencontrera pour la première fois celui qui a vendu son âme au diable pour retrouver sa jeunesse. On peut à la fois considérer que la jeune fille en fleur – extrêmement prude, croyante et traitée comme une enfant par sa mère et son frère – fuit face aux sentiments « non-vertueux » du jeune Faust, mais également face à son âme possédée par le mal. Une scène nous le montre explicitement, plus tôt dans le film, lorsque Faust – détenant le pouvoir de soigner la peste grâce à la « journée d'essai » qu'il a convenu avec Méphisto – ne peut s'approcher d'une mourante tenant une croix en ses mains pour la guérir. La masse énorme des habitants devine alors le pacte passé avec le Diable et commence à se reculer, paniquée et soudainement effrayée par Faust. Cette même masse décidant

rapidement d'attaquer en nombre le professeur, dominé et obligé de fuir à son tour, dans le but de le lapider. On comprend alors les mots de Rohmer qui considère que, dans ce film de Murnau, « il n'y a de place que pour le chasseur et sa proie »[48], c'est-à-dire pour un corps offensif, dominant, et un corps sur la défensive, soumis.

C- Corps individuels VS Corps en masse.

*Caractère oppressant et supérieur des corps en masse.

Cela nous permet de remarquer la présence récurrente d'une relation de tension et d'affrontement entre les corps seuls et les corps en masse, autre questionnement essentiel au sein de notre réflexion sur la corporéité dans ces œuvres filmiques, prolongeant notre propos sur les différents rapports de force que nous tâchons de mettre en évidence. Nous l'avons évoqué, l'environnement et l'atmosphère dans lesquels les corps évoluent dénotent d'un pessimisme notable, se répercutant sur les corps humains enclins à la détresse et à l'apitoiement. Les corps semblent condamnés à la solitude comme dans *La Statue qui marche*, un des rares films sans véritable relief chez Lang, où les postures courbées et lasses semblent se superposer au territoire escarpé et pénible dans lequel ils évoluent, où aucune issue ne semble possible – sinon par la foi – tant les corps sont abandonnés à eux-mêmes et à leur propre devenir. Se développe alors l'idée logique selon laquelle il faut s'allier, il faut agir en nombre pour se sortir d'une solitude immédiatement synonyme de mélancolie, d'abattement et de faiblesse.

Ces acceptions confiées au corps seul, c'est-à-dire en position inférieure face au nombre, peut donner des intrigues attendues comme celle des *Araignées*, où un héros, seul confronté à une masse de corps adverses cherchant à le vaincre, apparaît capable de tout, notamment physiquement, sans laisser pourtant transparaître une

[48] Éric Rohmer, *Op. cit.*, p. 86

véritable supériorité. Il « 'monte à cheval comme un cow-boy', nage et escalade hardiment les pentes, et va jusqu'à simuler un saut en parachute depuis la nacelle d'un ballon 'où il était grimpé en pleine ascension en s'accrochant à une corde' »[49]. On a affaire à l'exposition d'un corps seul, échappant à plusieurs situations critiques, surpassant, sans réelle raison logique, la masse d'adversaires qui se dresse face à lui et tente de l'éliminer. Cette même masse qui conserve ici son aspect dominant en faisant poids par sa quantité, mais qui demeure impuissante face au corps d'un seul homme rivalisant avec les héros de Western hollywoodiens.

Par son nombre, la masse porte en elle une ambivalence et est capable de réactions contradictoires. C'est souvent son caractère oppressant qui prédomine, comme dans *Tartuffe* – lors de la séquence finale – quand la servante est mise à la porte par le vieil homme et son fils, qui parvient à démasquer ses plans visant à hériter de la richesse du premier, et qu'elle est pointée du doigt par la horde d'enfants rieurs la traitant de « Tartuffe ! » et la poursuivant pour la faire fuir. C'est ce même ton cruel qu'acquièrent les habitants du village très modeste dans lequel vit le héros du *Dernier des hommes*. Eux qui ne cessent d'aduler, de flatter et de prendre soin du vieux portier – brillant par son beau costume et le « prestige » de sa situation par rapport aux autres habitants – profitent de la faiblesse de l'homme déchu de ses fonctions et de son apparat pour s'attrouper autour de lui et le railler. Murnau – dont on connaît le goût pour l'expression du sensible – parvient à montrer toute la cruauté humaine de gens à la condition sociale critique, faibles lorsqu'ils sont seuls, mais profitant de la difficulté subie par un homme pour se rassembler, pour former une masse possédant le sentiment d'une pleine puissance. Ces deux scènes peuvent nous rappeler la cruauté du peuple dans *Faust*, moquant la déchéance de la belle Gretchen, laissant son corps s'affaiblir au milieu de la neige et du froid, en refusant de l'héberger elle et son enfant, qui mourra de froid. Trop faible seul, l'humain lambda s'en remet

---

[49] Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, p. 40

aux autres et agit, non pas selon son bon vouloir, mais se protège en se réfugiant derrière le nombre.

Aussi, on constate que les corps en masse possèdent une seconde facette, plus positive. En effet, si la masse peut être cruelle, elle peut également être amenée à congratuler, à acclamer l'individuel. Cela est extrêmement sensible dans *L'Aurore*, où le couple – qui constitue en lui-même l'union de deux corps qui ne font plus qu'un ensemble – vivant à la campagne va découvrir la ville, espace grouillonnant, fourmillant, comme l'image que s'en fait le personnage principal. Leur arrivée au milieu des corps vifs des citadins – marchant à toute allure, roulant à toute vitesse dans leur voiture – crée d'abord une perte totale de repères chez nos deux protagonistes principaux. Leurs corps sont heurtés, poussés à l'intérieur de cette cohue, la jeune femme passant même à deux doigts de se faire percuter par une voiture au moment de traverser la route. Ce caractère oppressant va, au fur et à mesure que le couple découvre la ville et se re-découvre lui-même suite à l'événement tragique de la tentative de meurtre de l'homme, laisser place à un aspect plus avenant de la masse envers eux. Grâce au renouveau de l'amour – parfaitement symbolisé par l'union de leurs deux corps s'enlaçant et s'embrassant devant un photographe – l'entité individuelle que forme le couple domine la masse et paraît imperturbable face aux événements alentours. La masse oppressante des corps peuplant la ville est domptée par les deux protagonistes, ils la possèdent même totalement lorsqu'ils se plaisent à exécuter ensemble des pas d'une danse campagnarde au milieu d'une salle des fêtes emplie de citadins, qui leur font honneur en leur offrant toute la place sur la piste, puis les contemplent et les acclament lors de ce spectacle. Plus le film avance, plus les corps des deux amoureux paraissent légers, dénués de toute pesanteur, tels de vrais « acrobates de l'air »[50] ivres de bonheur.

---

[50] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, p. 165

*Domination du corps individuel régissant la masse organisée.

Un nouveau rapport s'installe dans cette relation entre l'individuel et l'ensemble, nous permettant de constater que la masse est capable de toutes les railleries, des actes les plus rabaissants envers un corps seul, abandonné, mais aussi de lui rendre tous les honneurs, de l'acclamer, ou d'en être fasciné. Cela est également le cas lorsque les visages se multiplient à l'image, dans *La Femme Sur La Lune*, au moment du départ de la fusée, où tous les yeux du monde sont rivés sur les quatre seuls êtres ayant eu le courage de partir à la conquête de l'espace. Cette puissance acquise par des corps individuels, dans une position numérique plus faible, parvenant à capter l'attention de la masse sur eux, montre qu'il n'est pas besoin d'être plusieurs pour parvenir à dominer et remet en cause les rapports de force logiques auxquels nous pouvions nous attendre. Ainsi, l'individuel peut se sortir de toute oppression et faire parler son aplomb personnel, comme Siegfried – héros de la première partie des *Nibelungen* – s'aventurant seul dans un environnement hostile, muni d'une simple épée et d'un cheval, mais qui, par ses prouesses, se retrouve vite suivi d'une petite armée de douze vassaux, marchant au pas, organisée en lignes et en colonnes derrière lui. Les deux parties de ce film vont alors être traversées par ce goût ornemental, affirmé de la part de Lang, pour l'organisation des masses.

On abandonne la cohue des corps massés de *L'Aurore* pour une géométrisation stricte de ces corps dans l'espace, eux-mêmes empreints d'un parallélisme renforçant une sensation de régularité. Le pas rythmé et répétitif de cette masse nous donne l'impression d'assister à une chorégraphie ordonnée. Cela traverse l'ensemble du film mais également plusieurs œuvres de Lang, où il n'est pas futile de penser à l'influence qu'à pu avoir la danse, en parallèle de celle de la scène théâtrale, dans ce traitement spécifique accordé aux corps en masse. L'alliance entre la musique et la progression rythmée des corps marque déjà un premier rappel au chorégraphique et notamment au ballet classique, où l'union entre l'élément sonore et le mouvement corporel est

une relation essentielle devant se faire en parfait accord. L'influence de Max Reinhardt sur Fritz Lang en ce qui concerne le maniement des foules – que le réalisateur a pu observer sur scène – n'est sans doute pas un hasard, tant Reinhardt « attache une grande importance à l'enseignement du métier d'acteur, insistant tout particulièrement sur [...] les exercices physiques, [... et] la danse »[51]. Le caractère répétitif des mouvements corporels renforce cette proximité avec le ballet classique. Cela est particulièrement sensible dans *Metropolis*, que ce soit dans la progression lente des corps courbés des ouvriers-esclaves physiquement abattus par leur tâche, mais plus encore lorsque l'on contemple la danse de leurs corps perchés sur l'immense machine, exécutant avec une précision et une cadence régulière, les gestes permettant de la faire fonctionner. C'est avec cette même rigueur, dans un rythme s'accélérant pourtant de façon insoutenable, que les ouvriers s'accrochent, luttent, forcent physiquement – tels des danseurs classiques martyrisant leur corps pour atteindre le mouvement précis et idéal – afin de faire retomber la température de la machine qui s'emballe de façon chaotique jusqu'à se transformer en « Moloch ».

À cet aspect régulier se lie également des mouvements plus libres, où la masse apparaît plus fourmillante, plus grouillante. On retrouve cela dans la seconde partie des *Nibelungen*, avec le peuple des Huns qui « ressemblent à un croisement de Peaux-Rouges et de cannibales d'Afrique » et dont « leurs mouvements de masse ont quelque chose d'un ballet. Dans une danse guerrière, les corps se tordent et s'avancent sur le sol avec des mouvements reptiliens, genoux pliés, brandissant des armes »[52]. L'organisation militaire des corps dirigés par Siegfried laisse place au caractère sauvage de la masse dont Kriemhild prend le contrôle. Car ce qui est extrêmement intéressant à observer, c'est que, si la masse conserve un aspect oppressant, la domination est désormais bien entre les mains d'une seule et unique personne, confiant une place supérieure à l'individuel plus qu'au multiple. Au milieu

---

[51] Max Reinhardt, *Max Reinhardt ; introduction, choix de textes et traduction par Jean-Louis Besson*, Arles : Actes Sud, 2010, p. 13

[52] Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, pp. 100-101

des décors aussi imposants que les corps massés par leur nombre, seule la présence surplombante d'un individu, prenant la place d'un véritable chef d'orchestre, demeure majeure. Ce nouveau renversement des rapports de force, promouvant le corps individuel au détriment des corps rassemblés, fait apparaître des figures dictatrices. Kracauer relève justement un « esprit collectif paralysé »[53] dans *Metropolis*, où l'on constate que la manipulation de la masse a lieu de toutes parts dans la quête d'un individualisme toujours plus grand. Tous les mouvements des ouvriers sont régis par la machine, derrière laquelle se trouve un haut-dirigeant, uniquement pré-occupé par sa propre personne et le profit qu'il fait. C'est ensuite Maria-robot qui devient maîtresse des corps – et des esprits – en attisant la haine de ces ouvriers, les haranguant par ses postures démembrées, les bras projetés vers l'avant et les mains crispées. La masse d'ouvriers demeure alors fascinée et totalement annihilée face à un seul être : ils abandonnent leur disposition et leur démarche strictement organisées et abattues au profit d'une vivacité, d'une exaltation et d'une ruée, synonymes de chaos. Cependant, il est encore intéressant de voir que, derrière ce dictat, se cache une seule et unique personne : le professeur Rotwang. Voilà encore une individualité triomphante et dissimulée derrière le personnage robotique de Maria, venant mettre à mal – à lui seul ! – l'ensemble de la société et des hommes. C'est aussi bien le cas pour les hauts-dirigeants riches, que les ouvriers ou Freder, le héros, qui ne reconnaît plus Maria dont il est épris. Un nouveau contraste apparaît : l'ordre laisse place au déchaînement, à la rébellion et à la rage destructrice. Tout comme l'organisation militaire des *Nibelungen*, qui disparaît au profit du triomphe d'un être supérieur (en la personne de Kriemhild) jusqu'à la cohue barbare et au désastre final, l'attroupement étouffant de la masse humaine des ouvriers de *Metropolis* perd toute possibilité de domination en se laissant naïvement diriger par un unique esprit plus habile que lui.

---

[53] Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne : l'Âge d'homme, 1984, p. 179

Pour la masse, constituée de plusieurs corps aux mouvements et aux pensées individuels, le dynamisme ne peut être synonyme que de désordre. Dans l'excitation de la cohue, la foule s'éparpille, s'enlise vers sa perte, oublie sa propre pensée, contaminée et envahie par celle d'une seule autre personne (ici, Maria-robot). Pourtant le seul véritable « super-cerveau » présent dans le film n'est ni le riche dirigeant, ni Maria, mais son créateur : Rotwang. Souhaitant se sortir d'une solitude mélancolique plombante, l'humain cherche à dominer et à surpasser la masse majoritairement affaiblie, déterminé par un individualisme toujours plus grandissant. Il atteint son summum dans *Dr Mabuse, le joueur*, « maître criminel omniprésent, metteur en scène des êtres et de leur destin, jouant avec la société »[54]. C'est lui qui illustre le mieux cette image de « metteur en scène » ou de « chef d'orchestre », comme nous avons pu le dire. Sa place haute et supérieure sur les corps assis ou s'agitant en-dessous de lui (comme lors de la scène de la bourse) tout au long des deux parties du film, lui confie une autorité de dictateur se jouant de l'ensemble de la population : « Mabuse est présenté dès la première image comme le grand joueur, son jeu va prendre des dimensions universelles »[55].

Il fait masse à lui seul, que ce soit par les différents associés qu'il dirige d'une main de maître et envoie en mission, mais aussi par les nombreux costumes avec lesquels il se travestit pour duper son audimat, comme nous le verrons par la suite. Ce « tyran contemporain [...], esprit supérieur sans scrupule animé par une soif de pouvoir illimité »[56], représente bien ce personnage centré vers un individualisme le plus total, mésinterprétant la pensée de Surhomme Nietzschéen. L'homme veut dominer les hommes : toutes notions d'entraide, de cohabitation, de relation, disparaissent et laissent place à la seule volonté de triomphe personnel, qui sera de nouveau mis en image en 1928 dans *Les Espions* avec cet « ordinateur humain »[57]

---

[54] Bernard Eisenschitz, *Op. cit.*, p. 30
[55] *Loc. cit.*
[56] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 88
[57] Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, p. 122

insensible qu'est Haghi (également joué par Rudolf Klein-Rogge). Ainsi, Mabuse – psychiatre censé s'occuper des problèmes psychiques de ses patients – préfère se servir de cette facette de son personnage multiple pour éliminer tous ceux qui se dressent sur son chemin et peuvent lui causer des problèmes. Il ira jusqu'à pousser le comte Told à « ne plus vivre », comme il le dit plusieurs fois, en le torturant par la parole plutôt qu'à essayer de le soigner, pour capturer sa femme.

Cependant, jamais la mort n'est sanglante ou violente à l'image avec Mabuse. Soit la violence n'est pas montrée et on parvient à la deviner – comme lorsque l'on comprend le suicide du comte Told s'isolant dans une pièce armé d'un rasoir, suivi peu après de la réaction horrifiée d'une jeune femme entrant dans cette même pièce – soit la violence demeure essentiellement psychique, mentale. Jamais le Dr Mabuse ne se « salit les mains », jamais il ne prend de risque (avant la scène où il se fait démasquer) et laisse commettre les crimes à ses associés. Dans ce film sans héros, son personnage est un réel danger dans le sens où il peut paraître formidable par ses talents (on peut penser à la foule fascinée saluant sa prestation de prestidigitateur) ainsi que par ses multiples faciès et apparences dupant sans cesse la masse. En ne tuant jamais directement, il n'acquiert pas d'emblée une image de criminel et, malgré le mal qu'il possède en lui, voir un personnage seul – aux capacités « surhumaines » – régner sur les autres, peut apparaître comme une performance remarquable et jouissive aux yeux du spectateur. S'il domine les corps, il possède également sous son emprise l'esprit des protagonistes, autant que le notre, hypnotisé par ses prouesses.

D- Corps & Esprit : l'implication mentale, psychiques

*Souffrance et emprise autant psychiques que physiques.

De ce fait, on constate que l'appréhension du corps se revêt d'une implication mentale, psychique, où l'esprit n'est pas laissé de côté. « Le cinéma est

particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde, et l'expression de l'un dans l'autre »[58] souligne Jérôme Game, et plusieurs des films auxquels nous nous intéressons en sont la preuve. Plus encore que la douleur physique et l'emprise mentale que nous avons pu mettre en avant dans *Metropolis* ou *Dr Mabuse, le joueur*, il convient de souligner la transposition de cette torture sur le plan psychique. C'est certainement le thème majeur de *Cœurs en lutte* chez Fritz Lang, où ce psychique prend le pas sur le physique tout au long du film. Déjà le titre nous le laisse présager : ce ne sont pas les corps mais les cœurs – représentant l'organe du sensible et l'image même du for intérieur, par lequel passent tous les ressentis – qui sont en lutte, ceux de quatre hommes pour une femme. Tout est tourné vers l'expression des troubles psychiques des personnages, notamment d'Yquem, homme trompé par son épouse. Tel le personnage principal du *Dernier des hommes* plongeant aussitôt dans l'abattement après s'être rendu compte subitement de ses difficultés physiques, la torpeur mentale dans laquelle se trouve Yquem se répercute immédiatement sur son physique par la perte d'équilibre que son corps subit, appesanti, ralenti, las. La corporéité strictement physique est même progressivement mise de côté au profit du psychique.

On connaît notamment l'intérêt de Thea Von Harbou, scénariste dans quasiment tous les films de Lang mais aussi dans quelques films de Murnau, pour la psychologie, comme Eisner le relève : « On a pu voir, à propos du scénario de *Fantôme*, comment Harbou entoure chaque mouvement, chaque geste de ses personnages d'une abondance de détails psychologiques »[59]. Ce film de Murnau demeure d'ailleurs comme une des illustrations les plus notables dans notre intérêt pour la considération de l'espace mental au sein de notre étude du corps. Causée par un accident physique (le héros Lorenz se faisant heurter par une voiture), la souffrance intérieure qui envahie le personnage se traduit à l'image, vers l'extérieur. On retrouve cette volonté commune à nos deux réalisateurs de vouloir « susciter une

---

[58] Jérôme Game, *Image des corps – corps des images au cinéma*, Lyon : ENS, 2010, p. 12
[59] Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, pp. 187-188

atmosphère aussi bien que de révéler toutes les facettes de l'âme »[60], de faire apparaître à l'image cette « vie intérieure profonde »[61] avec laquelle les acteurs jouent et dont les personnages sont habités. La perte de raison du personnage se ressent aussi bien dans ses déplacements hésitants, perdu au milieu de l'immensité de la ville, que par la mise en avant de motifs cycliques, plein de rondeurs (escaliers en colimaçon, danses...) nous plongeant – au même titre que le personnage – dans un univers hypnotique, glissant lentement vers la folie. Les profondeurs de l'âme et le for intérieur du personnage sont rendus visibles à l'image, nous faisant quitter un monde rationnel pour un espace mental troublé, constituant un nouvel environnement à part entière. Les hallucinations, où les décors semblent se détacher pour s'effondrer sur Lorenz, et les visions fantomatiques, à travers lesquelles il revît notamment la scène de l'accident, se multiplient et traduisent la folie mentale du personnage : « quelque chose de curieusement spectral émane même des aliments les plus simples, se trouvant sur une table, comme du vrai pain et du beurre. Et cette atmosphère de revenant plane autour de Lorenz »[62]. Grâce aux procédés cinématographiques, ces images-souvenirs hantent l'univers psychique du héros et l'écran, qui ne font plus qu'un. Tout passe par le visuel, comme lors de la séquence finale des *Trois Lumières*, où, grâce aux surimpressions et aux trucages permis par le cinéma, l'âme de la jeune femme se détache de son corps pour aller rejoindre celle de son mari dans la mort. Il en va de même lorsque Murnau décide de magnifier « la puissance surnaturelle de l'amour »[63] à travers le lien télépathique qui unit les êtres épris l'un de l'autre, notamment dans *Faust*, où le cri de désespoir de Gretchen sur le bûcher prévient le jeune Faust du trouble dans lequel elle se trouve et lui permet de partir à sa rencontre. Le réalisateur rehausse même le visuel en annotant sur le scénario : « Grand le visage hurlant de Gretchen. Puis cri fou à travers les paysages soulevés. Des

---

[60] *Id.*, *F.W. Murnau*, p. 161
[61] *Ibid.*, p. 156
[62] *Ibid.*, p. 55
[63] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 85

chaînes de montagnes se scindent à gauche, derrière elles des vagues écument. Au-dessus de toutes ces images plane fantomatiquement le visage de Gretchen torturé par l'angoisse »[64].

Plus que par ces surgissements d'images que nous venons de citer, l'omniprésence de l'esprit s'exprime avec force à l'intérieur de l'ensemble d'un film qu'est le fameux *Dr Mabuse, le joueur*. Si la puissance de cet être humain s'exprime notamment par la force de son regard (ses « yeux méchants d'un diable, d'une bête féroce » dira une jeune femme dans le film), Mabuse s'impose par ses capacités à capter les esprits par l'hypnose jusqu'à s'introduire en eux dans le but de les maîtriser. En lui confiant cette fonction d' « esprit supérieur »[65], maître absolu des autres esprits et, de ce fait, des corps et de leurs actes, Lang exploite, dans la droite lignée du *Cabinet du Dr Caligari* de Wiene, le thème central de « l'âme affrontant l'alternative inévitable de la tyrannie ou du chaos »[66]. Le film prend d'ailleurs place à la suite du développement de la psychanalyse, dès 1895 avec Sigmund Freud, et des différentes études menées sur l'hypnose et la vie psychique. S'appuyant sur ces recherches réelles et un contexte historique instable, le réalisateur nous fait basculer dans un monde d'images, de tous les possibles, nous enivrant jusqu'à la folie, au même titre que les victimes du psychiatre. Cette folie dans laquelle Mabuse lui-même finira par sombrer lors de l'ultime séquence, où les esprits fantomatiques de toutes les personnes qu'il a tué viennent le hanter, le terroriser et l'oppresser à leur tour.

Dans une quête effrénée vers l'individualisme, la lutte prend le pas sur les relations qui se tissent entre les corps. Il n'y a pas de place pour ceux qui se laissent dominer par la démesure physique et psychique d'êtres humains surplombant l'ensemble à eux seuls. Tout n'est que rapports de force et l'on ressent ce que Kurtz exprimait lorsqu'il soulignait que « les figures des films allemands sont toujours 'in

---

[64] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, p. 60
[65] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 88
[66] *Ibid.*, p. 83

geistiger Fechterstellung', c'est-à-dire spirituellement dans l'attitude d'attaque de l'escrimeur »[67], à laquelle s'oppose la position de repli du corps assailli. L'enveloppe corporelle trône par sa présence en chair mais aussi en esprit. L'âme est magnifiée au sein d'une esthétique filmique qui permet d'en rendre compte visuellement, faisant du for intérieur un élément visible, mais également sensible, et donc sujet à la torpeur, au même titre que l'atmosphère qui habite le cadre. On sent bien que les rives du monde réel s'éloignent doucement, et pourtant, le pessimisme – ou du moins le trouble – qui envahi les récits filmiques, nous invite à nous questionner sur le contexte lié à la production des œuvres de notre corpus. Quel est-il ? Quelle part de réel s'introduit à l'intérieur des œuvres et vient influencer l'appréhension du corps ? Sous quels aspects ce dernier se retrouve t-il mis en jeu et vers quel devenir ?

III/ Un corps en lutte le temps et avec son temps : l'apparition d'un « corps-machine ».

A- Des corps ancrés dans le social et l'historique réel.

*L'union des corps : mise en exergue de valeurs morales.

Suite au cataclysme de la Première Guerre Mondiale, l'Allemagne subit de plein fouet les conséquences économiques et sociales de cet événement synonyme d'abattement pour l'ensemble de la population. Dès 1924, suite à la mise en place du plan Dawes, « qui prévoyait des arrangements pour le paiement des réparations et rendait effective l'incorporation de l'Allemagne dans le système financier des Alliés »,

[67] Lotte H. Eisner, *L'écran démoniaque*, p. 154

la croissance parvint à reprendre lentement dans le pays et « la vie normale commença à se réaffirmer »[68] progressivement pour une partie de la population.

Pour oublier le climat général de désespoir qui régnait jusqu'ici, l'être humain – en pleine perte de repères – a besoin de retrouver un équilibre dans ce monde. Cela va passer par la relation que son corps va pouvoir établir avec d'autres. L'individualisme ne doit pas triompher, et pour cela le cinéma va tenter de prouver l'importance de l'entraide et de l'union des hommes entre eux, en faisant appel à des notions de filiation. « Mes frères et mes sœurs » s'exclame Maria dans *Metropolis* lorsqu'elle s'adresse à la foule d'ouvriers venue écouter la bonne parole qu'elle prêche. Plus que de simples enveloppes corporelles asservies au travail ou cherchant la gloire, le profit ou le pouvoir, il faut voir la relation qui unit tous les personnages de ce film. En effet, même séparés entre la ville « du haut » et la « cité souterraine », tous font partie du même peuple, tous sont des êtres humains liés par leur appartenance à la même nation (comme les allemands à l'Allemagne), et ici à la même ville : Metropolis. Pour ne pas céder à l'asservissement de l'autre dans le but d'acquérir une gloire et une puissance personnelles, il faut faire appel au sensible présent en chaque homme et qui le rattache aux autres. C'est en partie en ce sens que l'on pourrait aborder la devise (« entre le cerveau et les mains, le médiateur doit être le cœur ») que la jeune femme martèle aux ouvriers exténués. Les liens du sang, celui d'un même peuple, doivent primer pour montrer la grandeur de toute une nation. L'expression de telles valeurs et d'un certain sentiment « nationaliste » marque cette volonté de retrouver la grandeur de l'âme allemande oubliée depuis les événements terribles que le pays a connu, et cela est développé de façon notable dans *Les Nibelungen*. En choisissant de prendre comme sujet cette épopée allemande par essence héritée du XIIIème siècle, en 1923 – connue comme « l'année inhumaine »[69] dominée par l'inflation, les tentatives de putsch et l'occupation de la Ruhr par les Alliés que le peuple allemand considère comme humiliante – Lang fait appel aux

---

[68] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 145
[69] Bernard Eisenschitz, *Op. cit.*, p. 38

valeurs grandioses de l'esprit germanique. « Nous deviendrons frères de sang » déclare Siegfried au Roi Gunther, qui iront tous deux jusqu'à faire corps ensemble lorsque les gouttes de leur sang seront liées, mélangées dans une coupe, lors d'une cérémonie dirigée par Hagen de Tronje qui les unis au nom de la loyauté. Là aussi on pourrait d'ailleurs considérer que corps et esprit sont liés, d'un côté par le sang, de l'autre par les valeurs morales qui sont prônées. Si Siegfried sera trahi, le second épisode du film magnifie bien ces notions de fidélité nationale et filiale lorsqu'un citoyen Nibelungen rétorquera à Attila « c'est bien méconnaître l'âme allemande ! », quand ce dernier exigera qu'on lui livre le nom de l'assassin de son enfant (tué par Hagen de Tronje). Encore une fois, on remarque bien que le corps n'est pas à considérer par sa seule présence physique visible mais qu'il acquiert une profondeur intérieure, en lien avec l'esprit et le moral.

Si ces deux films de Lang peuvent être considérés comme un drame de l'avenir (*Metropolis*) et un drame du passé (*Les Nibelungen*), leurs récits ne sont pas pour autant éloignés d'un contexte actuel où l'on cherche d'abord à surpasser l'abattement, puis à s'allier face à la peur d'une société future délaissant l'humain. Même Joseph Goebbels, qui sera nommé ministre de la propagande sous le IIIème Reich, vient constater l'ancrage de l'histoire médiévale des *Nibelungen* dans un temps présent (tout en essayant de l'exploiter politiquement à son compte, alors que Lang est catégoriquement opposé aux ambitions nazies et fuira l'Allemagne plus tard) : « On voit dans ce film un destin qui n'a pas été tiré de notre époque, mais qui est si moderne, si proche de notre temps, si actuel qu'il a bouleversé intérieurement les combattants du mouvement national-socialiste »[70]. Une nouvelle fois, c'est un certain naturalisme qui s'instaure au sein des films de notre corpus, par la relation qui s'établit avec les événements du réel. L'œuvre de Murnau est particulièrement porteuse de ce naturalisme par la « sincérité fidèle à la réalité et à la vie »[71] qui est

---

[70] *Ibid.*, p. 45

[71] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, p. 144

palpable, notamment dans *La Terre qui flambe*. Dans ce « drame paysan réaliste »[72], où la notion de filiation est également sensible par la mise en image du sort d'une famille très modeste, le réalisateur dresse le triste tableau d'une époque dominée par la misère de l'après-guerre, où les conditions de vie hostiles viennent mettre à mal les corps affaiblis, malades, statiques. Le film s'ouvre même par le décès d'un vieil homme sur son lit de mort, au sein de la ferme familiale. La pauvreté dans laquelle évoluent les personnages de cette famille, dont les seuls revenus pécuniaires sont ceux de la terre, vient mettre en opposition l'univers rural avec l'univers citadin, pour lequel l'un d'eux (Johannes) fuira, abandonnant les siens, trop attiré par le profit d'un trésor pétrolier. Ces éléments ancrent véritablement les corps dans un contexte social où chacun n'est pas sur la même échelle, et où un nivelage commence à se créer. Comme nous avons pu le voir précédemment, cet affrontement entre la ville et la campagne est également présent dans *L'Aurore*, mais ce qui ressort avant tout de cette œuvre, c'est la lutte qui réside entre les différentes classes sociales et son expression par le corps et le geste.

*Le gestus social.

Cette notion de geste, que nous avions commencé à évoquer avec le terme de « gestus » qu'évoque Brecht, se revêt d'une charge sociale et forme ce « gestus social » théorisé par le dramaturge allemand. Bien évidemment, un « gestus » n'est pas obligatoirement « social », chaque mouvement gestuel (qui porte aussi en lui une émotion intérieure comme nous avions pu le voir) n'est pas forcément amené à nous faire constater la situation sociale de l'individu qui l'exécute. Dans ce film tourné aux États-Unis mais au caractère universel, pouvant relater la vie de tout homme et de toute femme dans le monde, Murnau – en plus de marquer une distance entre le monde rural modeste et le foisonnement citadin – s'appuie sur le corps de ces acteurs

[72] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 85

pour marquer l'affrontement entre les différentes classes sociales. Là où le contraste est le plus sensible c'est avec le personnage de la maîtresse, dès les premières scènes du film. On voit cette séductrice malhonnête se vêtir élégamment et soigner son apparence, s'apprêtant à sortir pour rejoindre son amant. Une fois prête, elle passe par la salle à manger, nous permettant de constater qu'elle vit dans une modeste chaumière en compagnie de ses deux parents âgés, assis à table, courbés, la mine morne, en train de déguster leur soupe. À l'arrière-plan, lui offrant déjà une place supérieure grâce à la perspective que Murnau instaure dans le cadre, la jeune femme, fumant une cigarette, agite le pied avec dédain vers sa mère. La vieille femme se lève, puis s'assoit, à nouveau courbée aux pieds de la vamp pour cirer ses chaussures, pendant que celle-ci, soufflant la fumée de sa cigarette, la regarde avec mépris en train de s'exécuter. Ainsi, l'ensemble de ces attitudes – du moindre regard, de la moindre posture, à la moindre bouffée de cigarette dédaigneuse – renforce l'écart social entre les pauvres parents paysans et la jeune femme aisée s'exilant à la ville dans son plus bel apparat.

L'apparence justement, voilà le thème central d'un autre film mettant la hiérarchisation sociale au cœur de son récit : *Le Dernier des hommes*. Comme le relève Rohmer, « chez Murnau, l'apparence n'est pas un vêtement, c'est une peau »[73], et le personnage principal que joue Emil Jannings va en faire l'expérience. Lui qui se pavane fièrement au milieu d'une classe sociale assez basse qui l'adule, se retrouve soudain moqué par cette population lors de la perte de son rang social, se répercutant aussitôt sur l'habit qu'il porte. Son magnifique costume aux boutons brillants, qui serre son corps comme s'il s'agissait d'une seconde peau, laisse place à une banale veste blanche l'identifiant immédiatement comme un homme à l'échelon social inférieur. Plus encore qu'un acte social, revêtir un costume chez Murnau, est « un phénomène naturel d'évolution de croissance ou de déclin »[74]. Ainsi, lors de l'épilogue heureux, le corps du vieil homme – qui a miraculeusement hérité d'une somme conséquente – est

---

[73] Éric Rohmer, *Op. cit.*, p. 87
[74] *Ibid.*, p. 88

revigoré. Mangeant et buvant à foison dans le restaurant du même hôtel où il travaillait, on assiste à un inversement de situation sociale, où les jeunes serveurs sont forcés de respecter et de se plier aux volontés de l'ancien portier, désormais riche. Murnau en profite pour montrer que, plus que le costume et l'importance accordée à l'apparat par le peuple allemand, c'est davantage l'argent qui prend le pas sur le reste et qui détermine une hiérarchisation des êtres dans la société. Cet argent dont le personnage principal de *Fantôme*, tourné un an auparavant, se met à rêver lorsqu'il croit que ses poèmes ont trouvé un éditeur, pensant pouvoir accéder à un rang social supérieur qui lui permettrait d'approcher la riche jeune femme dont il est tombé fou amoureux. Seulement rien de tout cela n'arrivera et Lorenz, mentalement perdu, glissera au contraire vers les affaires malhonnêtes jusqu'à être emprisonné.

« Sais-tu ce que tu seras demain ? » annonçait le premier intertitre du *Dernier des hommes*, montrant toute l'imprévisibilité du devenir de l'homme au sein d'une société encore en plein déséquilibre. Par ce lien étroit avec le contexte réel, on peut bel et bien identifier ces deux films de 1923 et 1924 comme des « Kammerspielfilm », qui, au même titre que le « Kammerspiel » au théâtre, est un « courant réaliste se donnant pour objet le témoignage social »[75]. Kracauer relève que ce film de Murnau « diffère des films précédents en ce qu'il montre deux sphères sociales unies par des liens étroits »[76], le rapprochant ainsi de *L'Aurore* et de la scène que nous avons analysé précédemment, en faisant cohabiter le rural avec la présence de la femme citadine. Ici, il en va de même pour le portier du grand hôtel prestigieux et le quartier bien plus modeste où il réside, principalement entouré de femmes au foyer. En ce sens, il se distingue aussi de *Metropolis*, réalisé trois ans plus tard, dans lequel Lang pousse à son extrême la différenciation entre les diverses classes sociales. À la séparation entre le haut et le bas se lie le contraste de la vivacité des corps oisifs, vivant auprès de la classe dirigeante, et l'épuisement des forces ouvrières à la tâche. Avec ce film, à la fois tourné vers le futur mais empreint de constats actuels, mettant

---

[75] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, p. 151
[76] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 109

en avant la discordance réelle entre les hauts dirigeants et la classe ouvrière, on remarque bien que « le corps, en tant que figure de la crise, est un moyen d'appréhender les catégories socio-culturelles, faisant de lui le témoin et l'indicateur des questions historique »[77]. Ce sont même des éléments corporels qui caractérisent métaphoriquement ces différentes classes sociales : les mains, représentant les ouvriers (ceux qui usent de leurs mains), et le cerveau, désignant les patrons (ceux qui pensent et dirigent), doivent tous deux trouver leur médiateur, le cœur, symbole de l'entente et du sensible, contenu en chacun d'eux. Mais c'est l'esclavagisme et la soumission de l'autre qui priment dans ce monde comme nous le savons. L'asservissement à la machine et aux dirigeants – eux-mêmes esclaves de ces chiffres de la bourse qui défilent sans arrêt devant leurs yeux – dans un monde dominé par le dictat de l'argent.

*Une société matérielle : le chemin vers la déshumanisation.

Là encore on ressent l'introduction d'éléments réels et actuels au sein du filmique. Pour Lang, « vivre dans son siècle, c'est aussi en rendre compte »[78]. On comprend alors pourquoi il complète *Dr Mabuse, le joueur* d'un sous-titre pour chacune des deux parties, en mettant en avant « Une image de notre temps » suivi d' « Une pièce sur les hommes de ce temps ». Le peuple allemand ressent plus que jamais les effets d'un contexte difficile en cette année 1922, où l'argent lui manque cruellement pour se nourrir, suite à la chute vertigineuse de la valeur du mark mettant en péril sa survie. Cela est reproduit dans le film avec la séquence de la bourse, où Mabuse surplombe – droit et imperturbable – les corps massés, grouillants et paniqués des boursiers qui s'inquiétent de la chute vertigineuse du cours européen,

---

[77] Andréa Grunert, *Le corps filmé*, Condé-sur-Noireau : Corlet publications, 2006, p. 15 (CinémAction, n°121)
[78] Bernard Eisenschitz, *Op. cit.*, p. 6

comme s'il mettait déjà à mal l'État tout entier. L'argent joue aussi son rôle dans le devenir des corps des hommes – le krach boursier de 1929 atteindra une portée tout aussi internationale que la Première Guerre Mondiale – et l'on remarque que s'insèrent, à l'intérieur du film, différents « épisodes qui n'ont pas le moindre rapport avec les incidents dramatiques, mais qui sont remarquables en revanche en tant que phénomènes typiques de leur époque. Ainsi le drame cinématographique devient en quelque sorte une archive du temps présent »[79]. Il en sera de même en 1928 avec Haghi dans *Les Espions*, alter-ego de Mabuse, prouvant que si un tyran disparaît, cela n'empêche en rien d'autres aussi terribles de suivre. Par leur valeur documentaire, ces deux films montrent la crainte prédominante de la prise de pouvoir de la finance sur la société. On progresse vers une déshumanisation du monde, où les rapports humains disparaissent au profit du matériel, les êtres dominants n'étant plus réellement eux-mêmes faits de chair et d'esprit tant leur insensibilité et leur inhumanité dominent. « L'abîme entre travailleurs et possédants »[80] s'accentuant de plus en plus, l'asservissement de l'autre dans une quête vers le profit toujours plus grandissante trouvera sa conclusion dans *Metropolis*, où la chair humaine laissera place à l'acier des machines.

B- Vers un corps aux capacités surhumaines et surnaturelles : la cohabitation du réel et du fantastique.

*Des corps d'acier : la domination machinique.

Quittant progressivement les rapports strictement humains, les gestes corporels cohabitent avec les « mouvements de rouages [et les] jeux de pistons »[81] des machines, dans un contexte de dynamisme industriel retrouvé. Si la relation avec

---

[79] *Ibid.*, p. 37
[80] *Ibid.*, p.46
[81] Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, p. 103

le réel et l'actuel ne s'estompe pas encore totalement, la grandeur surhumaine que l'on pouvait ressentir dans un film comme *Les Nibelungen*, par la bravoure de son héros musclé et vaillant, disparaît au profit d'une grandeur désormais machinique, robotique, non-humaine, non-organique. La chair est soumise à la machine et à la technique, comme nous avons pu le voir lorsque les ouvriers s'exécutent en un rythme régulier terrifiant pour maîtriser sa production. Plus encore, corps et machine ne vont jusqu'à faire plus qu'un, comme lorsque le héros, ayant pris la place d'un ouvrier, soutient à bout de bras les grandes aiguilles d'une machine qui pèsent sur tout son corps – le mettant à genoux – bien qu'il doit parvenir à les déplacer. En plus de lutter physiquement, le corps du héros semble se battre face à l'inarrêtable course du temps vers la modernité et la performance tant cette machine nous rappelle le cadran d'une immense horloge, à l'instar de celle qui trône dans le bureau du dirigeant de la ville.

Ici, « la technique asservit plutôt que de libérer »[82], confiant au progrès et à l'avenir une dimension terrifiante, où l'homme ne serait plus propriétaire de son environnement, peuplé de machines. Pourtant, si ces êtres d'acier sont non-humains, ils sont bien créés par l'homme lui-même dans le but de le servir et ne pourraient exister sans l'intelligence humaine. Le corps humain devrait donc être à même de contrôler sa propre création comme il l'entend. C'est le cas dans *La Femme sur la Lune*, en 1929, où la machine n'apparaît pas d'emblée comme une ennemie mais plutôt comme celle qui peut servir les ambitions humaines d'exploration et de découverte extraterrestres. Si dans *Metropolis*, le corps était entièrement soumis et physiquement poussé à ses limites par un monde rempli de machines (dont sa conception par l'homme n'est alors jamais évoquée), dans cet autre film de Lang, la fusée que le héros a lui-même construite est maîtrisée jusqu'à l'atterrissage sur la lune. Ici, c'est davantage le décollage ou la pression atmosphérique qui entraînent des répercussions sur le physique des personnages plutôt que la machine en elle-même.

---

[82] Bernard Eisenschitz, *Op. cit.*, p. 47

La peur des personnages est plus celle de l'imprévisible et de l'inconnu que celle de la machine, dans le sens où les quatre corps qui embarquent s'en remettent totalement à elle. Même s'il connaît également les manettes des machines dans *Metropolis*, l'homme ne cherche qu'à tenter de la maîtriser, de l'apprivoiser, de contenir sa rage et sa force supérieure. Le corps humain est avalé par la machine tant il est asservi, nous rappelant la séquence où la machine principale se transforme en « Moloch », véritable monstre à la bouche béante vers laquelle s'engouffre une masse conséquente d'ouvriers.

À la cohabitation entre corps humains et êtres-machines se lie celle entre l'inscription dans le réel et l'introduction d'éléments fantastiques, irréels, propre à l'esthétique filmique de nos réalisateurs. Par sa démonstration de puissance, s'opposant à la fébrilité du corps humain, l'être-machine – « être de l'avenir » comme le nomme Rotwang dans *Metropolis* – fascine et attire au point que l'humain cherche à se doter de capacités similaires. Plus que de faire corps avec elle, le corps devient lui-même machine. La main mécanique du professeur Rotwang, qui n'est plus faite de chair humaine mais artificielle, nous plonge déjà dans cette distanciation avec un corps uniquement humain. Tel le Dr Frankenstein, le savant-fou du film de Lang – au milieu d'un monde moderne régit par une course effrénée vers la technique – crée un corps-machine en le dotant du visage de Maria et d'une démarche dynamique, de sorte qu'il soit impossible à différencier d'un véritable corps humain, et ce à tel point que son créateur lui-même ne saura plus distinguer Maria-femme et Maria-robot dans les dernières séquences du film. Ainsi, l'état statique des corps humains, ceux des ouvriers-esclaves notamment, avançant chaque jour un peu plus vers la mort dans une inlassable progression du temps, contraste avec un corps exaltant son dynamisme et s'éloignant de toute condition humaine, paraissant intemporel.

*L'introduction du fantastique : le règne du non-organique.

On quitte les références exclusivement réalistes pour un environnement plongeant les corps au sein d'un cadre fantastique et mystérieux. Si cet univers irréel était déjà palpable dès le début de la filmographie Langienne dans *Les Araignées*, où les motifs mystiques des événements prenaient le dessus sur l'authenticité des costumes et des décors Incas, ou encore dans *Les Trois Lumières*, avec l'étranger (une personnification de la mort) qui se distanciait lui-même des hommes en leur déclarant « vous qui êtes humains », c'est chez Murnau que l'on constate plus explicitement cette intrusion du non-humain. Ce n'est plus l'être bienveillant des *Trois Lumières*, qui, malgré la peur qu'il peut susciter en étant cette personnification de la mort, vient prôner la bonne parole et démontrer toute la valeur de la vie au personnage principal, mais des êtres fantastiques, aux capacités non-humaines, qui surgissent.

Murnau confie lui-même qu'il « aime [...] la réalité des choses mais jamais sans y ajouter de la fantaisie ; il faut que l'une se superpose à l'autre. N'en est-il pas ainsi dans la vie, avec toutes les réactions humaines et nos émotions ? Nous avons nos pensées et aussi nos actions »[83]. Évidemment c'est à travers les êtres que sont Nosferatu, dans le film homonyme, et Méphisto dans *Faust*, que l'on entre dans cette fantaisie et ce fantastique. Dans un univers déjà chaotique, l'homme perd tout contrôle du monde qu'il croyait être sien. La place surplombante qu'occupe le corps gigantesque de Méphisto, déployant ses ailes pour lancer l'épidémie de peste, au-dessus de la ville où vit le professeur Faust, lui confie cette toute puissance caractérisant les forces surnaturelles. Il voit et sait tout ce qui se passe sur terre. Déjà la séquence d'ouverture nous montrait cette mainmise du personnage sur les hommes du haut de son poste d'observation. Comme au-delà des nuages, nous plongeant dans un univers totalement irréel, Méphisto discute avec un ange aux

[83] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, p. 151

grandes ailes et parie qu'il peut aisément détourner Faust de Dieu car « aucun homme ne résiste aux forces du mal ».

En plus de voir tout repère lui échapper, l'homme perd également la maîtrise de son propre corps et de sa propre conscience. L'être humain ne peut lutter face à la puissance dégagée par des forces non-humaines. « L'incarnation de la pestilence »[84] que représente Nosferatu, capable de répandre la peste – tout comme Méphisto – à chaque endroit où il passe, parvient à pétrifier Hutter de ses grands yeux sombres et profonds, qui lui, subit, bouche bée et horrifié. On comprend mieux les rapports qui se tissent entre humains et non-humains, où les forces maléfiques – à l'apparence de diable ou de vampire dans ces films – montrent des postures calmes, sereines, car sûres de leurs forces, avant de se déchaîner et de semer, d'un seul geste vif et exalté, la panique chez l'être humain. En effet, lorsque Faust invoque Méphisto, il fuit devant l'apparition du diable, qui lui, reste assis, fixe, en apparaissant à chaque endroit où le vieux professeur passe en courant. De même, comme nous l'avions vu, Nosferatu avance avec une extrême lenteur vers Hutter pour le mordre au cou, dans une atmosphère hypnotique, à tel point que l'homme ne se rappellera plus de la morsure au lendemain matin. En revanche, une fois que les papiers de la vente sont signés par Nosferatu, et après un dernier sommeil enfermé dans son cercueil, ce n'est plus le calme mais le déchaînement qui s'empare du vampire partant de son château à une vitesse irréelle.

Une fois lancées, les forces visant à faire le mal sont inarrêtables par n'importe quel corps humain, paraissant bien fébrile face aux capacités surnaturelles de ces monstres. Nous n'avons pas simplement affaire à un monstre banal, comme dans *Les Nibelungen* avec le dragon bien peu effrayant – dont on devine la construction mécanique dissimulée par du carton-pâte – que Siegfried affronte fièrement. Comme les machines dans *Metropolis*, Nosferatu et Méphisto trônent par leur omniprésence au cœur d'un monde que l'humain habite. Ils rompent toute logique liée à l'espace-

---

[84] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 84

temps et le transcende. Rohmer remarque à juste titre que « c'est par l'intensité de sa présence que Nosferatu nous effraie, non par le mystère de son absence [...]. Et Méphisto est aussi le moins mystérieux du monde »[85]. Sans cesse, ils peuplent tous deux les plans et hantent les corps des protagonistes principaux. Leur ombre, elle aussi omniprésente, double déjà leur présence corporelle à l'image, mais c'est davantage par leur capacité à faire disparaître et apparaître leurs corps à tout endroit, à tout instant, qu'ils deviennent véritablement terrifiants. Plus rien ne semble réel lorsque, sous les yeux du héros, Nosferatu porte avec aisance de lourds cercueils remplis de terre et les empile comme par magie sur une remorque avant de partir à toute vitesse à bord de sa diligence, qui traverse l'espace en un rien de temps. Il en est de même lorsqu'il dirige seul, par des pouvoirs hors normes, un bateau sur les flots sans sortir de son cercueil.

Et pourtant, bien que ces deux personnages soient fantastiques et monstrueux par leur capacités physiques et leur allure (mains crochues, nez imposant, dents pointues, cornes diaboliques, ailes géantes...), Murnau n'installe pas ces deux films dans un univers strictement imaginaire. Il se plaît toujours à « oblitére[r] les frontières entre le réel et l'irréel »[86], même lorsqu'il s'agit des corps, en confiant à Nosferatu et à Méphisto une apparence bel et bien humaine. En effet, cela peut paraître surprenant après les descriptions physiques que nous avons mises en avant, cependant, dès que Méphisto arrive sur terre, il prend aussitôt l'apparence d'un être humain en perdant ses ailes et ses cornes au profit de simples haillons puis d'une apparence d'aristocrate, vêtu d'une grande cape noire et d'une plume sur la tête. Nosferatu, lui, est un être dont les gens ont peur par son apparence hideuse, mais qui est avant tout connu pour être un comte, nommé Orlok, parfaitement intégré au monde réel. On sent donc bien que le mélange entre ce qui peut exister dans le monde que nous connaissons et ce qui découle de l'imaginaire est développé dans bon nombre de films de notre corpus.

---

[85] Éric Rohmer, *Op. cit.*, p. 33
[86] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 84

*Un corps humain aux capacités surhumaines.

Cependant, cette cohabitation ne s'arrête pas à la simple introduction de personnages surnaturels au milieu de corps humains, ce dernier peut lui-même posséder des capacités fantastiques. Nous l'avons vu, *Dr Mabuse, le joueur* ou encore *Les Espions* s'inscrivent de façon notable dans un contexte réel, où les rapports s'effectuent avant tout entre des humains. Néanmoins, les capacités extraordinaires qu'un Mabuse ou un Haghi possèdent et la maîtrise – l'emprise même – dont ils font preuve sur les êtres et leurs corps, nous invite à observer la part de fantastique présente en eux. On le sait, Mabuse se sert de ses dons d'hypnotisme afin de maîtriser l'esprit de ceux dont il souhaite se débarrasser, mais il est aussi capable de faire surgir des visions exotiques, où apparaissent des hommes d'un autre continent au milieu d'une audience, comme lors de la séquence où il se meut en prestidigitateur. On le sent, son apparence humaine, disparaît peu à peu et le fait devenir l'égal d'un Méphisto par ses capacités extraordinaires. L'hypnotisme qu'il pratique n'est pas une capacité innée chez l'homme. Sa puissance dictatrice résulte d'un pouvoir, d'un fait inexplicable de façon logique, d'une dimension surnaturelle présente en lui.

Si les deux films de Murnau explicités précédemment nous montraient la part d'humain qui pouvait résider dans le monstre, dans l'être non-humain capable de tout, Lang nous montre quant à lui ce qu'il y a de surhumain dans les capacités physiques et psychiques de l'homme. Dans la première partie des *Nibelungen* déjà, la magie s'installait au sein de cette épopée d'une époque lointaine, qui se prêtait particulièrement bien à la présence d'éléments dignes d'un conte. Siegfried était alors capable de rendre son corps invisible ou bien de se métamorphoser pour prendre l'apparence de qui il souhaitait, grâce à un heaume magique. C'est par ces stratagèmes qu'il aidera par deux fois le Roi Gunther à triompher de sa femme lors d'une épreuve athlétique, ainsi qu'à convaincre cette dernière de l'épouser. Au-delà de ces éléments strictement fantastiques, les « esprits supérieurs » que sont Mabuse et Haghi savent se servir de stratagèmes purement humains, mettant directement

leurs corps en jeu, pour devenir l'égal d'êtres maléfiques aux pouvoirs surnaturels comme Nosferatu et Méphisto. Tout comme eux, ils cherchent à être omniprésents pour constituer une menace constante. Toutefois, ne pouvant ni disparaître en un claquement de doigt, ni traverser l'espace-temps de façon spectaculaire et inexplicable, il est important pour eux de ne pas être démasqués. C'est justement l'art du masque, de l'apparence, du travestissement, qui va leur permettre de maîtriser à leur tour l'espace-temps. Très soucieux du temps, regardant incessamment sa montre, Mabuse aimerait posséder cette capacité à être partout, tout le temps. Il y parvient notamment en se déguisant, revêtant barbe, moustache, perruque et autres habits, se faisant entre autres passer pour un spéculateur, un joueur de poker mystérieux ou pour le psychanalyste qu'il est censé être réellement. Ainsi, à la fois présent physiquement mais absent par la fausse apparence qu'il revêt, le grand joueur qu'est le Docteur se joue de son audience et la berne par ses multiples dédoublements presque schizophrènes. Cette idée de faux-semblants, ici poussée à son extrême, était d'ailleurs déjà présente un an avant ce film dans *Cœurs en Lutte*, où Rudolf Klein-Rogge (qui interprétera Mabuse) travestissait sa condition d'homme aisé en celle d'un homme plus modeste en s'affublant d'une moustache. Jouant tour à tour William Krafft et son frère Werner Krafft, il s'offre la force surnaturelle d'être présent à deux endroits dans l'esprit des personnages. Plus qu'une simple ruse, cette capacité à habiter le corps de plusieurs personnes permet à ces êtres humains supérieurs de transcender à leur tour l'espace et le temps. Ils démultiplient leur présence corporelle et s'imposent comme les dictateurs du monde dans lequel ils évoluent, et qu'ils mettent à mal en le faisant sombrer dans la panique, ce que les mouvements de caméra ou les thèmes musicaux paniqués permettent de montrer avec encore plus de force.

Au-delà de leur corps, ils se servent de ceux des autres. C'est ainsi qu'Haghi – restant assis sur son fauteuil roulant, tapi dans l'ombre de son coffre-fort lui servant de QG – parvient à occuper tout le territoire qu'il souhaite en démultipliant sa présence grâce à ses nombreux sbires, qu'il envoie en mission pour servir son propre

intérêt. Encore une fois, on retrouve ce stratagème visant à être à la fois omniprésent de toute part, mais sans engager directement son propre corps, sans se mettre en danger soi-même, en demeurant physiquement absent et non-identifiable aux yeux des autres. Mabuse et Haghi sont aussi dangereux que Nosferatu et Méphisto. Ils compensent leur dimension humaine (disposant toutefois de forces extraordinaires comme l'hypnose par exemple) en dupant la masse des hommes, en demeurant une menace « qui ne peut être localisée, et reflète une société sous un régime tyrannique [...] dans laquelle chacun craint tout le monde, parce que n'importe qui peut être l'œil ou le bras du tyran »[87].

C- L'inhumain chez l'homme : l'expression des vices moraux.

* Le dérèglement des ambitions humaines.

Par l'introduction d'une esthétique fantastique – notamment du point de vue corporel – à l'intérieur d'un monde décadent, nos deux réalisateurs parviennent à mettre en exergue l'expression des vices humains. Par sa capacité à « susciter une atmosphère aussi bien que de révéler les différents processus de l'âme »[88], le cinéma est à même de rendre compte du déchaînement des passions et des instincts contenus en chaque corps humains.

Nous avions commencé à aborder, au début de cette partie, la volonté de se tourner vers l'expression de hautes valeurs spirituelles contenues en l'homme pour retrouver un équilibre dans un milieu s'engouffrant dans la tyrannie. Cependant, par le surgissement du surnaturel, on assiste au dérèglement de l'ambition humaine. Se sentant capable de tout, se croyant supérieur aux autres par ses capacités physiques et psychiques surhumaines, c'est le monstre contenu dans le for intérieur de l'être qui

---

[87] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, pp. 89-90
[88] Lotte H. Eisner, *F.W. Murnau*, p. 161

prend le dessus sur l'âme humaine. « Je veux être un titan, un géant qui fait tourbillonner les dieux comme les feuilles mortes » s'exclame Mabuse dès l'ouverture de la seconde partie du diptyque. Cette ambition dictatrice, déjà palpable dans le premier épisode, va prendre une ampleur démesurée et irréversible, empruntant le chemin du chaos, qui se trouvera mis en image lors de la séquence finale. « Animé[s] par une soif de pouvoir illimité »[89], les êtres comme Mabuse ou Haghi ne se satisfont plus d'une condition strictement humaine et réfutent toute autorité supérieure.

Pourtant, chez Murnau, on n'oublie pas de faire intervenir l'importance des valeurs morales, notamment à travers l'autorité religieuse et divine, avec lesquelles chaque esprit – dont chaque corps est constitué – doit cohabiter sous peine d'être puni. Les multiples renvois faits au divin ou à son contraire diabolique peuplent les films de Murnau, mettant en conflit les ambitions dictées par le vice face à la profondeur vertueuse. Cela est remarquablement sensible lors d'un montage alterné que met en place le réalisateur dans les dernières scènes de La *Terre qui flambe*. Dans ce film profondément ancré dans la misère – sans doute le plus « naturaliste » de l'ensemble de l'œuvre du réalisateur – où l'expression des vanités d'hommes motivés par l'appât du gain (comme Johannes, le fils cadet, qui ira jusqu'à abandonner sa famille et tromper sa femme) contraste avec la simplicité de la famille paysanne, on ne cesse d'évoquer la croyance en un être supérieur (« Dieu nous préserve ») capable de protéger les corps face à « Satan » et d'influencer la vie et le destin de chacun. En nous montrant en parallèle la famille paysanne en train de réciter le Notre Père à table – prière dans laquelle le pardon face aux pêchés est le thème central – et l'incendie qui est en train de ravager le lieu maudit et mystique du « Champ du Diable » dont Johannes s'est procuré les droits – en bernant la veuve qui en avait hérité – dans le seul but d'y exploiter le pétrole, Murnau met en relation la bonté des esprits de cette famille modeste face à la culpabilité des actes du jeune fils. Si ce n'est pas directement une « punition divine » qui détruit le champ par le feu, mais bien la

---

[89] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 88

femme dont Johannes s'est servie pour obtenir cette source pétrolière, l'homme fautif n'en est pas moins puni pour l'ensemble de ses actes contraires au Bien et à la vertu. Le film se conclura sur une autre valeur très religieuse, celle du pardon de Johannes qui se repenti de sa faute et intègre à nouveau la famille.

Le corps et l'esprit humains retrouvent leur part de faiblesse, leur petitesse, rattrapés par les conséquences de leurs actes vils. De ce fait, plus qu'une simple charnière dramatique chargée de mettre à mal la paisible situation actuelle des personnages, la tempête que le couple affronte à bord de leur fébrile embarcation dans *L'Aurore*, pourrait ainsi être vue comme une « punition divine » envers l'homme pour le meurtre par lequel il s'est laissé tenter plus tôt. Ayant retrouvés l'ivresse du sentiment amoureux et la joie de vivre ensemble après leur journée passée en ville, les deux personnages embarquent sur les flots (notons qu'ils ne reprennent pas paisiblement le tramway sorti de nulle part qui leur avait permis d'arriver en ville) avant d'être subitement confrontés à la violence de cet événement naturel, voire surnaturel, à tel point que la femme disparaît emmenée par les flots. Plus encore que pour jouer sur le pathos du spectateur, la dimension tragique de l'épisode permet à l'homme, croyant sa femme définitivement perdue, de se rendre compte de l'attachement réel qu'il a pour elle et lui montre l'inhumanité de l'acte qu'il a failli commettre au début du film. Les nombreux échos bibliques (bateau et tempête comme dans l'arche de Noé, apparence virginale de la femme sauvée des flots une fois sur son lit...) ne peuvent que confirmer cette hypothèse.

Plusieurs fois chez Murnau les personnages se trouvent ainsi stoppés dans leur élan dévastateur, dans leur ambition démesurée, se dirigeant vers la rédemption, comme le personnage principal de *Fantôme*, certes emprunt à la folie et se laissant naïvement manipuler par des membres de sa famille pour voler de l'argent, mais qui sera condamné à être emprisonné pour payer ses fautes, avant de retrouver une vie normale auprès de la femme qui l'a toujours aimé. À l'inverse, l'homme peut être récompensé, comme dans l'épilogue miraculeux qu'offre Murnau au *Dernier des hommes*, dans lequel « la promesse biblique : les derniers seront les premiers » –

comme nous l'explique un journal – prend forme lorsque l'on apprend que l'ancien portier condamné à garder les toilettes de l'hôtel a hérité d'un multi-millionnaire. Cela nous permet en parallèle de constater toute la vanité de l'esprit humain, lorsque les corps s'attroupent en masse autour du nouveau riche, trop attirés par son argent. Ce film, comme souvent dans les scénarios écrits par Carl Mayer, dresse un portrait universel à propos des vices humains et cela est appuyé par le fait qu'aucun nom n'est donné aux personnages. Ainsi « au lieu de faire les portraits d'individus, tous ces personnages incarnent des impulsions et des passions – ce sont des figures allégoriques nécessaires pour extérioriser des visions intérieures »[90]. La conscience humaine doit donc choisir entre le Bien et le Mal, entre Dieu et le Diable, entre la vertu ou le pêché.

Toutefois, l'introduction de valeurs morales, pouvant servir à mesurer les volontés intérieures humaines, ne garantit pas pour autant d'échapper au chaos. On peut penser à la cruauté dont l'homme peut faire preuve dans la fin de *Faust*, au sein d'une scène déjà évoquée, lorsque la pauvre Gretchen se voit laisser dehors à l'abandon dans le froid glacial et la tempête en compagnie de son nourrisson et que chacun refuse de l'accueillir, car elle a pêché en entretenant des rapports avec le jeune Faust. Murnau critique même vivement l'autorité morale religieuse à l'intérieur de ses films, en montrant la dangerosité des valeurs extrêmes qu'elle prône et en insistant sur le fait que le Mal et la vanité sont contenus en chaque être. Le personnage de Tartuffe en est l'expression la plus vive. Dans le film homonyme, le réalisateur « [met] l'accent sur l'hypocrisie en tant que vice fondamental de la société contemporaine »[91] en ressuscitant ce personnage de Molière, s'opposant lui-même aux valeurs vertueuses prônées par la religion en tant que faux dévot, mais tenant un discours moralisateur auprès de son audience. Par son allure, sa marche droite et calme, Murnau confie une apparence divine à ce personnage qui soumet le naïf Orgon, répondant à toutes ses requêtes, lui donnant de l'argent, priant avec piété et

---

[90] Siegfried Kracauer, *Op. cit.*, p. 111
[91] *Ibid.*, p. 163

ne jurant que par ses actes et ses paroles. Dans un monde aussi chaotique, « devenu la proie du désordre et de la dépravation »[92] comme le dépeint *Dr Mabuse, le joueur* dès 1922, rien ne semble pouvoir arrêter la prise de pouvoir des démons intérieurs de l'homme. Tout semble permis, aussi bien réduire l'autre en esclavage, que chercher à s'allier avec l'image même du Mal dans les scénarios suscitant l'imaginaire (comme dans *Faust*). La métamorphose intérieure semble impossible, lançant l'homme à corps perdu vers l'anéantissement le plus total.

* La spirale du vice.

Chez Lang, la faute humaine se dresse comme l'élément principal de sa propre perte. C'est le cas lors d'une des dernières séquences où le maître de la ville assiste à genoux à la révolte ouvrière et à l'affrontement de son fils avec Rotwang pour sauver Maria, se rendant enfin compte qu'il est allé trop loin par ambition. Seule « l'idée qu'un grand amour peut aider la tyrannie à reculer »[93] subsiste comme une issue, toutefois très idyllique. C'est ce qui permet pourtant la réconciliation finale entre « les mains » et le « cerveau », les ouvriers et les dirigeants, unis par « le cœur » que symbolise la belle parole du couple Freder-Maria. Eisner relève même que « Lang avait envisagé une autre fin : Freder et Maria quittaient ce monde et partaient en astronef vers une autre planète »[94], annonçant deux ans plus tôt l'épilogue de *La Femme sur la Lune* où les deux personnages principaux tombent amoureux et décident de rester vivre sur la lune.

Mais la réalité est toute autre et c'est l'inhumanité présente au sein de l'homme qui l'emporte sur le sentimentalisme de ces quelques « happy endings ». Si Lang ne confiera que plus tard, dans sa période américaine, qu'il « ne croi[t] plus au destin mystique » car « chaque être crée son propre destin par sa manière d'élaborer

---

[92] *Ibid.*, p. 89
[93] *Ibid.*, p. 86
[94] Lotte H. Eisner, *Fritz Lang*, p. 111

(ou de ne pas élaborer) sur sa propre expérience, par son choix ou son refus d'événements ou de situations »[95], ce constat commence à se faire sentir dans certains des films de la période allemande qui nous intéresse. L'homme devient son propre danger. Son esprit, les actes qu'il produit, qu'il dicte, le font seul responsable de son sort – en chair et en pensée – « et c'est pourquoi [il] ne peut échapper à ce qu'[il] s'est créé »[96]. Par la perte de toute valeur morale, le chaos se met en marche, et c'est là que s'exprime une certaine destinée où « le sang appelle le sang » comme le déclare Kriemhild dans *Les Nibelungen*. La perte de contrôle mentale et physique entraîne l'humain dans un cercle vicieux où tout acte inhumain créera à son tour un nouvel événement violent, qui en fera de même lui aussi, et ainsi de suite... Le vice appelle le vice sans que l'on puisse l'empêcher. La trahison filiale de Gunther envers Siegfried entraîne le meurtre de ce dernier par Hagen de Tronje, lui-même coupable de mensonge. Cela provoque la quête de vengeance de Kriemhild – motivant les Huns par l'argent et le pouvoir – qui provoquera la séquence finale d'un affrontement où la violence détermine la relation entre les corps et prend le pas sur tout lien familial. Ici, la dégénérescence d'une folie vengeresse ne trouvera pas un épilogue se recentrant vers l'humain comme dans *Metropolis*. « Vous n'êtes pas humaine Dame Kriemhild », clamera Attila à la jeune femme devenue son épouse par l'unique volonté de posséder une armée sous son pouvoir, qui lui rétorquera alors : « Non, je suis morte quand est mort Siegfried ». Cette phrase prouve la perte du sensible, qui constitue pourtant l'esprit de chaque humain. Kriemhild n'est plus un être de chair mais un être monstrueux uniquement motivé par le mal, qui découle lui-même du mal (ici, le meurtre de Siegfried).

Cette inhumanité, ce monstre qui réside dans le for intérieur de la reine, s'exprime en amont du massacre lors de la scène où elle regarde le nourrisson issu de sa relation avec Attila, comme consciente de la mort prochaine de cet enfant qu'elle n'a conçu que dans sa perspective de vengeance. En effet, Attila refuse d'attaquer le

---

[95] *Ibid.*, p. 194
[96] *Loc. cit.*

peuple Nibelungen tant que ce dernier ne lui manque pas de respect. En acceptant de faire cet enfant, Kriemhild va ensuite l'exhiber fièrement sous les yeux de Hagen lors d'un repas avec les Nibelungen. Le rustre assassin de Siegfried abattra le pauvre enfant d'un coup d'épée provoquant la course vers la destruction finale entre les deux peuples. Ce même chaos vers lequel – dans des univers plus modernes – *Dr Mabuse, le joueur* et *Les Espions* s'enferment, tel le Docteur dans sa maison encerclée par la police devenant le lieu de l'affrontement final.

S'intéresser au corps, c'est également s'intéresser à l'être, et nos deux réalisateurs ne cessent de nous le montrer. Dans une période d'entre-deux-guerres où la lutte demeure le sentiment dominant chez l'homme, la prise en compte du corps est influencée par le contexte historique et social. Cependant, soucieux de « se confronter sérieusement avec un genre nouveau de récit cinématographique », de sorte à ce que « le cinéma du futur » ne soit plus « la simple reproduction photographique d'actions et d'objets »[97], Lang et Murnau ne se contentent pas de faire de leurs œuvres des documents de leur temps ancrés dans le réel. Ils font cohabiter des éléments fantastiques et irréels – permis par l'expérimentation cinématographique – rendant visibles les angoisses, les ambitions et autres désirs humains. Ainsi, le corps doit être à la fois considéré par son aspect physique, mais aussi par son for intérieur, sa pensée, et donc ce qui le meut, ce qui anime ses passions, ses pulsions et le fait agir de telle ou telle manière.

* *

*

[97] Bernard Eisenschitz, *Op. cit.*, p. 14

Piégé au sein d'un environnement qui le met à mal, le corps, seul et livré à lui-même, devient la proie d'un espace influençant de façon directe ses attitudes et ses postures. La vivacité expressive qui le caractérise, faite « d'une succession de dilatations et de contractions, de tensions et d'orgasmes libérateurs »[98], entre en lien avec l'espace qui l'entoure et le pousse à agir. Le corps est lui aussi une architecture, dotée d'une profondeur émotive et sensible pouvant se rendre visible aux yeux de tous dans une esthétique filmique offrant une place capitale au visuel. De ce fait, la chair peut exprimer plus que les mots et permet à des organes de montrer l'intensité de leur présence, comme à travers la force du regard. Traduisant bien plus qu'une simple relation entre deux êtres, ce sont toutes les volontés et les angoisses humaines qui sont perceptibles. Ni totalement expressionnistes, ni naturalistes, ni futuristes, et à la fois empreints d'éléments propres à ces différents mouvements artistiques, les films de Lang et Murnau font preuve d'une esthétique qui leur est propre. Ils s'enrichissent et se complètent tout en possédant leur appréhension personnelle à propos de l'être humain. Si le premier peuple ses œuvres d'hommes aux prises avec eux-mêmes, le second se plaît à faire interagir des corps mystérieux, à la présence à la fois vampirisante et ouvrant des perspectives de puissance. Centré sur le corps et donc sur l'humain – c'est aussi ce qui n'en fait pas des films expressionnistes à l'univers purement créé, non identifiable, sous l'emprise totale de la folie – l'œuvre muette des deux réalisateurs allemands remplit cette fonction que possède le cinéma à donner un « regard sur les choses et d'abord sur les êtres »[99].

Ainsi, le corps en lui-même apparaît au cœur des enjeux filmiques en prenant place dans les rapports qu'il entretient avec les autres. Ces rapports, toujours faits d'affrontements, offrent une esthétique de contrastes, de contraires et d'ambivalences à l'ensemble de l'œuvre des réalisateurs. Toutes ces cohabitations forcent les corps les plus faibles à se rétracter, à passer sur la défensive face à la maîtrise et à l'oppression que leur font subir des êtres supérieurs. Progressant vers un

---

[98] Éric Rohmer, *Op. cit.*, p. 113

[99] Michel Mourlet, *La mise en scène comme langage*, Paris : H. Veyrier, 1987, p. 136

individualisme radical, la puissance corporelle s'affirme lorsque l'humain est seul, annihilant la masse qui perd peu à peu toute force d'oppression et sombre dans le désordre dont l'époque est elle-même sous l'emprise.

Pouvant soit surplomber, soit « être vampirisé par le réel »[100], l'homme montre sa difficulté à affronter le présent, le monde et ses obligations sociales et morales, ou prouve au contraire son aisance à s'en jouer. Pour cela, en plus de mettre le physique en lumière, la force des capacités psychiques sont à même de devenir visibles et de s'exprimer – par les images – comme une constituante majeure de l'être. Capable d'exprimer l'union de la « matière » et de la « mémoire » – comme le nomme Henri Bergson dans le titre de son ouvrage traitant des rapports corps/esprit – au sein d'un monde où la réalité se couple d'imaginaire, grâce aux procédés filmiques, le cinéma n'est plus seulement « le nom d'un art, c'est le nom du monde »[101].

Que penser alors à propos du corps qui se reflète en images ? Jean Cocteau observait qu' « un film, [...] c'est une histoire de fantômes » [102] dans le sens où « l'être de chair et de sang que nous voyons bouger sur l'écran, par définition, n'est plus : une trace lumineuse s'est substituée à lui »[103]. Cependant, par l'appréhension de l'esprit contenu dans le corps, par l'inscription des corps dans un cadre pouvant faire écho à la vie et au réel, mais aussi par l'implication corporelle totale de la part des acteurs (par leur expressivité mais surtout par la mise en jeu de leur propre enveloppe humaine), comment ne pas considérer les corps que le cinématographe met en mouvement comme des chairs humaines présentes à part entière ?

Une nouvelle cohabitation se crée sur le plan corporel : à la fois absent car impalpable de par sa réflexion sur l'écran, le corps est aussi vivement présent en tant que sujet et substance faite de chair et d'esprit.

*

---

[100] Paul Warren, *Op. cit.*, p. 161

[101] Jacques Rancière, cité dans Jérôme Game, Op. cit., p. 12

[102] Jean Cocteau, *La Belle et la Bête, Journal d'un film*, cité dans Claude Hodin, *Murnau, ou les aventures de la pureté*. Paris : l'Harmattan, 2013, p. 75

[103] Claude Hodin, *Loc cit.*

BIBLIOGRAPHIE

Écrits cinématographiques et artistiques.

ASLAN, Odette. *L'acteur au XXe siècle : éthique et technique*. Paris : l'Entretemps, 2005. – 490 p.

ASTRUC, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo » in *L'Écran français*, n°144, 30 Mars 1948. <http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/astruc.htm>

AUMONT, Jacques. *Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; [Paris] : La Cinémathèque française, 2008. – 225 p.

DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit, 1983. – 298 p.

EISENSCHITZ, Bernard. *Fritz Lang au travail*. Paris : Cahiers du cinéma, 2011. – 271 p.

EISNER, Lotte H. *L'écran démoniaque : les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*. Paris : édition E. Losfeld, 1981. – 287 p.

EISNER, Lotte H. *Fritz Lang*. Paris : Cahiers du cinéma : Cinémathèque française, 2005. – 479 p.

EISNER, Lotte H. *F.W. Murnau*. Paris : Le Terrain vague, 1964. – 255 p.

GAME, Jérôme. *Image des corps – corps des images au cinéma*. Lyon : ENS, 2010. – 252 p.

GRUNERT, Andréa. *Le corps filmé*. Condé-sur-Noireau : Corlet publications, 2006. – 218 p. – (CinémAction, n°121)

HODIN, Claude. *Murnau ou Les aventures de la pureté*. Paris : l'Harmattan, 2013. – 212 p.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne : l'Age d'homme, 1984. – 409 p.

KURTZ, Rudolf. *Expressionnisme et cinéma*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1986. – 198 p.

MOURLET, Michel. *La mise en scène comme langage*. Paris : H. Veyrier, 1987. – 330 p.

REINHARDT, Max. *Max Reinhardt ; introduction, choix de textes et traduction par Jean-Louis Besson*. Arles : Actes Sud, 2010. – 109 p.

ROHMER, Éric. *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. Paris : Ramsay, 1991. – 179 p. (extrait d'une Thèse troisième cycle : Paris I, 1972.)

WARREN, Paul. « La paternité revisitée de F.-W. Murnau et de Fritz Lang » in *Études littéraires*, vol. 18, n° 1, 1985, pp. 157-181. (également consultable ici : <http://id.erudit.org/iderudit/500682ar>)

Autres écrits.

DESCARTES, René. « Lettre à Mesland, 9 février 1945 », in *Œuvres philosophiques*, Tome III. Paris : Éd. Garnier, 1973. – 1152 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. – 531 p.

Document vidéo.

MURNAU, Friedrich Wilhelm. *Coffret Friedrich Wilhelm Murnau*. DVD documentaire (bonus), MK2, 2009.

TABLE DES MATIÈRES DÉTAILLÉE

Sommaire 2

Introduction 3

I/ Un corps de l'angoisse :
l'expressivité corporelle valorisée par la mise en scène 8

- Définitions.....8

A- La relation entre le corps et son environnement :
un cadre hostile et une valorisation du corps
par l'ombre et la lumière. 9

- Picturalité, *Stimmung* et relation avec l'expressionnisme.....9
- La construction architecturale chez Lang.....11
- L'affrontement ombre / lumière : reflet de l'âme et valorisation des attitudes corporelles.....12

B- Le jeu et les postures corporelles :
de la fixité des poses à l'intensité expressive amplifiée. 17

- L'intensité expressive des visages.....17
- Une retranscription de l'intériorité vers l'extérieur..... 19
- Différences entre expressivité et expressionnisme..... 22
- L'agencement des corps dans le plan : fixité, mouvements, cadrage.....23

C- L'importance du regard,
porteur d'une force expressive considérable. 27

- La force offensive du regard.....27
- Une nouvelle expression de l'intériorité rendue visible.....29

Conclusion partielle I/ 31

II/ Un corps humain au centre des rapports de force : lieu de contrastes, d'ambivalences et de mélanges 32

A- Petitesse, vieillesse, lenteur et faiblesse corporelle VS Démesure, jeunesse, dynamisme et vitalité physique. 32

- Un corps humain fragile, en lutte avec sa condition VS des corps exaltés, vifs, solides.....32

B- Corps dominants VS Corps dominés. 38

- Une hiérarchisation des corps..... 38
- Le dérèglement de la notion de Surhomme Nietzschéen..... 40
- Le rôle majeur du corps féminin.....41
- Corps offensifs VS corps sur la défensive, sur le repli.....44

C- Corps individuels VS Corps en masse. 47

- Caractère oppressant et supérieur des corps en masse..... 47
- Domination du corps individuel régissant la masse organisée.....50

D- Corps & Esprit : l'implication mentale, psychiques. 54

- Souffrance et emprise autant psychiques que physiques.....54

Conclusion partielle II/ 57

III/ Un corps en lutte le temps et avec son temps : l'apparition d'un « corps-machine » 58

A- Des corps ancrés dans le social et l'historique réel. 58

- L'union des corps : mise en exergue de valeurs morales.....58
- Le gestus social.....61
- Une société matérielle : le chemin vers la déshumanisation.....64

B- Vers un corps aux capacités surhumaines et surnaturelles : la cohabitation du réel et du fantastique. 65

- Des corps d'acier : la domination machinique..... 65
- L'introduction du fantastique : le règne du non-organique..... 68
- Un corps humain aux capacités surhumaines.....71

C- L'inhumain chez l'homme : l'expression des vices moraux. 73

- Le dérèglement des ambitions humaines.....73
- La spirale du vice.....77

Conclusion Partielle III/ 79

Conclusion 80

Bibliographie 82

Table des matières détaillée 84