HAL
open science

L'expressionnisme dans la crise contemporaine

François Robert

To cite this version:

François Robert. L'expressionnisme dans la crise contemporaine . Sciences de l'ingénieur [physics]. 2015. dumas-01424486

HAL Id: dumas-01424486

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01424486v1

Submitted on 2 Jan 2017

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.

Copyright

ROBERT François

L'EXPRESSIONNISME
DANS LA CRISE CONTEMPORAINE

Université d'Aix-Marseille
Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son

Faculté des Sciences
Aix-Marseille Université

satis

Mémoire de Master professionnel
2014-2015

13 avril 2015

ROBERT François

Département Sciences, Arts et Techniques
de l'Image et du Son (SATIS)
Université d'Aix-Marseille

Mémoire de Master professionnel

L'EXPRESSIONNISME DANS LA CRISE CONTEMPORAINE

Travail réalisé sous la direction d'Isabelle SINGER

Avril 2015

REMERCIEMENTS

Je tenais à remercier les professeurs, professionnels et amis qui ont participé à m'encourager ou à m'aider pour mener à terme ce mémoire.

Isabelle SINGER

Peter TSCHERKASSKY

Timothy et Stephen QUAY

Nicolas D. KNOWLAND

Cynthia VAN DE WERVE

Sarah BARTHÉLEMY

Karim DJALAL

Anne ROBERT

Mathilde FÉNÉTRIER

Laure-Anaïse GOURDET

Frédérique DEVAUX-AMARGER

Frédéric CELLY

L'EXPRESSIONNISME
DANS LA CRISE CONTEMPORAINE

Des année 1920 à aujourd'hui, presque un siècle de cinéma a continué sans cesse d'employer l'expressionnisme en remaniant ses codes originels pour démontrer, dénoncer, revendiquer, une situation socioculturelle contemporaine. Mon mémoire cherche à comprendre comment ces générations de films ont su décliner l'expressionnisme et ce qu'elles voulaient dire à leurs époques respectives et surtout ce que notre production contemporaine - du cinéma aux clips vidéos, des années 1980 à aujourd'hui - nous communique par l'emploi de ce que certains appellent le « néo-expressionnisme » : la peur du monde moderne, du futur, des autres, de soi.

Mots clefs : expressionnisme ; genre ; angoisse ; crise ; marginalité ; société ; contemporain ; cinéma ; expérimental ; clips.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....p.9

Quelle acception de l'expressionnisme dans ce mémoire ?

I) L'EXPRESSIONNISME À L'ÉPREUVE DU TEMPS.....p.14

1) Les résurgences expressionnistes dans l'histoire p.14

De la Première Guerre Mondiale à nos jours : du cinéma muet aux clips musicaux.

2) Quelles influences de l'expressionnisme aujourd'hui ?.....p.19

L'expressionnisme comme référence ou comme innovation ?

II) L'EXPRESSIONNISME OU LA PEUR DE SOI.....p.26

1) Représentation de l'inconscient ennemi : maladies mentales p.26

De M le maudit *de Fritz Lang à* Kafka *de Steven Soderbergh*

2) Représentation de l'inconscient victime : la peur de la manipulation p.31

Du Cabinet du Caligari *de Robert Wiene à* Dark City *d'Alex Proyas*

III) L'EXPRESSIONNISME OU LA PEUR DES AUTRES.....p.34

1) Peur de l'uniformisation.....p.34

De Blade Runner *de Ridley Scott à* Institute Benjamenta *des frères Quay*

2) Besoin d'affirmer sa différence.....p.47

Des films de Tim Burton aux clips de Lady Gaga

CONCLUSION.....p.56

Pourquoi l'expressionnisme pour représenter l'angoisse encore aujourd'hui ?

ANNEXES.....p.58

1) Interview with Peter TSCHERKASSKY.....p.59

2) Interview with the QUAY brothers.....p.62

3) Interview with Nicolas D. KNOWLAND.....p.65

BILBIOGRAPHIE.....p.66

INTRODUCTION

L'expressionnisme cinématographique est un courant artistique caractérisé par l'expression visuelle de l'angoisse. Cette forme esthétique a pour singularité sa subjectivité et son audace créative qui en font à nos yeux une des plus fascinantes innovations artistiques au cinéma, à la fois dramatique et surréaliste. De plus, l'expressionnisme, de par son rapport étroit à l'histoire soulève également des problématiques sociales qui complètent le travail de la forme par une réflexion de fond particulièrement critique et percutante qui questionne l'être humain dans toute sa complexité psychologique et philosophique.

Le choix d'étudier l'expressionnisme a été posé par goût personnel et subjectif pour ce courant artistique, ses formes esthétiques originales, sa charge idéologique subversive, mais aussi à la suite d'un constat d'actualité : l'expressionnisme trouve une pérennité absolue à travers l'histoire du cinéma, et cette forme que nous connaissons depuis l'enfance dans les films hollywoodiens se retrouve dans le cinéma d'essai allemand, découvert lors de nos études, et survit jusqu'à l'aube du XXe siècle. Se pose dès lors la question du *comment* et du *pourquoi*. L'analyse historique induit rapidement un rapport entre l'emploi récurrent de l'expressionnisme et les diverses crises qui ont jalonné le siècle dernier. En construisant nos hypothèses de manière inductive, nous interrogerons le présent, afin de tenter de comprendre ce qui justifie actuellement l'emploi d'une esthétique aussi marquée et datée que l'expressionnisme. Comment s'articule ce rapport entre l'expressionnisme et le contexte socio-économique actuel ? Autrement dit, si l'expressionnisme représente l'angoisse, quelles sont les angoisses de notre époque ?

Afin de répondre à cette problématique générale, nous avons décidé de partir de la genèse du courant expressionniste cinématographique et d'observer brièvement le rapport entretenu entre l'expressionnisme et son contexte historique dans le monde occidental. Observant les mécanismes récurrents mis en jeu lors des résurgences expressionnistes, nous tracerons quelques lignes de réflexion sur l'expressionnisme aujourd'hui, notamment sur les angoisses qu'il représente le plus souvent et les angoisses propres à notre époque : la peur de soi, la peur des autres.

Notre travail se base essentiellement sur des analyses de films, des analyses comparatives et des analyses esthétiques ou narratives. Le corpus s'étend du cinéma muet au cinéma contemporain, englobant également les nouveaux média, principalement la télévision et l'Internet, via l'analyse de clips musicaux. Les films retenus dans ce corpus ont été sélectionnés pour leur représentation de l'ensemble des codes expressionnistes et leur lien à des genres et mouvements volontairement hétérogènes afin d'observer un échantillon suffisamment large pour faire des recoupements pertinents. La limite évidente que nous rencontrerons dans l'analyse des produits audiovisuels contemporains est précisément le manque de recul historique qui permettrait un regard d'ensemble plus pertinent sur la question du lien entre l'expressionnisme et la conjoncture sociale actuelle. La seconde limite de ce mémoire est la définition particulièrement floue de ce qu'est l'expressionnisme aujourd'hui. Le terme d' « expressionnisme » a été employé pour qualifier de nombreux films employant effectivement l'un ou l'autre code du courant expressionniste, sans fondement rigoureux donc. Avant de commencer notre étude, il semble donc fondamental de définir ce que nous appellerons « l'expressionnisme ».

« L'expressionnisme est aussi indéfinissable que le sourire de la Joconde » écrit Francis Courtade.[1] Effectivement, Le terme d'expressionnisme recouvre au sens stricte une acception extrêmement réduite, limitée à quelques films marginaux de la production allemande des années 1920, *Le Cabinet du Dr Caligari* (Robert Wiene, 1920), *De l'Aube à minuit* (Karl Heinz Martin, 1920) et *Le Cabinet des figures de cire* (Pau Leni, 1924). Il s'agit à proprement parler de l'expressionnisme allemand. Ce mouvement est né dans une Allemagne en crise après la Première Guerre Mondiale. Il se définit alors par un art « paroxystique et révolté »[2], le rejet des formes classiques, des lignes droites, il cherche à exprimer l'angoisse, le repli. Les contrastes, les formes et les personnages sont exagérés, surréalistes, presque abstraits. Il se caractérise aussi par des thèmes récurrents : le tyran, l'homme déshumanisé, des décors torturés auxquels les corps doivent se soumettre et un éclairage contrasté, arbitraire et angoissant.

1 COURTADE, Francis, *Cinéma expressionniste*, Paris, Henri Veyrier, 1984, p.9.
2 PINEL, Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse-Bordas, 2000, p.100.

Le cabinet du Dr. Caligari, R. WIENE, 1920

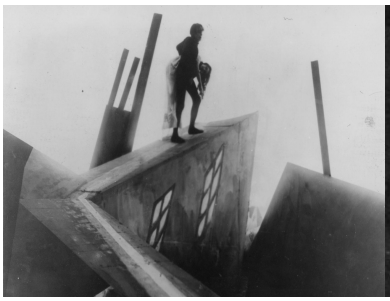
Le cabinet des figures de cire, P. LENI, 1924

De l'Aube à Minuit, KH. MARTIN, 1920

Dans une acception un peu plus large, comprenant l'utilisation d'effets expressionnistes, on a étendu l'expressionnisme aux travaux de Lang et Murnau : *Le Testament du Dr Mabuse (Fritz Lang*, 1933), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Nosferatu* (F. Wilhelm Murnau, 1922). Il s'agirait alors davantage de « caligarisme »[3] que d'expressionnisme.[4] On observe dès lors moins de déformations surréalistes des sujets et des décors mais la conservation de contrastes marqués, de milieux angoissants, de personnages torturés. Ces œuvres renouent avec le figuratif et le réalisme classique. On observe cependant la récurrence de certains thèmes de l'expressionnisme allemand : la figure de l'opprimé face au tyran, la mort, la violence. La résurgence principale qu'on en retrouvera est le traitement contrasté et expressif de la lumière, jusque dans les films d'Hitchcock, le réalisme poétique, le film noir mais aussi dans le cinéma fantastique[5].

Par la suite, et jusqu'à aujourd'hui, l'expressionnisme a été utilisé majoritairement comme référence ponctuelle ou méthode de représentation de la subjectivité malade, torturée ou angoissée d'un personnage. Sous cette forme on le retrouve dans de très nombreux films mais de manière anecdotique. En d'autres termes, les films entièrement expressionnistes sont aujourd'hui encore marginaux et ne correspondent plus *stricto sensu* à la définition et aux codes de l'expressionnisme allemand, dont ils sont les héritiers mais dans un sens élargi de l'expressionnisme comme « expressivité » exacerbée, de l'angoisse, du malaise, de la psychose. Nous utiliserons le terme « expressionnisme » dans un sens large, tant classique que réinterprété, pour qualifier des films réutilisant des codes et des thématiques expressionnistes.

3 D'après le néologisme d'Henri Langlois.
4 PINEL, Vincent, *Op. cit.*, p.44.
5 PINEL, Vincent, *Op. cit.*, p.100.



Le cabinet du Dr. Caligari, R. WIENE, 1920
Expressionnisme allemand

M, le maudit, F. LANG, 1932
Caligarisme

Rebecca, A. HITCHCOCK, 1940
Expressivité

D'aucuns nomment cet expressionnisme moderne réinterprété « néo-expressionnisme ». Cette appellation trouve sa pertinence dans son enchaînement historique : le néo-expressionnisme pictural est un mouvement né dans les années 1970 en réaction à la froideur de l'art conceptuel, un retour à l'art figuratif formaliste qui cherche la subjectivité, l'émotion vive et la provocation tout en assumant son rapprochement au surréalisme et à l'expressionnisme des années 1920. On peut observer une forme de « synchronie » avec le cinéma, notamment aux États-Unis - puisque c'est dans ce pays que se sont tournés la majorité des films contemporains expressionnistes -, les années 1970 correspondent à l'avènement du Nouvel Hollywood dont les codes vont foncièrement différer de la production hollywoodienne classique notamment par la prise de pouvoir du réalisateur qui imposera une vision artistique affirmée et référentielle : influences de la Nouvelle Vague, du néoréalisme italien, mais aussi résurgence du film noir et mise-en-scène de la violence, du crime et de la sexualité.

Ces derniers paramètres vont précisément amener les réalisateurs (Coppola, Scorsese, ou De Palma) à puiser dans l'expressionnisme et son pouvoir de représentation de l'angoisse. Seulement, si résurgence de l'expressionnisme il y a, on ne peut pas tout à fait parler de codes « néo-expressionnistes », les seuls indices qui nous permettent de placer les films de cette période dans ce courant sont leur lien synchronique et leur aspect violent et provocant, sans codes esthétiques véritablement récurrents.

Carrie, Brian DE PALMA, 1977

Apocalypse Now, Francis Ford COPPOLA, 1979

De manière anecdotique, on peut observer dans les films de David Cronenberg un lien fort entre le néo-expressionnisme pictural et le néo-expressionnisme cinématographique. L'œuvre de Cronenberg est fort inspirée de celle de Francis Bacon, ce qui transparaît dans ses questionnements esthétiques sur les représentations du corps ou de la mort, par exemple.[6]

Ainsi, la définition du néo-expressionnisme restant floue et ses applications incertaines et éparses, nous basant sur le sens commun du genre comme étant défini par un sujet, par une thématique, par l'effet sur le spectateur, un traitement narratif, une technique, un style, un mode de production[7], nous conserverons le terme d'« expressionnisme » dans ce mémoire, comme héritage de l'expressionnisme allemand, de ses codes, de ses thèmes et de ses enjeux.

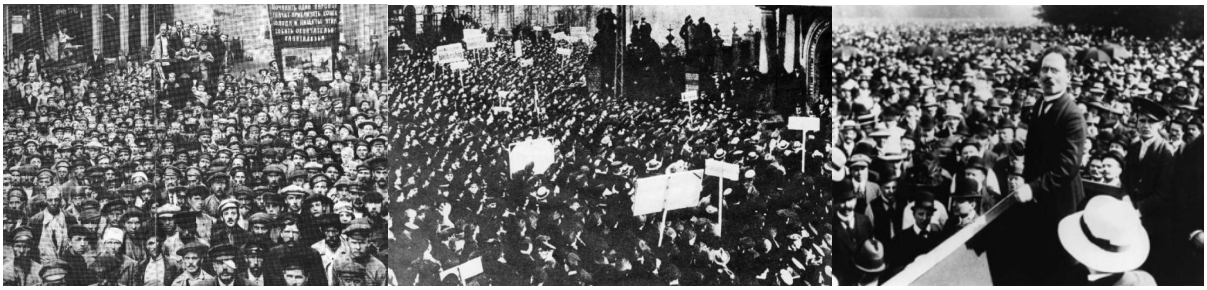
6 LAURENT, Natacha, http://baconcronenberg.free.fr/ (Consulté le 20 novembre 2014)
7 PINEL, Vincent, *Op. cit.*, p.5.

I - L'EXPRESSIONNISME À L'ÉPREUVE DU TEMPS

1) Les résurgences expressionnistes dans l'Histoire

Considérant que le film n'est pas une création indépendante et isolée, qu'il est modelé, imprégné et influencé par son contexte socioculturel et ses contraintes économiques.[8] Il semble pertinent d'observer, même brièvement, le lien entretenu entre les films issus des résurgences principales de l'expressionnisme au cours du XXe siècle et leur contexte historique afin d'y trouver les divergences et d'y retrouver les convergences qui pourraient nous aider à comprendre le courant expressionniste en termes esthétiques et idéologiques.

L'expressionnisme allemand est né durant une crise sociale et économique. L'unification allemande mène, dès 1871, à la constitution d'un Empire allemand, défait au terme de la première guerre mondiale. L'écœurement de la guerre, conjugué à d'autres facteurs politiques et militaires entraîne la révolution de novembre 1918. Le parti social-démocrate, pourtant fort politiquement, ne parvient cependant pas à conserver le pouvoir, ce qui aboutit à la mise en place de la république de Weimar, une démocratie parlementaire. Les Allemands doivent alors faire face aux conditions draconiennes du traité de Versailles.[9]



Révolution prolétaire de 1918, Allemagne[10]

Il n'y en eut qu'une légère influence scénaristique de ces événements dans le cinéma de l'année 1919 : « Les guerres sont susceptibles d'anéantir la culture mais l'histoire culturelle ne se confond pas avec celle des guerres »[11]. Nous pouvons tout de même noter le film de

8 PINEL, Vincent, *Op. cit.*, p.4.
9 KREIMER Klaus, *Une Histoire du cinéma allemand : la Ufa*, Paris, Flammarion, 1994, p.126.
10 • http://www.matierevolution.fr/spip.php?article539
• https://communismeouvrier.wordpress.com/2011/11/09/9-novembre-1918-karl-liebknecht-proclame-la-libre-republique-socialiste-dallemagne/
• http://www.collectif-smolny.org/article.php3?id_article=857 (Consultés le 21 mars 2015)
11 KREIMER Klaus, *Op. cit.*, p.126.

Friedrich Wilhelm Murnau que Robert Wiene a supervisé : *Satanas*, tourné en 1919 à Neubabelsberg, se déroulant entre l'époque des pharaons et l'époque contemporaine avec les actualités allemandes. Les idées révolutionnaires prirent cependant leur place dans la conception de quelques films. La Decla et la Decla-Bioscop lancèrent la vague du premier cinéma d'après-guerre avec les films de Robert Wiene dont *Le Cabinet du Dr Caligari* (1920).[12]

Le Cabinet du Dr. Caligari a donc été influencé par cette révolution et ce sentiment subversif qui pulsait dans les milieux artistiques d'après-guerre, non pas qu'il les représente de façon explicite mais qu'il les suggère. Ainsi, et tel que le théorise Kracauer[13], le Dr. Caligari devient la figure du tyran, du gouvernement autoritaire, celui qui manipule les Allemands pour les mener dans une guerre interminable et meurtrière, notamment via la propagande. Le Dr. Caligari manipulant un homme endormi (Cesare) n'est qu'une métaphore du sentiment de frustration et de trahison du peuple Allemand d'après-guerre.

Les premiers héritiers de cet « expressionnisme révolutionnaire », le caligarisme et le cinéma fantastique allemand, n'ont fait que poursuivre l'expression de cette angoisse du futur des artistes d'après-guerre, cette représentation du tyran exacerbée par la tension inhérente à la montée du nazisme : le dirigeant de *Metropolis*, les voix dans la tête de M le maudit, Nosferatu et autres créatures néfastes du cinéma fantastique allemand.

Nosferatu, FW. MURNAU, 1922 *Faust*, FW. MURNAU, 1926 *Metropolis*, F. LANG, 1927

Le cinéma fantastique allemand puise souvent dans l'imaginaire folklorique et/ou religieux pour représenter des figures malfaisantes plus poussées, plus inquiétantes, mystérieuses ou mystiques. Nous pouvons y voir à la fois un désir de s'élever au-dessus de la réalité conjoncturelle en même temps qu'une angoisse montante du pouvoir obscurantiste.

12 *Ibid*, p.126.
13 KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler: a Psychological History of German Films*, 1947.

L'héritier historique évident de l'expressionnisme allemand via le cinéma fantastique allemand est le cinéma fantastique américain des années 1930. Entre le jeudi 24 octobre 1929 et le mardi 29 octobre 1929, l'histoire boursière connaît sa plus grave crise : le krach de Wall Street. Le krach de 29 est à la base de la Grande Dépression aux États-Unis qui verra exploser le taux de chômage et la pauvreté : une crise économique et sociale historique.

Dans ce climat social délétère les thématiques de la manipulations retrouvent un essor particulier. Nous pouvons notamment citer les deux films fantastiques américains majeurs de cette décennie : *Dracula* de Tod Browning, et *Frankenstein* de James Whale, tous deux sortis en 1931. Dans ces deux films, par un procédé magique ou scientifique, des sur-hommes (un vampire et un génie) cherchent à manipuler d'autres hommes : Dracula hypnotise Briggs, Frankenstein crée et cherche à manipuler sa créature.

Dracula, Tod BROWNING, 1931

Frankenstein, James WHALE, 1931

Tout comme les films expressionnistes d'après-guerre en Allemagne, ces films permettent d'exprimer et d'exorciser l'angoisse du contexte social contemporain tout en portant un regard narratif distrayant voire exotique : les intrigues ne se situent pas sur le territoire étasuniens mais dans les Carpates ou dans un village bavarois du début du siècle. Nous noterons également que la représentation de Dracula comme aristocrate d'Europe de l'Est face à Renfield, employé chargé d'une transaction immobilière peut être reliée à la peur des « américains moyens », à la fois des riches et à la fois de l'Étranger puissant (perte de l'hégémonie économique américaine). Frankenstein perdant le contrôle de son invention qui devient criminelle peut être interprété comme métaphore du gouvernement américain qui crée et nourrit Wall Street pour ne plus être en mesure d'arrêter ou sauver la machine lorsque celle-ci se dérègle.

Une spécificité du cinéma américain, que nous retrouvons notamment dans ces films fantastiques, reste le *happy end*. Van Helsing tue Dracula et sauve Mina, les villageois brûlent la créature de Frankenstein et le docteur célèbre son mariage. C'est une forme d'optimisme dans le désespoir : la situation peut s'arranger, va s'arranger, autant qu'une forme de renégociations historique... Les héros ont réussi à vaincre le mal, libérant le peuple et absolvant leurs péchés. Nous nous trouvons en cela éloigné de la vision très sombre et désespérée des films expressionnistes allemands d'après-guerre.

Après 1945 le fantastique se fait plus rare mais reste une influence récurrente chez de nombreux réalisateurs : Albert Lewin avec *Le Portrait de Dorian Gray*, Alfred Hitchcock avec *Psychose*. Plus tard la Grande-Bretagne ne restera pas en reste avec les films de Stanley Kubrick, ou les productions de la Hammer.[14]

Toujours aux États-Unis, nous notons un important retour de l'expressionnisme à travers les Films Noirs, suite à la Seconde Guerre Mondiale et durant la période de la Guerre Froide. Ces films puisent leur esthétique de réalisateurs immigrés d'Europe centrale, d'Allemagne, eux-même influencés ou héritiers directs de l'expressionnisme allemand et de la Kammerspielfilm.[15]

Laura, Otto PREMINGER, 1944

La nuit du chasseur, Charles LAUGHTON, 1955

Nous trouvons un lien notable entre le Film Noir et la Guerre Froide dans le traitement de la tension : ces films, qu'ils parlent directement d'espionnage ou bien de crime, vont installer l'attente et le mystère, notamment par l'usage de codes narratifs nouveaux (voix-off) et d'éclairages expressionnistes en clair-obscur.[16] Il s'agit d'une attente et d'un mystère représentatifs d'une guerre de position contre un ennemi lointain mais infiltré, une attente

14 PINEL, Vincent, *Op. cit.*, p.102-104.
15 *Ibid.* , p.152.
16 *Id.*

et un mystère cependant très différents du cinéma fantastique car ancrés dans des intrigues réalistes, dans un monde qui est bien plus proche du nôtre.

Le personnage phare des films noirs est bien entendu la femme fatale : reflet de l'émancipation - pour certains inquiétante - des femmes américaines au cours de la Seconde Guerre Mondiale, lorsqu'elles eurent accès à des postes à responsabilités jusqu'ici presque uniquement masculins. Elles deviennent alors à la fois puissantes et dangereuses mais aussi séductrices et sensuelles.

En France, c'est par le réalisme poétique que les codes expressionnistes vont être ré-invoqués. Le réalisme poétique s'inscrit dans la période de la Seconde Guerre Mondiale et d'après-guerre, il va foncièrement se ranger du côté de la classe populaire, représenter le milieu ouvrier. Comme le Film Noir, le réalisme poétique situe son action dans un environnement réaliste, souvent urbain. Il va cependant se permettre quelques déformations subjectives de cet espace urbain pour en faire – comme dans le Film Noir – le lieu du vice et du crime.

Quai des brumes, Marcel CARNÉ, 1938

La beauté du diable, René CLAIR, 1950

Le réalisme poétique met en jeu une notion de fatalité et de marginalité, comme un anathème lancé sur le protagoniste, sentiment imaginable du milieu populaire français qui s'engageait pour la deuxième fois dans une guerre longue contre l'Allemagne.

Enfin, la résurgence majeur suivante de l'expressionnisme, comme précitée, s'est faite avec le Nouvel Hollywood et la « libération » artistique des jeunes réalisateurs des années 1970. C'est à partir de cette mouvance américaine que nous proposons de débuter la période cinématographique « contemporaine » dont il sera question désormais, du fait de la relative continuité tant thématique qu'esthétique des films expressionnistes de cette période. Reste alors à définir les enjeux de cette

période. Sans en étudier les détails, nous pouvons dores et déjà citer dans les années 1970 la continuation de la révolution sexuelle et de la libération des mœurs. Un pas historique pour l'acceptation de soi et des autres. La chute des régimes communistes dans les années 1980 et la fin de la Guerre Froide vont changer le climat géopolitique international et favoriser la mondialisation, notamment l'extension du modèle hégémonique américain et du capitalisme. L'avènement et la multiplication des chaînes de télévision puis d'internet vont changer les modes de communication. Enfin, la crise économique de 2007-2009 va rappeler le monde à ses vieux démons en provoquant une nouvelle crise sociale qui ne s'est pas résolue jusqu'à aujourd'hui.

2) Quelles influences de l'expressionnisme aujourd'hui ?

L'expressionnisme dans le cinéma contemporain est souvent utilisé comme référence - à un type de film ou à un film – avec une précision variable. Ces références permettent à la fois un raccord esthétique au courant et un raccord idéologique.

Ainsi, Tim Burton, probablement le plus fervent héritier de l'expressionnisme allemand dans le cinéma hollywoodien contemporain crée des décors et dépeint des personnages qui semblent tout droit sortis de l'imaginaire des artistes allemands en sortie de Première Guerre Mondiale. Mark Salisbury, journaliste britannique, lors de son entretien avec Tim Burton, souligne au sujet de son film d'animation *Vincent* (1982), les ressemblances esthétiques avec le film de Robert Wiene, *Le Cabinet du Dr. Caligari* (1920). Tim Burton avoue alors n'avoir jamais vu le film avant récemment (l'entretien a lieu en 1995). Burton reconnaît qu'il en a très probablement vu des images, mais que sa plus grande source d'inspiration reste les cartoons de Dr Seuss[17], un dessinateur animateur américain actif des années 1920 aux années 1960.

Les œuvres de Dr Seuss ne s'inscrivent pas particulièrement dans le courant expressionniste, mais portent un engagement politique d'acceptation de l'autre, notamment durant la Seconde Guerre Mondiale. Il dénonçait par ses cartoons l'immobilisme des États-Unis dans le conflit européen ainsi que le racisme anti-juif et anti-noir. Aussi, est-il important de garder à l'esprit que Tim Burton est largement influencé par les films de série B, dont les films noirs et les films d'horreurs à petits budgets faisaient partie, deux genres

17 SALISBURY, Mark, *Tim Burton : entretien avec Mark Salisbury*, Paris, Sonatine éditions, 2009, p.52.

cinématographiques très imprégnés par l'expressionnisme et ses déclinaisons « gothiques » dans le cas des films d'horreur.

Ainsi l'influence de l'expressionnisme allemand sur les films de Tim Burton n'est pas une référence directe au cinéma allemand des années 1920 mais un héritage reçu de décennies en décennies par références successives à des genres expressionnistes antérieurs. Pour autant les ressemblances sont parfois frappantes.

C. Veidt dans *Le Cabinet du Dr. Caligari* , Robert WIENE, 1920

J. Depp dans *Edward aux mains d'argent, Tim BURTON, 1990*[18]

Au-delà de la ressemblance physique de Cesare et Edward, dans leurs costumes, leur maquillage ou le jeu particulièrement expressif de leurs interprètes, notons la similitude des scènes finales de ces deux films : Cesare est poursuivi par les villageois pour avoir attenté à la vie de Jane, Edward est poursuivi par les habitants de la banlieue pavillonnaire pour avoir attenté à la vie de Kevin. Certains motifs tant esthétiques que narratifs semblent donc se répéter.

Dans un style très différent, tiré de la science fiction, il en va de même pour le film de Ridley Scott : *Blade Runner* (1982), qui puise ses inspirations esthétiques autant dans le Film Noir des années 1940 que dans le caligarisme des années 1920. Nous notons ainsi l'usage récurrent du clair-obscur, le retour de la femme fatale et de l'intrigue criminelle.

18 Timburton.net : http://www.tim-burton.net/galerie/les-films/galerie-les-longs-metrage/edward-scissorhands/edward-scissorhands-images-promotionnelles/ (Consulté le 20 mars 2014)

Blade Runner, Ridley SCOTT, 1982

Douglas Kellner, dans son article « Blade Runner, a diagnostic critique »[19], cite brièvement plusieurs points de rencontres de ce film qu'il qualifie de « néo-expressionniste » avec ses prédécesseurs du début du siècle. Notamment d'un point de vue esthétique, au sujet de la lumière contrastée ou des angles de caméra débullés. Mais aussi dans la façon trop poétique de parler de Roy, le chef des androïdes, qu'il rapproche du théâtre expressionniste.

Certaines scènes du film semblent conçues comme des clins d'œil à l'expressionnisme allemand : le bar sordide où Deckard trouve Zhora nous renvoie à la fête de Mme Greifer dans *La rue sans joie* (Georg Wilhelm Pabst, 1925), la silhouette de Deckard dans les escaliers n'est pas sans nous rappeler l'ombre du Nosferatu de Murnau, la fin mettant désespérément en lumière le « mythe de l'amour romantique transcendant »[20] rejoint la thématique du film de Fritz Lang : *Destiny* (1921).

Le parallèle le plus évident reste celui fait avec le *Metropolis* de Fritz Lang dans la représentation d'un milieu urbain décadent et à deux vitesses, accentuant les hauteurs vertigineuses et les abîmes sombres.[21] Ces références stylistiques portent bien sûr un sens idéologique fort sur lequel nous reviendrons plus en détail.

19 KELLNER, Douglas, LEIBOVITZ, Flo, RYAN, Michael, *Blade Runner, a diagnostic critique*, http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/BladeRunner.html (Consulté le 18 décembre 2014)
20 *Id.*
21 *Id.*

Metropolis, Fritz LANG, 1927

Blade Runner, Ridley SCOTT, 1982

Qu'il s'agisse de références directes à l'expressionnisme allemand ou indirectes, par le truchement de divers genres et sous-genres (les films d'horreur comme sous-genre du film fantastique par exemple) hybrides de l'expressionnisme, il s'agit de réappropriations de codes stylistiques et thématiques, toujours dans le cadre de films narratifs.

Or la période dite contemporaine a démocratisé et commercialisé de nouveaux types de médias audiovisuels rompant avec la narration fictionnelle traditionnelle, parmi lesquels le clip vidéo, notamment grâce à l'essor de MTV dans les années 1980. L'expressionnisme a alors été amplement employé dans les clips musicaux des groupes de musique « underground » ou « gothiques »[22], comme autant de références aux films d'horreur, des années 1980 et précédentes, d'après le même fonctionnement de réminiscence artistique observé dans les films de Tim Burton par exemple.

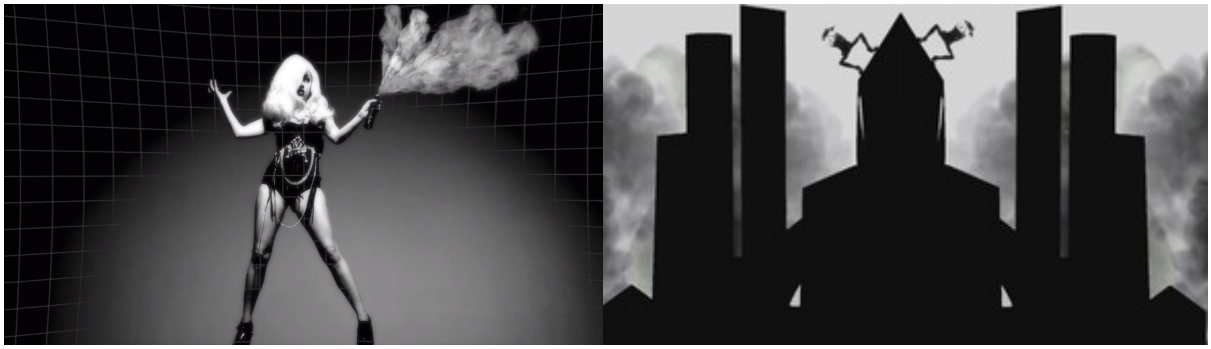
De manière plus sporadique ces rappels expressionnistes ont touché certaines représentations audiovisuelles de la musique pop dont nous pouvons citer deux exemples éloignés de deux décennies : *Vogue,* interprété *par* Madonna en 1990, dont le clip fut réalisé par David Fincher, et *City Interlude* de Lady GaGa, clip réalisé par Nick Knight et Ruth Hogben en 2009.

David Fincher, en 1990 n'est pas encore le réalisateur de cinéma réputé qu'il est aujourd'hui, il débute sa carrière dans la publicité et réalise, avant *Vogue*, plusieurs clips musicaux. Nous observons ainsi une influence certes cinématographique mais aussi une mise en valeur des sujets précisément digne de publicités ou de photographies de mode.

22 HUDSON, David, *German Expressionism*, http://www.greencine.com/static/primers/expressionism2.jsp (Consulté le 18 novembre 2014)

Vogue, clip de David FINCHER, 1990

Nous observons autant la résurgence de la femme fatale des Films Noirs que les lignes brisées et les ombres portées des thrillers hitchcockiens. L'influence semble moins thématique que purement esthétique, mais toujours cinématographique bien qu'épurée de trop d'éléments narratifs (ou des codes permettant une lecture fictionnalisante de ces éléments) comme les codes des clips musicaux l'ont majoritairement imposé à cette époque. C'est en ce sens que nous nous approchons d'une référencialité davantage publicitaire et stylistique.



Ouverture du Monster Ball Tour, Nick KNIGHT & Ruth HOGBEN, 2009 *City Interlude*, Nick KNIGHT & Ruth HOGBEN, 2009

Ces images sont tirées des interludes (clips vidéos) tournés à l'occasion de la tournée mondiale de Lady Gaga en 2009. Nick Knight et Ruth Hogben sont tous deux photographes de mode avant d'être réalisateur. Leurs clips s'en ressentent fortement par la mise en valeur exagérée de leur sujet (ici, Lady Gaga), l'usage toujours contrasté de la lumière et un décor minimaliste et abstrait qui dessine un environnement simple et sensible qui focalise l'attention sur le modèle tout en créant une atmosphère distincte (ici angoissante : les tours noires sur un fond de fumées grises). Nous retrouvons donc ici une forme d'expressionnisme

héritée de la photographie de mode elle même influencée par les portraits d'actrices des années 40, au contraste souvent marqué, rappelant leurs rôles dans les films noirs.

Enfin, plus poussé encore dans l'abstraction et l'anti-narratif, nous pouvons trouver une forme d'expressionnisme comme redécouverte stylistique (voire technique) originale, notamment dans le cinéma expérimental. Les œuvres de Peter Tscherkassky, cinéaste expérimental autrichien dont *Outer Space* en 1999 et *Dream Work* en 2001 sont les deux œuvres les plus récompensées, en sont de parfaits exemples.

Outer Space, Peter TSCHERKASSKY, 1999

Peter Tscherkassky travaille sur la matière filmique elle-même afin de la rendre protagoniste de ses films[23]. Sur la base du *found footage*, il agresse la pellicule par un procédé technique d'impression par contact sur la surface sensible (procédé employé en premier lieu par Man Ray dans ses films expérimentaux des années 1920) créant des effets de *flickers* (clignotement), des surimpressions qui dédoublent le sujet et qui rendent visible la pellicule comme objet et forme plastique. Le rendu donne une impression de violence angoissante. Une impression renforcée par l'utilisation d'un film d'horreur : *L'entité*, de Sidney J. Furie, 1982, comprenant tous ses codes esthétiques déjà angoissants. Peter Tscherkassky était conscient du renforcement de l'angoisse par le choix d'un film angoissant et l'a bien entendu en partie choisi pour cette raison : le sujet était une femme hantée par un fantôme, lui même voulait « hanter » le film par sa propre matière. Le message sous-

23 ANNEXE 1 : Interview with Peter Tscherkassky.

jacent qu'adresse ici Peter Tscherkassky est une critique de la société contemporaine et de sa « numérisation » grandissante, la perte du rapport à la matière, de la relation sensible au réel.[24]

Mais l'intention artistique se concentre véritablement sur le procédé et ses effets sur le spectateur : fascination et angoisse[25]. En ce sens l'effet recherché est similaire à celui de l'expressionnisme, de même que les effets d'agression de la pellicule provocant des déformations des sujets rejoignent ses codes esthétiques. Nous noterons également que la représentation du support lui-même au sein du film participe à montrer et mettre en scène son artificialité, voire son « artisanalité », point récurrent de l'expressionnisme depuis son commencement avec ses maquillages outranciers et ses décors de toiles peintes. En ce sens nous pouvons inscrire ces films expérimentaux dans le cadre élargi de l'expressionnisme.

Nous observons ainsi une multitude d'utilisations de l'expressionnisme dans la production audiovisuelle contemporaine, majoritairement comme références à divers courants et genres cinématographiques - et même photographiques - eux-même touchés par l'expressionnisme, et plus marginalement comme innovation esthétique convergente par ses codes (ceux de l'angoisse) avec l'expressionnisme.

24 *Ibid.*

25 D'après l'acception philosophique du XIXe siècle décrivant l'angoisse comme un état d'inquiétude métaphysique et morale, et l'acception psychopathologique la décrivant comme un sentiment de resserrement, d'oppression, de peur, de crainte du malheur, voire de tristesse.

II - L'EXPRESSIONNISME OU LA PEUR DE SOI

À présent que nous avons entrevu le « quoi », le « où », le « quand » et le « comment », reste à comprendre le « pourquoi » de l'expressionnisme aujourd'hui : que signifie-t-il aujourd'hui en comparaison de ce qu'il a pu signifier autrefois ? Des représentations de l'angoisse, certes, mais précisément quelles angoisses liées à quelles problématiques narratives et sociales ? Dans son étude des films d'horreurs, Anne-Marie Paquet-Deyris parle d'une création des films à tous niveaux, de l'esthétique à l'idéologie, articulée autour d'un « combat archétypal entre le moi […] et un Autre […] »[26]. L'altérité est au cœur du conflit qui compose la tension constitutive du cinéma d'horreur tout comme elle est au cœur des films expressionnistes en général. De *Caligari* aux clips musicaux de Lady Gaga, les questions à trancher sont toujours : qui est l'individu face à quel groupe ? Qui manipule qui ? Et quelle position du moi face à l'autre et face à son environnement ?

1) Représentation de l'inconscient ennemi : les maladies mentales

L'inconscient ennemi, comme force interne incontrôlable, est à la base de l'expressionnisme allemand. Considérant que l'expressionnisme est l'expression d'une subjectivité diégétique, le point de vue d'un personnage, les représentations du monde déformées et inquiétantes sont révélatrices du malaise dudit personnage. Ainsi, *Le Cabinet du Dr Caligari* s'avère être l'histoire racontée du point de vue de Francis, qu'on retrouve à la fin du film dans un asile.

Le début du XXe siècle où l'expressionnisme allemand trouve sa genèse correspond également à un certain essors de la psychanalyse, notamment l'éclosion de nombreuses théories issues des recherches de Sigmund Freud. La psychanalyse démontre l'importance insoupçonnable de l'inconscient et sa fragilité autant que son pouvoir sur le conscient. Ainsi l'inconscient malade peut devenir ennemi du conscient : le moi et l'autre sont identifiables au sein du même personnage, c'est le conflit permanent de la raison et des pulsions que

26 PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie, *Les cinémas de l'horreur : les maléfiques*, Condé-sur-Noireau, ed. Charles CORLET, 2010, p.11.

Freud a étudié entre le « moi », le « surmoi » et le « ça ». C'est aussi la question quasi philosophique de l'affrontement de la subjectivité de la perception du monde avec la réalité physique de celui-ci.

L'expressionnisme va ponctuellement représenter cette angoisse que l'inconscient prenne l'ascendant sur le conscient. Le plus célèbre exemple semble être le criminel d'*M le maudit*, de Fritz Lang, 1932. Ce personnage n'est pas un criminel conscient, il répond activement aux voix qui le commandent dans sa tête. Tout au long du film la police essaie de diagnostiquer le criminel, de le psychanalyser. L'étude par le graphologue de la lettre écrite au journal se résulte aux formules : « sexualité pathologique » et « démence ». En montage parallèle à cette scène, nous voyons Hans Beckert (M) se regarder dans le miroir et déformer son visage, comme s'il était en recherche de sa véritable personnalité. En effet, au cours du film, M alterne des phases de grande quiétude où il mange des fruits, regarde les vitrines des magasins, déambule, et d'autres – dès qu'il aperçoit une enfant – qui le plongent dans la plus profonde névrose. Tout semble confirmer qu'il est malade, schizophrène. Il parle lui-même de voix dans sa tête à la fin du film : « Cette chose diabolique en moi, le feu, les voix, le supplice ». M ne se souvient même pas clairement de ses crimes, demandant par ailleurs à l'assemblée qui le juge lors d'un ersatz de procès : mais ai-je pu commettre ces crimes si je ne m'en souviens pas ? C'est un alter-ego d'Hans Beckert qui commet ces crimes. C'est cet inconscient malade.

M le maudit, Fritz LANG, 1932

Tout est présenté pour nous faire comprendre le statut marginal, anormal, malade de cet individu pourtant sensible et visiblement humain : lors de son procès Hans Beckert affirme être hanté par les fantômes des mères qui ont perdu leurs filles, aveu de son sentiment de

culpabilité. La pègre elle-même souligne qu'il n'est pas juste un criminel, puisqu'eux-mêmes sont des criminels, mais qu'il est un criminel malade et isolé, un électron libre qu'il faut éliminer, non pas car il commet des meurtres abominables, mais parce qu'il agit hors du système criminel établi et contrôlé. Au final, l'expressionnisme dans ce film semble moins être du à la subjectivité de M qu'à la constellation de subjectivités composant les habitants de la ville en proie à la peur, à la paranoïa et à l'hystérie face à cette menace criminelle : la peur de la société envers l'individu marginal.

Cette angoisse dichotomique s'inverse dans le film de Steven Soderbergh mettant également en scène une forme de « schizophrénie » : *Kafka*, 1991. Ce n'est plus seulement la société qui a peur de l'individu, c'est l'individu lui-même qui craint sa société.

Kafka alterne une esthétique classique avec des scènes de style très référentiel à l'expressionnisme. La scène d'ouverture elle-même concentre beaucoup de codes expressionnistes : présentation débullée des rues de Prague, ombre rampant sur les murs, agression par un humanoïde emprunté aux histoires de zombie. Les séquences mettant en scène le groupe révolutionnaire qui convainc Kafka de s'allier à eux, dans les combles du château, sont d'esthétique expressionniste : clair-obscur, lignes brisées, ombres projetées. Ce sont, au final, toutes les scènes du film dont la réalité est interrogeable qui se trouvent représentées dans cette esthétique de l'angoisse : Kafka est-il paranoïaque ? C'est la question qui flotte tout au long du film et de son intrigue - tant basée sur la vie de Franz Kafka que sur ses romans.

Kafka, Steven SODERBERGH, 1991

Kafka était un écrivain de l'angoisse, ses histoires présentent toujours des ambiances lugubres, des récits étranges, teintés d'une quotidienneté morose, et des personnages en

lutte perpétuelle pour garder leur libre arbitre, loin des pressions sociales, quitte à se mettre en marge des codes moraux. Et nous rejoignons bien là les codes idéologiques expressionnistes. Le scénario de Lem Dobbs et la réalisation de Steven Soderbergh synthétisent cette problématique avec une histoire qualifiable de post-moderne : empruntant tantôt au film noir, au film d'action, au film burlesque, au film d'horreur ou encore de science-fiction, créant un « pastiche » cinématographique[27] assez représentatif de ce qui compose l'univers kafkaïen littéraire qui est diégétiquement impliqué ici. L'intrigue de Kafka nous laisse perdu dans les subjectivités : paranoïa, imaginaire artistique, véritable complot ?

La schizophrénie en jeu dans l'intrigue est la réponse psychologique possible à une oppression sociale. Le milieu où évolue Kafka est extrêmement hiérarchisé et on le lui rappelle sans arrêt. La hiérarchie la plus évidente est celle de son travail à la compagnie d'assurance où on le questionne rapidement sur son évolution professionnelle inexistante, où son chef de service le rappelle sans arrêt à l'ordre, où le directeur adopte un ton paternaliste, où on lui cache des informations du fait de sa subordination. Ensuite au château, où nul ne peut voir les directeurs sans convocation « ce qui n'arrive jamais » d'après le vieil archiviste. Son activité d'écriture elle-même est hiérarchisée : lorsqu'on demande à Kafka s'il fait partie de cette catégorie d'écrivains feignants ou bien de cette sous-catégorie d'écrivains qui ne veulent pas être lus. La dynamique verticale est de mise jusqu'à la représentation de la ville, le château toujours en surplomb.

D'après Ivo Ritzer, nous pouvons imputer cette schizophrénie aux effets même du capitalisme[28] métaphorisés dans *Kafka* par les expérimentations du Dr Murnau (clin d'œil expressionniste s'il en est) cherchant à manipuler le cerveau humain - notamment des révolutionnaires - pour en éradiquer toute individualité, puisque tel que l'affirme le Dr. Murnau « Un groupe est plus facilement contrôlable qu'un individu. Un groupe a un seul but commun. Le but de l'individu est constamment remis en question ». Il endosse la figure récurrente du tyran et distinction est clairement faite entre son milieu et celui des autres, en bas. Effectivement, lorsque Kafka pénètre dans le château, le film jusqu'ici en noir et blanc est complètement colorisé et le restera tant qu'il restera au château. Le monde qu'il y

27 PALMER, R., The Philosophy of Steven Soderbergh, University Press of Kentucky, 2011, p.152.
28 *Id.*

découvre est comme ses couleurs : moderne. Plus encore, science-fictionnel au vu de la machine fantastique qu'utilise le Dr. Murnau pour lobotomiser ses victimes.

À son retour dans le monde « normal », en noir et blanc, Kafka va s'apercevoir que rien n'a changé. Qu'il n'est pas poursuivi. Qu'aucune représailles n'est en fomentation. Comme si tout ceci n'était qu'un rêve. Un cauchemar plus exactement. « J'ai voulu décrire les cauchemars, vous en avez créé un » dit-il au Dr. Murnau dans le château. La question du complot ou de la paranoïa ne trouve pas véritablement de réponse. Le film s'achève par ailleurs sur cet aveu de Kafka à son père expliquant qu'il ne parvient pas à faire partie de ce monde, complétant le portrait du schizophrène au sens propre : un individu dont la chaîne de compréhension du monde est brisée, un individu qui ne peut comprendre les autres ni interagir avec eux, enfermé dans son identité propre et torturée.

M, le maudit, Fritz LANG, 1932

Kafka, Steven SODERBERGH, 1991

Nous observons ici deux modes de dysfonctionnement de l'individu décrits par l'expressionnisme, l'altérité incarnée dans une individualité (Hans Beckert et M le criminel partageant le même esprit) ou l'individu en rupture avec l'altérité : Kafka. Dans les deux cas ces individus se mettent malgré eux en marge de la société et vont devenir une menace autant qu'ils vont craindre cette société qui souhaite les manipuler ou les éliminer.

2) Représentation de l'inconscient victime : la peur de la manipulation

Cette peur de l'inconscient ennemi, c'est aussi la peur de l'inconscient victime, la crainte du pouvoir de manipulation sur notre inconscient. C'est la peur qu'un autre puisse prendre possession du moi, qu'il nie alors mon individualité, ma liberté. C'est le pouvoir qu'emploie le Dr Caligari sur Cesare : il l'hypnotise. Il pénètre son esprit par le sommeil pour lui insuffler des « initiatives » criminelles. C'est l'idée reprise près de quatre-vingt ans plus tard par Alex Proyas dans *Dark City* (1998) : la figure du tyran, alias les « étrangers » (« the strangers », à comprendre comme «les inconnus ») endort chaque soir la population pour leur inséminer de nouveaux souvenirs, une nouvelle personnalité, dans le but d'étudier leur évolution et leurs changements jusqu'à trouver l'essence de leur individualité - les étrangers étant eux-mêmes quasi identiques -, la substance au sens spinoziste : « l'âme » humaine.

Dark City, Alex PROYAS, 1998

Nous retrouvons dans *Dark City* la figure du « génie du mal », le Dr Caligari est ici devenu le Dr Schreber, lui aussi psychiatre, nous lui retrouvons plusieurs expressions inquiétantes du Dr. Caligari, les mêmes lunettes aussi. La différence notable est qu'ici le Dr. Schreber est lui-même contrôlé par une instance encore supérieure : les étrangers. Poussé par la révolte de Murdoch, protagoniste ayant miraculeusement échappé à l'endormissement et la synthèse de nouveaux souvenirs et donc sorti du joug des étrangers, le Dr. Schreber se révélera – après de nombreuses ambiguïtés propres à ce type de personnage – un allié salvateur qui

libérera Murdoch et participera au sauvetage de la ville entière. Il s'agit donc d'un génie du mal en rédemption, et surtout d'un génie forcé au crime : les étrangers, dénués de tout sentiment, ont forcé le Dr. Schreber à s'ôter lui-même tous souvenirs.

Les étrangers ne sont pas humains, leur maquillage expressionniste les différencie de nous tout en les uniformisant à eux-mêmes. Ils ont enlevé un échantillon d'humains pour les réimplanter dans une ville, isolée dans l'univers, sans large ni horizon, afin de les étudier. Ils ont réinitialisé leurs souvenirs pour endormir leur vigilance et leur synthétiser une succession de nouvelles vies dans cette ville tantôt futuriste, tantôt anachronique, qui change et évolue au gré des besoins expérimentaux des étrangers.

Dark City, Alex PROYAS, 1998

Le décor ainsi créé est à nouveau référentiel au *Métropolis* de Lang (inspiration d'énormément de films de science-fiction), avec une dynamique verticale très forte : le deuxième plan du film présentant la ville est un travelling vertical descendant dévoilant la vertigineuse hauteur de ses bâtiments. Le décor est aussi référentiel au Film Noir, à un Gotham City burtonien (*Batman*, 1989), avec une obscurité contrastée (tout le film se passe de nuit, les étrangers ayant supprimé le jour) et une image de ville décadente et criminelle. Kiefer Sutherland, interprète du rôle du Dr. Schreber, fait notamment référence aux films noirs de Chandler des années 1940[29]. Son aspect labyrinthique est relevé par la récurrence de cette forme plastique : les motifs en spiral sur les cadavres dont Murdoch est suspecté d'être le meurtrier, le labyrinthe où court le rat du Dr Schreber dans son laboratoire. Enfin, plus encore qu'être un décor déformé, par l'action des étrangers il s'agit d'un décor en

29 SUTHERLAND, Kiefer, dans son interview par Stéphane LACOMBE, Bonus DVD ed. Metropolitan, 1998.

déformation, poussant ce code expressionniste là où les limites techniques ne l'amenaient pas autrefois. Le pouvoir de manipulation des étrangers est donc visuellement mis en scène et en mouvement.

La présentation des étrangers, aussi sombre et déshumanisée soit-elle, ne manquera pas de renvoyer le spectateur occidental à lui-même. L'ouverture du film les décrit comme évolués, mais issus d'une planète en déclin, cherchant une parade à leur mortalité. C'est une vision avancée de ce que l'Occident prépare pour son avenir. De même, la thématique des origines et du déracinement, portée par le Dr Schreber, seul conscient des origines lointaines des humains, peut être mise en écho avec l'histoire d'Alex Proyas, réalisateur et co-auteur du film (avec notamment Lem Dobbs, auteur de *Kafka*), lui-même étant né en Égypte de parents grecs et ayant immigré en Australie à la fin de l'adolescence.

Le personnage de Murdoch est à la fois le plus manipulé et le plus subversif de l'intrigue. Dans leurs expérimentations les étrangers ont fait de lui un criminel. Encore et toujours un écho du *Cabinet du Dr. Caligari*. Pourtant, ici, Murdoch s'est réveillé de sa torpeur artificielle et symbolique. Il se réveille sans mémoire mais avec lucidité. S'émancipant du système, il va même développer des facultés propres aux êtres conscients de ce monde, les étrangers. Il va devenir capable de modifier lui aussi son environnement physique comme métaphore de l'individu reprenant en mains son milieu et son « destin ». Il va aller jusqu'à surpasser le statut démiurgique des étrangers, les détruire et dévoiler leur immense supercherie, brisant les murs constituant les limites de la ville reconstituée et créant un océan qui s'étend des limites de la ville vers un infini, un horizon non défini, symbole d'une récupération de la liberté essentielle dont les manipulations des étrangers avaient privé les habitants.

Car la crainte essentielle exprimée par l'expressionnisme est toujours celle de perdre sa liberté. Qu'il s'agisse d'un inconscient ennemi ou d'un inconscient victime, la peur en jeu est celle qu'un autre puisse décider pour soi, la négation de l'individualité.

III - L'EXPRESSIONNISME OU LA PEUR DES AUTRES

Ce questionnement de l'individu et de l'altérité sous-tend une question plus sociale et culturelle, celle de l'identité. Le glissement idéologique historique est intéressant puisqu'aujourd'hui la crainte n'est plus à la guerre mais au capitalisme, aux médias, à ces nouvelles grandes puissances qui cherchent à contrôler les populations pour faire fonctionner leur système. C'est le corollaire de la partie précédente : les systèmes économiques et industriels, veulent faire des êtres identiques, des consommateurs à la chaîne, à la pensée formatée – loin de toute individualité. Nous touchons là à une problématique expressionniste née dès les années 1920 actuellement encore plus complexe. La vision déformée et angoissante du monde des films expressionnistes est la lecture d'un monde malade. C'est l'extérieur qui est angoissant, le monde et les autres. La crainte est d'être assimilé par ce système. C'est précisément là l'épicentre de la « crise contemporaine » dont il est question ici, une crise identitaire.

1) Peur de l'uniformisation

La mondialisation désigne le « processus d'intégration des marchés qui résulte de la libéralisation des échanges, de l'expansion de la concurrence et des retombées des technologies de l'information et de la communication à l'échelle planétaire »[30]. Le rapprochement humain qui en résulte implique par l'influence hégémonique des forces économiques supérieures une tendance à l'uniformisation culturelle et sociale des populations impliquées dans ce processus. Un modèle de consommation s'impose impérieusement pour garantir le fonctionnement du système capitaliste moteur, cause et effet de la mondialisation. Le processus de mondialisation, contrairement à l'archéologie du terme, ne date pas du XXe siècle puisqu'il a existé en même temps que les marchés et les échanges internationaux. L'histoire de ce processus a été marqué par des regains et des

30 UNESCO : http://www.unesco.org/new/fr/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/globalisation/ (Consulté le 10 mars 2015)

ralentissements. Les Guerres Mondiales, évidemment, ont ralenti le processus et ce n'est que dans les années 1970 que la mondialisation retrouve une marge de progression équivalente à l'avant-Première Guerre Mondiale. D'après Pascal Lamy, l'explosion de la mondialisation correspond véritablement à l'avènement de l'Internet[31], né dans les années 1960, développé et rendu utilitaire dans les années 1970 et rendu publique et accessible dans les années 1990. Nous pouvons donc confirmer une coïncidence temporelle entre le cinéma expressionniste que nous avons qualifié plus tôt de « contemporain » (des années 1970 à aujourd'hui) et notre crise identitaire et sociale contemporaine liée à la mondialisation.

De nombreux films expressionnistes contemporains mettent en scène cette crainte du capitalisme. Une des références cinématographiques les plus employées par ces films en terme de critique sociale est *Metropolis* de Firtz Lang. Dès 1927, *Metropolis* traite de l'accentuation des disparités entre les riches et les pauvres, disparités renforcées par la mondialisation et l'avènement du capitalisme. Le début du film et ses séquences de présentation des divers protagonistes – les fameux « mains », « cerveau » et « cœur » cités dans le prologue : « Entre le cerveau et les mains, le médiateur doit être le coeur » - et de leurs milieux sociaux résument parfaitement la critique sociale à l'œuvre dans le film.

Dans un premier temps c'est une représentation oppressante et effrénée qui nous est faite de la cité ouvrière. Les premiers plans associent le paysage radieux à un système industriel sous-jacent implacable et frénétique : un montage d'inserts sur de machines en action, en montage *cut*, en fondu, en surimpression. Nous sommes noyé dans les machines, dans la saturation industrielle. Puis l'heure de la relève arrive et nous voyons les ouvriers, aussi épuisés que le spectateur par ces machines, la tête baissée, tous vêtus de leur blouse noire, le rythme de marche lent et synchrone de la foule donne aux ouvriers des airs d'automates ou de prisonniers, le boulet au pied : tandis que la file de gauche passe la grille vers l'extérieur, celle de droite entre « en cage ». Nous observons, dans l'ascenseur (ou plutôt le monte-charge), les ouvriers descendre « au plus profond de la Terre » d'après l'intertitre, un plan ou défile verticalement le décor pour aboutir au plus bas d'un décor vertigineux qui réduit la masse ouvrière à une fourmillement.

31 LAMY, Pascal, « La démondialisation est un concept réactionnaire », *Le Monde*, 30 juin 2011.

La seconde scène est construite en parfaite opposition : le « club des fils » présente des jeunes hommes radieux, en pleine forme, habillés de blanc, les mouvements des personnages en pleine course sont très dynamiques et erratiques, donnant une impression de chaos, d'individualité multiple et donc de liberté. Le stade est quasi olympien, immense et droit. Les « Jardins éternels » sont quant à eux beaucoup plus tortueux, envoûtants, voluptueux, les pierres rappellent ironiquement les fumées de la cité ouvrière. Fontaines et paons, c'est un monde merveilleux, semblant tout droit sorti de mythologies anciennes et lointaines : les robes des femmes sont splendides, leur maquillage retravaillé en permanence par cet homme à lunettes qui semble veiller à la perfection de l'endroit. Toute cette joyeuse superficialité se déchire alors que les portes du jardin s'ouvrent sur Maria accompagnée de dizaines d'enfants d'ouvriers. L'assemblée des « riches » observe cette apparition entre stupeur et crainte. Le regard de Maria est effectivement très sévère et semble vouloir renvoyer les riches à leur oisiveté et accuser ce luxe outrancier en confrontant à leur regard ces enfants en haillons : « Regardez ce sont vos frères », dit-elle aux enfants.

La cité des ouvriers

Les jardins éternels - *Metropolis*, Fritz LANG, 1927

La troisième séquence amène Freder – le « coeur » de notre histoire –, sous le charme de Maria, à vouloir la retrouver dans la cité ouvrière. Tout comme Maria jurait dans l'univers bourgeois, Freder est en pur contraste dans l'univers ouvrier : tout en blanc, expressif, vif, ému, là où les ouvriers sont sombres, fatigués, austères. Freder observe les ouvriers soumis à leurs machines. Machines qui prennent finalement le dessus provoquant une explosion qui propulse à grands coups de fumées les ouvriers dans le vide. Freder, dans sa subjectivité et son imaginaire bourgeois et fantasmagorique, voit alors cette immense machine se transformer en Moloch, bête démoniaque qui dévore les esclaves que les puissants lui sacrifient.

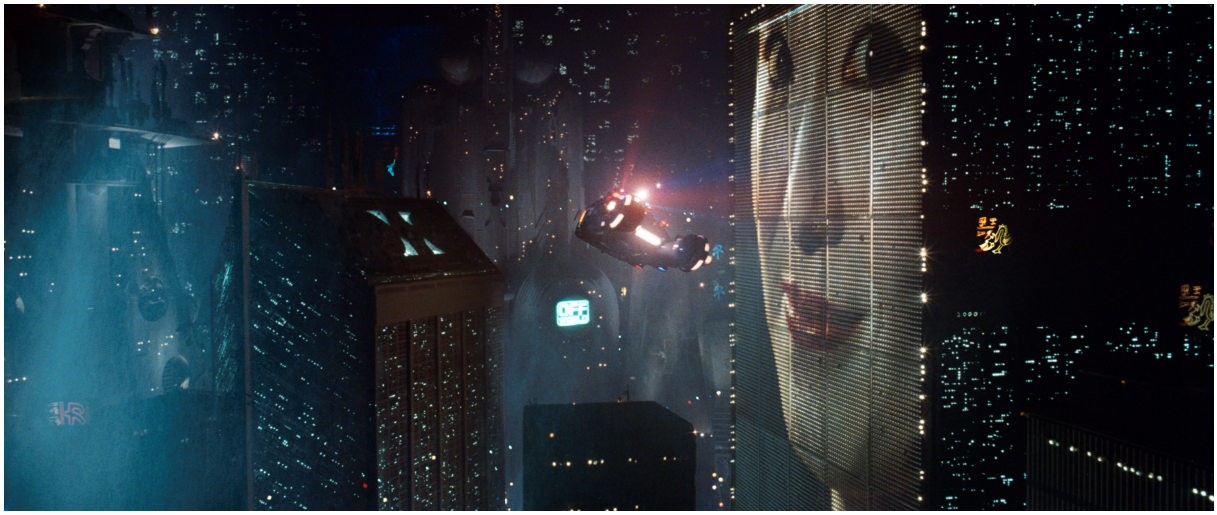
Le dernier espace à nous être présenté est la Nouvelle Tour de Babel, siège des puissants, et surtout du puissant, Joh Fredersen, le tyran qui contrôle la ville qui s'étale devant sa fenêtre et sur laquelle il ouvre ou ferme le rideau comme sur un plateau dont il est le metteur en scène. Le monde de Fredersen est celui de la bureaucratie. Nous le voyons parmi ses employés, inquiets, stressés et à la merci du jugement radical de leur chef.

L'intention précisée dès l'avant-propos de *Metropolis* est de s'intéresser aux médiations et aux interpénétrations de ces univers si distincts : Freder va prendre la place d'un ouvrier, la copie de Maria va s'insérer dans le monde bourgeois (au Yoshiwar : quartier du vice) et finalement le monde souterrain des ouvriers va littéralement déborder et envahir le monde en surface des bourgeois. L'intrigue provoque le mélange des classes, souligne l'universalité des sentiments : alors qu'à la fin du film les mères ouvrières sont éplorées à l'idée d'avoir perdu leurs enfants, Fredersen est tout aussi anéanti lorsqu'il voit son fils sur le point d'être assassiné par le savant fou. Et par ce rappel que tous les hommes ressentent la même chose, c'est un rappel que tous les hommes ont une sensibilité, donc une individualité, donc une liberté propre, que nul tyran ne saurait brider trop longtemps.

Cette représentation du monde ouvrier face au monde bourgeois est basée sur la réalité de la mondialisation et le constat n'a pu que se renforcer depuis les années 1970. Nombreux sont les films de science-fiction à avoir réemprunté à Fritz Lang ses formes expressionnistes et futuristes pour exprimer la fascination du progrès autant que son effroi. Le film *Blade Runner* de Ridley Scott (1984) fait partie de ces films d'inspiration expressionniste dans une veine très moderne et déclinée selon l'expression de craintes propres à son époque.

Blade Runner, Ridley SCOTT, 1982

L'ouverture du film nous apprend que la population est appelée à déménager de planète, que la colonisation est maintenant planétaire. Une représentation macrocosmique d'une mondialisation à présent universelle. L'immense ville de Los Angeles est représentée comme entièrement saturée. L'espace urbain à la fois vertigineux et oppressant, sombre, contrasté, en ruines, exprime la peur de la modernité décadente, du débordement démographique. Au sol les humains grouillent au milieu de la saleté, de la crasse et de la fumée. Les hauteurs sont peuplées de lumières lancinantes et d'immenses panneaux publicitaires électriques. La culture asiatique semble avoir complètement pris le dessus sur l'américaine : enseignes de magasins, publicités, langage parlé dans la rue, nourriture consommée par les personnages. C'est une représentation avancée de la mondialisation où le mélange des cultures semble avoir hybridé et aliéné toute culture propre.[32]



Blade Runner, Ridley SCOTT, 1982

C'est aussi la peur de la domination de la société par l'industrie : Tyrell est un démiurge omnipotent logé au sommet d'une pyramide, seul lieu du film où il nous sera donné de voir le soleil. Roy appelle Tyrell « Père » à la fin du film, non pas comme un géniteur mais comme un « créateur ». La dimension religieuse, et plus précisément mythologique reste omniprésente à travers tout le film à l'instar du *Metropolis* de Fritz Lang. Elle rappelle notamment au spectateur l'universalité des sentiments, des gloires sacrificielles - Roy s'enfonçant un clou dans la main comme rappel des stigmates du Christ -, aux péchés cardinaux - la réplicante performant à demi nue dans un club : « Salomé et son serpent ». Plus précisément, la dimension religieuse rappelle au spectateur que les réplicants ont leurs

32 KELLNER, Douglas, LEIBOVITZ, Flo, RYAN, Michael, *Op. cit.*

forces et faiblesses comme les humains. Ici réside l'enjeu du film : prouver que ces humains fabriqués, a priori néfastes, mènent en vérité un combat des plus justes pour la reconnaissance de leur individualité et le rétablissement de leur liberté.

Tyrell, représentant l'industrie et le système économique, crée, à proprement parler, des êtres vivants prototypes et cherche à les contrôler, chose devenue difficile depuis le constat que ces fabrications développaient des émotions humaines individuelles incontrôlables – raison pour laquelle, à défaut d'être certain de les contrôler sur le long terme, Tyrell a limité leur temps de vie à seulement quatre ans. La thématique de la manipulation n'est pas moins présente ici que dans *Metropolis* ou d'autres films expressionnistes. Nous noterons que comme dans *Dark City* d'Alex Proyas, Tyrell insuffle des souvenirs à ses réplicants pour mieux les contrôler. La mémoire semble également posée comme base de l'individualité. Lorsque le réplicant Roy meurt à la fin du film il exprime ce seul regret que ses souvenirs propres soient vains : « tous ces instants seront perdus dans le temps comme les larmes sous la pluie ». Cette dernière réplique, pathétique, humanise infiniment le personnage le plus cruel de l'intrigue, lui redonne un statut humain et attachant.

C'est suite à cette phrase, et à l'instant de sa mort, que la colombe qu'il tenait serrée dans sa main – symbole qu'on pourrait premièrement interpréter comme l'oppression de la paix et de la liberté (comme autre référence biblique à la colombe de l'arche de Noé) – s'envole vers les hauteurs au ralenti, symbolisant l'élévation de l'âme que les réplicants ne sont pas sensés avoir puisqu'issus de l'industrie.

Le rapport des réplicants à leur identité est systématiquement représentée comme problématique. Rachel n'est pas consciente au début du film qu'elle est une réplicante et – l'apprenant sous l'impulsion de Deckard – elle réussit à sortir de l'influence de Tyrell et paradoxalement se construit peu à peu comme une simple humaine : elle détache ses cheveux comme elle s'autorise à aimer. Elle reprend en mains son identité. Pris, quant à elle, joue un jeu pas moins ambigu chez J.F. Sebastian, le *designer* génétique et concepteur de jouets. Elle va modifier son apparence, notamment en se maquillant de manière complètement expressionniste pour devenir un des jouets de Sebastian, renforcer son statut de réplicante pour piéger Sebastian puis attaquer Deckard.

Blade Runner, Ridley SCOTT, 1982

À travers ces questionnements sur le monde futur et l'identité tant sociale que culturelle ou psychologique en devenir des êtres humains, *Blade Runner* exprime la peur de notre propre automatisation, tel que l'exprime Paul Willis : « le capitalisme nous montre son désir de faire de nous des robots »[33].

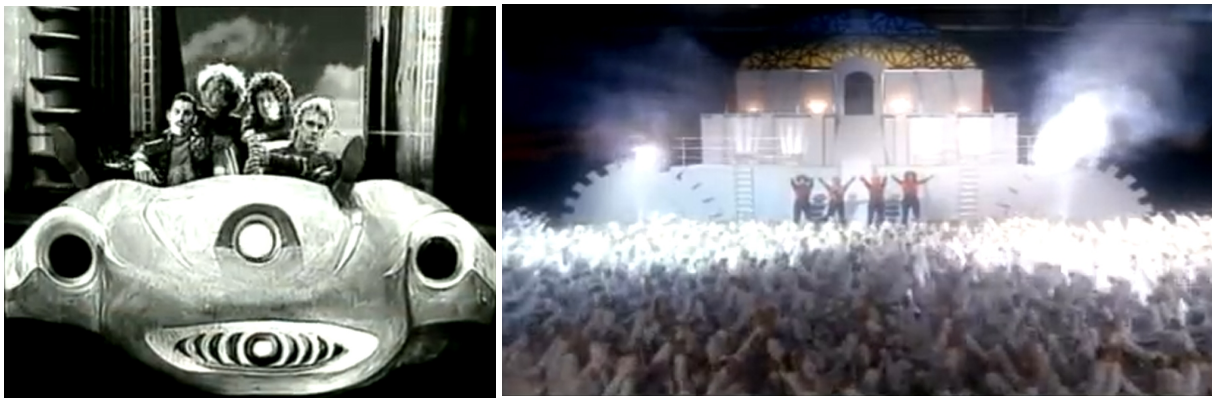
Pour conclure sur l'héritage de *Metropolis* dans la production audiovisuelle contemporaine, nous pouvons noter la citation qu'en a fait Queen dans son clip *Radio GaGa* réalisé en 1984. La chanson a été écrite par Roger Taylor en réaction aux programmation radiophoniques de plus en plus redondantes et à la qualité en baisse permanente dans les années 1980. Cette chanson devenue rapidement célèbre exprime la crainte d'un mode d'écoute uniformisée, d'une culture linéaire, de la création d'un « goût commun absolu », donc de la négation de l'individu par son uniformisation.

Le clip réalisé par David Mallet intègre des images du film de Fritz Lang, notamment les séquences d'exposition du milieu ouvrier citées dans l'analyse de *Metropolis* ci-avant, représentant les hommes comme des automates soumis à leurs machines, en lien, donc, avec le propos anti-uniformiste de Roger Taylor. S'en suivent des images de guerre, de tirs de feux, de bombardement et cette famille réunie dont tous les membres portent un masque à gaz. Sur ce plan l'image se colorise et appuie l'actualité de la scène présentée en opposition aux images d'archives et extraits de film précédents. Nous pouvons interpréter ce montage comme une lecture chronologique d'une chaîne de causes à effets : le peuple

33 KELLNER, Douglas, LEIBOVITZ, Flo, RYAN, Michael, *Op. cit.*

asservi et robotisé, suivant en masse, acceptant la guerre et ses valeurs inhumaines et conduisant à un monde post-apocalyptique qui serait le nôtre (en 1984). Le lien à la machine est rappelé lorsqu'un enfant de cette famille allume le poste de radio et nous fait rebasculer dans les images du film *Metropolis* où sont à présent intégrés les membres du groupe de Queen dans un véhicule volant.

Chaque espace temporel est caractérisé par la couleur ou le noir et blanc, et par le format, 4/3 ou 16/9. Nous retrouvons cette séparation de milieux – à présent temporels – propre à *Metropolis*, et leur interpénétration. Nous noterons aussi l'aporie logique que constitue cette citation d'un film futuriste des années 1927 dans une clip de 1984, comme si tout le système temporel du clip dépassait l'époque contemporaine, ou se retrouvait au contraire bloqué dans une boucle paradoxale antérieure : quelle époque influence l'autre ? qui de la machine ou de l'homme contrôle l'autre ?



Radio Gaga, Queen, 1984, clip de David MALLET

Les membres du groupe se trouvent ensuite dans une reconstitution modernisée, minimaliste et en couleur de *Metropolis* : Fredy Mercury actionne la fameuse machine que Freder prend en main dans le film pour soulager un ouvrier en souffrance, signant leur pacte d'échange d'identité sociale. Le groupe se retrouve devant l'immense machine qui se transformait en Moloch dans le film de Lang, mais qui est ici transformée en scène lumineuse. Ils chantent devant une foule qui représente bien entendu à la fois les ouvriers (bien que leurs habits blancs soit une renégociation symbolique avec le film, de même que leur dynamisme) et les fans du groupe. Ces figurants étant – pour l'anecdote – précisément des fans du groupe invités à jouer dans le clip.[34] C'est un concert que le propos de la chanson change, en filigrane, en appel à la révolte tel que conçu dans *Metropolis*.

34 Rock my world : http://www.rock-my-world.fr/article-queen-radio-ga-ga-1984-41347809.html (Consulté le 12 décembre 2014)

Dans l'espace temporel de la famille contemporaine, alors que la radio continue, l'enfant regarde son train électrique tourner en boucle, signe de son obédience intellectuelle à un système répétitif et ennuyeux. S'en suivent les scènes de soulèvement de *Metropolis* qui mènent à la libération du monde ouvrier. Le clip se conclut sur la famille qui retire les masques à gaz, comme si l'histoire avait été changée, la révolution gagnée et le danger mortel écarté. Baisse de garde prématurée : les éclairs plongent le salon dans le noir (et plus précisément dans un noir et blanc anachroniques et régressif) et la famille paniquée se jette à terre pour se protéger. Le plan se resserre alors sur le poste de radio, qui trône toujours sur la cheminée et qui semble à présent plus acteur malveillant de la scène que simple spectateur.

Dans cette époque contemporaine il est donc intéressant de remarquer que les références cinématographiques (ici expressionnistes) sont capable de dépasser le média cinéma et d'influencer le monde télévisuel et notamment le clip musical, dont l'esthétique est choisie et portée par le message de fond de la chanson elle-même.

Une toute autre approche de l'uniformisation est faite dans le cinéma d'auteur européen où s'inscrivent par exemple les frères Quay. Leur univers sombre s'exprime à travers des films d'animation en *stop-motion* dans lesquels les marionnettes presque muettes prennent une liberté de mouvement et d'action surprenante. Les protagonistes semblent alors non plus lutter contre un système mais créer le leur propre, absurde, surréaliste, sans norme sociale ou morale, sans narration linéaire, en expression émotive pure.

Institute Benjamenta est leur premier film en prise de vue réelle, avec acteurs. La narration suit l'arrivée de Jakob von Guten dans une école de domestiques. Le but du protagoniste est de devenir lui-même domestique, d'apprendre l'humilité absolue et la servilité. Dès son arrivée son accueil se fait autant par Kraus que par le petit singe. Le petit singe le guide sans ménagement, preuve qu'en ce lieu Jakob ne sera pas mieux traité ou considéré qu'un animal. Johannes Benjamenta, le directeur, l'ausculte ensuite, lui prend la langue entre les doigts, lui mesure le crâne, Jakob n'est déjà plus traité comme un homme. Il lui tend l'uniforme des élèves qui n'est produit qu'en une seule taille.

L'identité-même des personnages est à la fois fortement affirmée, questionnée et malmenée. Lorsque Jakob rencontre ses camarades, tous se mettent en ligne et déclinent leur nom et prénom avant de se laisser tomber à plat ventre les uns après les autres. Un rappel de cette scène est fait lorsque plus tard chaque élève place sa fourchette verticale, sur la table, pince les dents du centre de la fourchette pour produire une vibration qui pourrait être rapprochée de la « voix propre » de chaque fourchette, puis la plaque subitement sur la table avant de commencer à manger. L'identité personnelle est associée à un cérémonial de groupe absurde, énigmatique et presque humiliant.

Institute Benjamenta, Timothy & Stephen Quay, 1995

L'institut ne dispense qu'une seule leçon énoncée en plusieurs règles explicitant le rôle subalterne et la servitude absolue du domestique envers son maître. Les cours « pratiques » présentent des scènes surprenantes de jeux de rôles sans interaction entre les élèves : ils s'imaginent seuls dans une situation précise et répètent. Jakob s'imagine dans des situations particulièrement humiliantes, où il se fait maltraiter ou harceler par ses maîtres, comme la révélation d'une angoisse de la soumission. Au signal de Kraus tous se mettent à faire des exercices de respiration grotesques en grimaçant, puis se balancent de gauche à droite, les yeux dans le vide, synchrones. Ils semblent fous et l'institut prend alors des allures d'asile psychiatrique. Un certain effacement des individualité apparaît par cette synchronicité silencieuse : ils ne forment plus qu'une masse. Leurs mouvements sont précisément

chorégraphiés et nous retrouvons dans leur gestuelle une forme de poésie et d'automatisme héritée des marionnettes des films de *stop-motion* des frères Quay.

La hiérarchie avec le couple de directeurs Johannes et Lisa Benjamenta est très marquée et ils apparaissent souvent tyranniques : Lisa Benjamenta observant Jakob à son arrivée en le touchant du bout de sa baguette en patte de biche. L'identité relationnelle de ce couple elle-même reste longtemps mystérieuse : Johannes étant plus âgé pourrait presque être le père de Lisa, leur cohabitation dans leurs appartements privés nous font ensuite penser qu'ils sont en couple, ce n'est que la scène dans la verrière qui révélera qu'ils sont frère et sœur. Ces deux personnages sont les seuls à s'exprimer pleinement ainsi que Jakob. Tous les élèves sont quasiment mutiques.

Jakob ne va jamais parvenir à éteindre complètement son ego et son individualité. Dès son arrivée, Jakob refuse de manger la nourriture qu'on lui sert, refuse de dormir dans le dortoir avec ses camarades, il se met en rejet du système social des élèves, de l'institut. Comme l'expliquent les frères Quay[35], Jakob choisit sciemment d'entrer dans cette école, il a la sincère conviction qu'il pourra apprendre à être un « zéro » et que c'est là sa place. Jakob est certes de bonne volonté, mais sa curiosité, son individualité et sa sensibilité, l'empêchent d'adhérer complètement à l'uniformité enseignée dans l'institut, il se voit clairement en décalage et ne parvient pas à lutter contre cela. Sans cesse, il observe, il analyse, il cherche, il veut comprendre et percer les mystères.

C'est la nature insoluble de ce mystère qu'essaie de lui expliquer Lisa dans son discours au sujet de Kraus. Dans cette scène, Jakob observe Kraus par la lucarne au-dessus de son lit, il se moque de sa position : debout sur un pied, inconscient alors que pour pouvoir le voir depuis la lucarne, lui-même s'est mis debout sur un pied sur son lit. Lisa le surprend entrain de se moquer de Kraus et l'appelle à plus d'indulgence et de compréhension : « Dieu l'a mis sur terre afin de lui soumettre une grave et insoluble énigme ». Elle prononce son discours dans le cadre d'une fenêtre à côté d'un crucifix, à contre-jour, dans l'orbe lumineuse circulaire de la fenêtre que la perspective architecturale inscrit à l'intérieur d'un carré lui-même inscrit dans un trapèze, comme une représentation géométrique de l'énigme. Elle exprime ici l'incapacité humaine à comprendre le sens et l'utilité d'un autre humain. « Personne ne lui sera reconnaissant », dit-elle. Chacun porte un sens propre à lui-seul - ou

35 ANNEXE 2 : Interview with the Quay Brothers.

de la volonté de Dieu - et en ces termes, nul ne peut juger ou être jugé. À l'instar de ce film, nul jugement n'est porté sur la volonté même de certains individus d'être subalternes.

Institute Benjamenta, Timothy & Stephen Quay, 1995

Jakob ne peut s'empêcher de vouloir percer le sens de l'institut et de ses propriétaires. Il ressent en permanence une pulsion scopique qui l'écarte de l'uniformité léthargique. Il veut ouvrir toutes les portes, mais toutes les portes le ramènent au même point, aucun mystère ne s'ouvre à lui, car cette réalité qu'il vit n'est qu'un rêve, métaphorique de notre réalité bien sûr, mais qu'un rêve, comme l'indique la première réplique de Lisa Benjamenta en *off* : « une somnolence s'écoule sur ces murs ». Aucun recoupement logique ne sera possible pour Jakob. Mais même si son objectif ne sera jamais atteint, c'est sa démarche elle-même qui est signifiante et influente. Sa curiosité, son individualité exacerbée, vont bousculer tous les personnages. Johannes va vouloir faire de lui son confident, le relevant de son statut de simple domestique, rompant la convention tacite qui régit la hiérarchie entre professeurs et élèves. Lors d'une conversation entre Johannes et Lisa Benjamenta qu'on perçoit dans la profondeur de champ d'un couloir où Jakob les écoute en amorce, Johannes raconte un rêve en ces termes : « dès que j'ai vu ce personnage devant moi, j'ai su que c'était Jésus, en chair et en os ». Le rapprochement fait par la construction du plan nous invite un instant à penser que Johannes parle en vérité de Jakob alors qu'il est probable que non. Une scène précédente montrant Jakob cirer les chaussures de Johannes comme Jésus lavait les pieds

de ses disciples renforce cette interprétation du dialogue qui nous présente Jakob comme un messager réformateur.

Jakob va également émouvoir Lisa Benjamenta au point de la faire tomber amoureuse de lui. Lisa va conduire Jakob dans le jardin privé, extrêmement métaphorique et rapprochable dans l'iconographique biblique flottante à travers tout le film du jardin de la Vierge Marie dans les représentations de l'annonciation - les frères Quay s'étaient inspirés pour ce décor de l'architecture d'une église baroque qu'ils ont littéralement renversée sens dessus dessous.[36] Lisa parle alors à Jakob de la glace autour d'eux qui « vole le souffle » et donne un goût de sang à ses lèvres. Pieds en l'air, tête en bas, contre la rambarde, elle l'appelle à trouver la chaleur dans ces jardins et alors qu'il lui caresse les jambes de manière suggestive, de l'eau, comme la glace fondue, coule de la bouche de Lisa. Jakob rend Lisa Benjamenta sensible, fébrile, faible. Kraus, jaloux, comprenant la relation ambiguë qui se noue entre elle et Jakob va encourager les élèves à n'obéir qu'à lui, niant le statut d'autorité de Lisa Benjamenta, précipitant sa chute. Perdue et sans identité, Lisa pressent l'imminence de la mort. Par son individualité, Jakob a semé malgré lui la discorde et la mort et l'institut périclitera par sa faute tel que lui fait directement remarquer Johannes Benjamenta.

Dernier plan d'*Institute Benjamenta*, Timothy & Stephen Quay, 1995

Dans le plan final, Kraus est perclu dans les appartements de Lisa Benjamenta alors que l'institut est laissé à l'abandon, aussi seul que ce poisson rouge présenté plus tôt comme unique mystère habitant cette pièce supposée être la plus grande énigme de l'institut. Un

36 Interview with the Quay Brothers, Bonus DVD, ED distribution, 1995.

mystère absurde, qui tourne en rond. Les lumières extérieures balayent la scène en projetant ombres et lumières contrastées qui mettent en valeur tour à tour le poisson ou Kraus, jamais ensemble, renforçant leur solitude.

Les codes expressionnistes, notamment le surréalisme et la déstructuration des lieux, trouvent une explication dans l'onirisme évident promis dès le sous-titre du film : « Institute Benjamenta, ou ce rêve qu'on appelle la vie humaine ». Nous pouvons également y voir l'angoisse de Jakob fasse à son devoir d'uniformisation tout comme la tension grimpante de la chute de l'institut dont la peur de mort imminente de Lisa Benjamenta est le symptôme le plus évident. Les réalisateurs voient leur film plus expressif qu'expressionniste et ne citent d'ailleurs l'expressionnisme allemand que parmi d'autres influences cinématographiques[37]. Leur chef opérateur, Nicolas D. Knowland, semble plus clairement marqué par l'expressionnisme, citant un des plus célèbres films noirs, *Le Troisième Homme*, de Carol Reed, 1948, parmi ses plus grandes influences en terme d'éclairage dramatique.[38] Avec les frères Quay, leur intention était de concevoir la lumière comme un personnage à part entière du film, à l'instar du son. Effectivement, tout comme le son entièrement post-synchronisé, la lumière n'est manifestement ni naturelle ni naturaliste : elle est constamment mouvante, comme hantant les scènes nocturnes, le gardien silencieux de l'institut, le seul personnage peut-être à toucher les mystères en jeu dans ce lieu fantastique.

2) La marginalité positive

Si le message majoritaire des films expressionnistes est un appel de résistance à l'assimilation par le système, ces films rappellent également que le système rejette les individus marginaux : Cesare du Cabinet du Dr Caligari est traqué, M le maudit est traqué, Murdoch dans Dark City, les réplicants dans Blade Runner. Le marginal est une menace à l'uniformisation, il doit être éliminé, par le système, par la société qui compose le système. C'est le travail particulier que fait Tim Burton sur ses personnages. Il insère dans des univers

37 ANNEXE 2 : Inteview with the Quay Brothers.
38 ANNEXE 3 : Interview with Nicolas D. Knowland.

normalisés et normalisants des individus inadaptés et inadaptables. De *l'Étrange Noël de Mr. Jack* (1993, réalisé par Henry Sellick mais dont Burton est l'auteur), à *Alice au pays des merveilles* (2010), il s'agit toujours d'un personnage singulier qui pénètre un monde qui n'est pas le sien. L'exemple le plus flagrant est probablement l'histoire d'*Edward aux mains d'argent* (1990).

Burton met en place une opposition parfaite de deux mondes : l'un coloré et moderne voire post-moderne, la banlieue, l'autre sombre et expressionniste, le château où vit Edward. Chaque groupe de personnages correspond parfaitement à son milieu. Edward dans son habillement et son isolement social vit dans un château délabré au sommet d'une colline. La famille Boggs et leurs voisins, hyper-normalisés vivent dans des pavillons identiques dans une banlieue aisée. Comme le faisait Fritz Lang dans *Metropolis*, la construction narrative d'exposition est constituée de l'interpénétration des personnages dans le milieu opposé au leur : Peg Boggs, mère d'une famille unie, toute habillée de rose, tailleur et brushing impeccables, se rend dans le château en ruine où elle retrouve Edward dans sa combinaison noire, les cheveux hirsutes, livré à lui-même depuis le décès de son créateur. Les oppositions esthétiques et symboliques sont clairement posées. Dans un second temps c'est Edward qui descend dans la banlieue colorée, émerveillé de tant de beauté. Il sera d'abord observé comme une curiosité positive par le voisinage avant d'être peu à peu perçu comme une menace et poursuivi par les habitants de la banlieue.

Edward aux mains d'argent, Tim BURTON, 1990

Edward est le personnage principal et attire sur-lui toute la sympathie du spectateur : orphelin à l'histoire dramatique, il croit pouvoir retrouver une famille au sens nucléaire et socialement plus élargi, mais se retrouve handicapé dans sa démarche d'intégration par son apparence unique et menaçante. Il est représenté comme un « gentil monstre ». Il souffre de sa différence, pourtant cette différence est ce qui lui donne toute sa force poétique, son

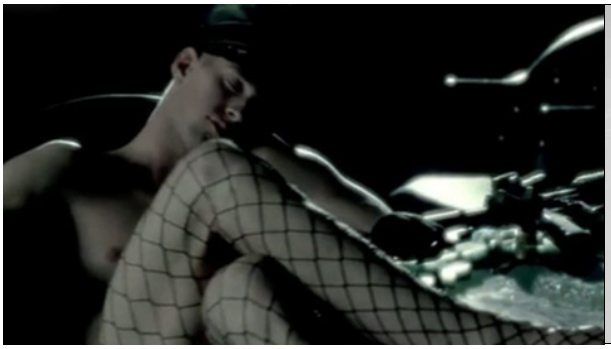
« âme » : c'est grâce aux ciseaux qu'il porte à la place de ses mains qu'il est capable de sculpter buissons, chevelures ou blocs de glace en formes somptueuses. La différence est ce qui angoisse l'être humain, le rend faible, mais aussi ce qui le rend unique, utile et donc fort. C'est une représentation positive de la marginalité.

Edward aux mains d'argent, Tim BURTON, 1990

Si nous reprenons la comparaison entamée plus tôt avec le Cesare du *Cabinet du Dr Caligari*, à l'aune des représentation de la marginalité dans les premiers films expressionnistes, étendant l'analyse aux personnages de Murnau tel que Nosferatu et Faust, ou de M le maudit de Fritz Lang, et plus tard des créatures telles que celle de Frankenstein, nous pourrons faire le constat que la marginalité était alors clairement négative : tous les exemples cités sont des tueurs, à la différence d'Edward ici. La marginalité faisait peur et était jugée. L'angoisse était dirigée de la population à l'individu, du « nous » à l' « autre », peut-être du fait d'une conscience commune et solidaire dans des temps troublés par la guerre : il fallait faire face à l'ennemi étranger, peut-être du fait d'un obscurantisme conservateur, traditionaliste historiquement pas tout à fait défait avant la libération des mœurs. Pour autant, il est nécessaire d'apporter des nuances. À l'exception des représentation démoniaques (Nosferatu, Dracula, Faust...), les représentations humaines marginales et criminelles donnent le plus souvent une forme de justification à leurs actes. Comme développé plus tôt, Cesare est hypnotisé par Caligari, M le maudit est victime de voix dans sa tête, la créature de Frankenstein n'est que le fait de l'homme. Il est alors important de remarquer que dès le commencement de l'expressionnisme la vision de la marginalité n'était pas strictement manichéenne. Les marginalités trouvaient une explication

et donnaient même à ressentir une forme d'empathie.[39] Cesare ne trouva pas la force de tuer Jane, M le maudit exprime ses regrets. Pour autant, ces justifications n'empêchent jamais les sanctions radicales par la société. À l'inverse du cinéma contemporain qui ne fait plus qu'excuser les marginalités mais les met en avant et les défend. L'angoisse représentée n'est plus orientée de la société vers l'individu mais bien de l'individu vers la société, du « moi » vers les « autres ».

La marginalité n'est plus un crime honteux, une maladie, comme dans les premiers films expressionnistes, c'est une nature qu'il faut assumer. C'est une vision toute récente liée à une libération des mœurs. Là où on fustigeait autrefois l'anormalité, on punit à présent l'intolérance. Cette vision positiviste de la marginalité recoupe une large gamme de traitements et de sujets dans la production audiovisuelle au sens large, mais parmi les plus abordés à travers la culture pop restent le racisme, par Kanye West, et l'homosexualité, par Madonna ou Lady Gaga qui créent toute une mythologie autour de ces « monstres » pour lesquels ils prônent fierté et respect.



Alejandro, Lady Gaga, clip de Steven KLEIN, 2010

Girl Gone Wild, Madonna, clip de Mert ALAS et Marcus PIGGOT, 2012

La peur du regard des autres est un des fondements de l'idéologie et de l'industrie des artistes tels que Lady Gaga. Dans ses chanson, Lady Gaga traite de l'isolement social et du rejet des minorités de façon large, bien que la problématique homosexuelle/homophobe soit au cœur de sa production – intérêt politique autant qu'économique du fait du ciblage direct de la communauté homosexuelle dans ses chansons et ses clips musicaux encourageant la consommation par cette communauté de ses produits culturels.

39 SIPIÈRE, Dominique, « Trente ans dans les collines... », *Les cinémas de l'horreur*, dir. PAQUET DEYRIS, *Op. cit.,* p.157.

Le cas de l'homosexualité, et de toutes les sexualités alternatives, a pour particularité qu'il implique évidemment une crise identitaire forte mais une crise présente depuis toujours que la libération du dialogue sur les sujets de sexualité a simplement permis d'exprimer plus ouvertement, soulageant une minorité cachée, mais renforçant aussi une « minorité » homophobe dangereuse (n'oublions pas nonobstant que la société dans son système social politique et administratif n'est pas encore au mieux de son acceptation de toutes les minorités, sexuelles, raciales ou autres). L'homosexualité n'est plus considérée comme une maladie mentale depuis les années 1980. La révision de ce genre de « perversion sexuelle » (puisqu'elle est encore jugée comme telle par la psychiatrie) correspond à la libération grandissante des mœurs historiquement liée à notre époque contemporaine.

C'est cette époque contemporaine qui a vu se former à travers l'occident une forme de militantisme de la tolérance, des marches annuelles contre le racisme, la désormais célèbre *gay pride* contre l'homophobie, le journée de la femme, etc. Un militantisme qui a contaminé la culture et particulièrement la pop culture.

Le choix de l'expressionnisme pour exprimer l'angoisse de l'intolérance fait sens en regard de toutes les analyses menées ci-avant. L'expressionnisme est la forme subjective du regard des minorités sur le monde normé qui les entoure. Mais tout comme le fait Burton dans ses représentations positives de la marginalité, ces artistes pop ne vont pas chercher à nier le statut de « monstre » de ces individus minoritaires. Au contraire, ils vont en faire une image de marque. C'est par ailleurs précisément le mode de fonctionnement militantiste adopté par les mouvements LGBT des années 1980 : ils prônaient fièrement les insultes déshumanisantes tournées à leur encontre par les groupes conservateurs détracteurs.

Ainsi Lady Gaga ou Madonna ne vont pas chercher à montrer la normalité des homosexuels qu'elles désirent mettre en scène dans leurs clips vidéos, elles cherchent à les présenter forts et spectaculaires. Comme le fait Burton avec ses personnages de fiction : la force du marginal est sa singularité.

Alejandro, Lady Gaga, clip de Steven Klein, 2010

Girl Gone Wild, Madonna, clip de Mert Alas et Marcus Piggot, 2012

On observe dans ces deux clips, *Alejandro* et *Girl Gone Wild*, tous deux réalisés par des photographes de mode, des codes de lumière liés à la mode mais pas moins héritiers d'une forme déclinée d'expressionnisme : le contraste, les ombres portées, les décors et costumes fantastiques dans *Alejandro*[40], la déstructuration de l'image, les dédoublements, les *flickers* et le montage saccadé dans *Girl Gone Wild*.

Alejandro, Lady Gaga, clip de Steven KLEIN, 2010

Girl Gone Wild, Madonna, clip de Mert ALAS et Marcus PIGGOT, 2012

Leur usage de l'expressionnisme est lié au regard des minorités sur les autres jugés « normaux », mais aussi au regard des minorités sur elles-mêmes, par le prisme culturel imposé par la société. Lorsqu'un individu n'a pas choisi sa marginalité, il peut la vivre de lui-même comme une souffrance.

Les paroles de *Girl Gone Wild* expriment ce tiraillement entre la nature de l'être et sa culture acquise :

40 MONTGOMERY, James, *Lady Gaga's 'Alejandro' Video: German Expressionism With A Beat!* http://www.mtv.com/news/1641026/lady-gagas-alejandro-video-german-expressionism-with-a-beat/

“Oh, my God, I am heartily sorry for having offended Thee

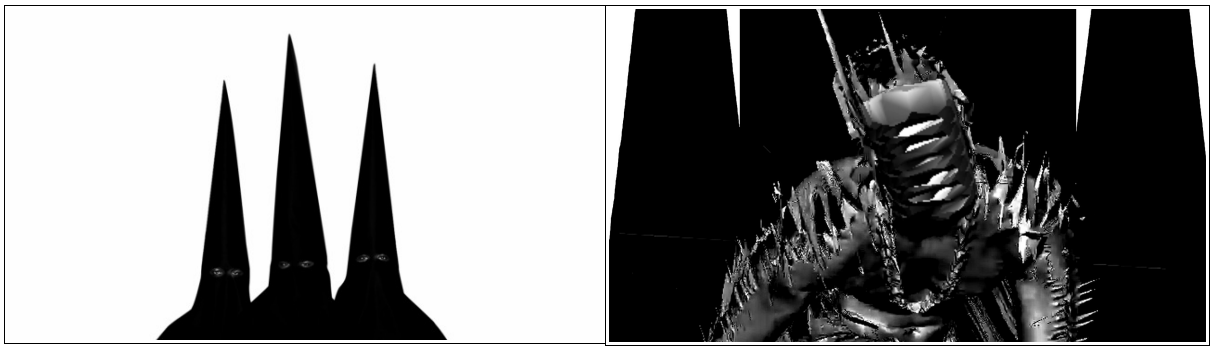
And I detest all my sins

Because I dread the loss of heaven, and the pains of hell.

But most of all because I love Thee,

And I want so badly to be good.”[41]

Qui n'est autre qu'une prière catholique anglo-saxonne de confession à la conclusion réinterprétée (« And I want so badly to be good »). Le rapport à la religion est particulièrement important dans la culture américaine et trouve donc une redondance particulière dans le pop culture et la musique actuelle dominante. Cette prière et le rapport entre la sexualité et le religion peut nous rappeler l'ouverture de *Born This Way* de Lady Gaga : “It doesn't matter if you love him or capital H-I-M”, qui signifie qu'un homme peut à la fois aimer un autre homme ou Dieu. De même dans sa chanson *BLKKK SKKKN HEAD,* Kanye West rappelle les tensions xénophobes religieuses : “If I don't get ran out by Catholics, here come some conservative Baptists, saying I'm overreacting like them black kids in Chiraq b*tch”, condamnant les extrêmistes catholiques pour leurs abus envers le peuple afro-américain.



BLKKK SKKKN HEAD, Kanye West, clip de Nick KNIGHT, 2013

Le clip de *BLKKK SKKKN HEAD*, de Nick Knight, emploie également les codes expressionnistes pour représenter la menace du Ku Klux Klan qui devient forme géométrique pointue montantes, noire sur fond blanc, et la réponse défensive de Kanye West, représentant du peuple afro-américain et donc de la-dite minorité opprimée, qui se couvre

41 Traduction : « Oh mon Dieu, je suis profondément désolé de Vous avoir offensé, et je déteste mes péchés, car je redoute la perte du ciel et les souffrances de l'Enfer. Mais surtout car je Vous aime et je désire tant être bon »

d'une armure quasi organique qui lui donne des airs de créature sur fond de pointes géométriques descendantes blanches sur fond noir.

Un point commun à ces artistes est la mise en valeur d'eux-mêmes comme objets d'admiration autant que comme figures meneuses dans leur combat. Dans le cas de Lady Gaga, par exemple, il est intéressant d'observer son appropriation des figures dirigeantes voire démiurges (elle est représentée comme déesse dans son clip *Born This Way* réalisé par Nick Knight en 2011) qui sont précisément redoutées des minorités et fustigées dans le cinéma expressionniste. Elle parvient à en détourner le sens et à créer une forme d'anti-dictatrice tout aussi charismatique qu'un tyran mais aux intentions inverses. Elle exprime ainsi symboliquement le rassemblement possible des communautés marginales et la capacité des opprimés à devenir forts et à régner – sinon sur le monde – sur leur propre vie. Si nous observons les clips vidéos d'interludes créés par Nick Knight et Ruth Hogben pour le Monster Ball Tour de Lady Gaga en 2009, nous remarquons rapidement le paradoxe entre l'aisance de déplacement et de positionnement du personnage de Lady Gaga au milieu d'un espace urbain abstrait agressif et oppressant. Le protagoniste, signifié comme hybride ou monstrueux par ce masque cornu, pose au milieu des tours fumantes comme sur un piédestal. Ce personnage évolue dans un milieu menaçant, mais n'en reste pas moins puissant et maître.

City Interlude, Nick KNIGHT & Ruth HOGBEN, 2009

Paws Up, Nick KNIGHT & Ruth HOGBEN, 2009

Il est à noter cependant que Lady Gaga n'hésite pas à pratiquer des déformations sur son physique pour accentuer et affirmer son côté « monstrueux », un peu comme les seins en cônes de Madonna dans le clip de *Vogue* qui affirment la féminité exacerbée et construite et le pouvoir menaçant de la femme autant qu'une critique des canons de beauté, Lady Gaga cherche à être puissante mais ne cherche pas à être canoniquement belle : elle va jusqu'à déformer son visage avec des prothèses dans le clip de *Born This Way* ou par des effets spéciaux dans *City Interlude*. En modifiant son apparence elle prouve que la superficialité

n'est qu'une des possibles expressions de l'intériorité et jamais l'inverse, que les beautés sont multiples et alternatives.

City Interlude, Nick KNIGHT & Ruth HOGBEN, 2009

Ces emplois de l'expressionnisme tendent donc tant à représenter l'angoisse d'un milieu qu'une crainte tournée envers soi-même. Les artistes contemporains cherchent et assument de plus en plus l'étrangeté, l'originalité, et y encouragent leur public. C'est une longue réflexion sur l'acceptation de soi qui est née au cours des dernières décennies, faisant éclore une crise identitaire souterraine et taboue. La mondialisation et l'amélioration des moyens de communication, notamment Internet, ont joué un rôle de relais primordial pour l'organisation des minorités en communautés et renforcer leur statut officiel pour une communication à grande échelle et un militantisme efficace.

CONCLUSION

On pourrait légitimement se demander pour quelle raison l'esthétique expressionniste a été privilégiée pour représenter les angoisses de la société. Au-delà du constat de la résurgence de l'expressionnisme comme référence à des courants et genre antérieurs successifs expliqué ci-avant, nous pouvons ajouter à cette réflexion un argument inhérent à l'esthétique expressionniste elle-même.

En faisant l'analogie déjà proposée ici avec le cinéma d'horreur, nous pouvons légitimement estimer que l'angoisse comme l'horreur fait partie des émotions « sublimes » au sens kantien : aucune forme sensible ne saurait la contenir de manière essentielle.[42] Les formes réalistes peuvent en représenter les symptômes somatiques mais sont incapables de donner pleinement à ressentir l'angoisse du fait de sa nature trop introspective et intime. Il a fallu créer des correspondances : une forme aiguë, par exemple, rappelle la douleur physique qu'on rapporte à la douleur psychologique. Il s'agit de créer un rapport spectatoriel sensible et non descriptif ou explicatif. De plus, l'expressionnisme travaillant la dichotomie de l'ombre et de la lumière, il est particulièrement efficace dans les représentations de dualité systématiquement présente dans les crises psychologiques mises-en-scène, notamment vis-à-vis de cette tension entre « moi » et « les autres ».

Aussi il est intéressant de remarquer qu'il n'y a pas corrélation systématique entre l'emploi d'une forme expressionniste et le fond idéologique de la scène-même qui l'emploie mais récurrence des problématiques idéologiques associées dans l'œuvre à l'esthétique expressionniste. L'expressionnisme n'est pas qu'une forme. Comme dit plus tôt, des thématiques narratives sont étroitement liées à l'expressionnisme et comme expliqué à travers ce mémoire : des problématiques idéologiques sont également propres à ce courant.

Rares sont les œuvres entièrement expressionnistes. Ce style est majoritairement utilisé de manière ponctuelle mais régulière, à travers les films, les clips musicaux et probablement de nombreux autres médias et formes audiovisuelles que les limites de ce mémoire n'auront pas explorés mais dont nous pouvons entre autre citer les jeux vidéos, dont *Limbo*

42 ROMANSLI, Philippe, « Fondements : l'horreur est ailleurs », *Les cinémas de l'horreur*, dir. PAQUET DEYRIS, *Op. cit.*, p.18.

(développé par Playdead, sorti en 2010), jeu de plates-formes et de réflexion danois, dans lequel le jeune protagoniste évolue dans un univers sombre et angoissant.

Limbo, Playdead, 2010

Nous avons donc pu démontrer la récurrence de l'expressionnisme dans l'histoire du cinéma et des médias audiovisuels, en relation avec diverses crises économiques et sociales. Souvent, l'expressionnisme y exprime la peur de la manipulation, du contrôle des consciences individuelles et de l'uniformisation par le système. L'angoisse exprimée au départ était principalement la peur de l'autre, de l'étranger, du marginal. Elle s'est progressivement retournée en la peur inverse, la peur des autres, du système, de la normalité, mais aussi la peur de soi-même. C'est ce que nous avons pu démontrer dans notre crise contemporaine, finalement plus identitaire qu'économique, en se basant non seulement sur le cinéma mais aussi sur les nouvelles formes audiovisuelles employées dans les nouveaux médias.

Encore aujourd'hui, la crise sociale liée à la mondialisation reprend tous les thèmes de manipulation, de peur des autres ou de peur de soi. À travers toutes les angoisses décrites ici, nous comprenons que l'expressionnisme reste avant tout l'expression de la peur de se perdre soi-même, son individualité, sa liberté, crainte universelle et intemporelle.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Interview of Peter Tscherkassky by François Robert p.59

ANNEXE 2 : Interview of the Quay Brothers by François Robert p.62

ANNEXE 3 : Interview of Nicolas D. Knowland by François Robert p.65

INTERVIEW OF PETER TSCHERKASSKY BY FRANCOIS ROBERT ABOUT

OUTER SPACE

FR: Why did you choose to use pictures of *The Entity*? I mean, did you already want to make an anguishing movie and so you used a horror movie? Or was it a purely formal choice: as if you felt that pictures of *The Entity* would be more interesting to play with?

PT: *I pick up footage wherever I can get it, and I don't really search for any particular footage. Once I get some I decide whether I want to make something out of it or not. But basically, if you look carefully enough, there is a hidden film, at least one, in any piece of footage that you can find. What I had in mind at that time was to make a film where the filmic material would play the main role of the film. I had only a description of The Entity, but I knew there is an invisible ghost haunting a woman and I thought that might fit. The print cost only $ 50,---, so there was no financial risk involved and it turned out to be ideal for my purposes. The perforation and the optical sound track are important parts of the „outer space“ of film and the material basis of its illusionistic powers, and I wanted to create a film in which these elements start to play an important role as visible „characters“, acteurs. These elements contain or create the basis for the violence, and in the case of „Outer Space“ and “Dream Work” these elements out the violence*

FR: When you first manipulated the films the way you do for those two projects, did you want these effects: anguish, fascination, or did you figure it out afterwards? Where did this experimental idea come from?

PT: *As said above: the original idea was to take material aspects of film as main characters. That was the basic idea. Now for the difference between „anguish“ and „fascination“: In my films the flicker and the abstract elements function as violence creating anguish only against the untrained eye of a „regular“ audience. For a specialized avant-garde and experimental film audience (which is normally not so much interested in horror movies and as such not as much a target of my attack as the „regular“ audience – at least they are more self-reflexive about their role/position in the cinematic dispositive) the flicker is the carrier of visual energy and highly enjoyable and fascinating.*

FR: You explain how the material aspect of the film becomes the main character. That it creates a kind of ‘violence’, but also that the result is not supposed to be anguishing for specialized audience. Then, your work, as you conceived it, is indeed supposed to be violent but is not supposed to be anguishing? I would like to clear up this confusion in my mind. How can be the violence not anguishing?

PT: *What do you mean by "anguish"? I suspect that we have a different idea of what "anguishing"means.*

FR: The 'anguish' I am talking about is close to the philosophical meaning of the early XVIII's century: the feeling of being disturbed, oppressed, frightened, sometimes in a breathtaking way.

PT: *Now I understand. And yes, in that sense you might call it anguish!*

Well, I don´t want to avoid that question, but I have to add a thing: I do not know my audience. When I conceive my films I have no idea what it (the audience) will do with it, how it will perceive the film. When I make a film I make a film which I would love to see on the screen. In that sense I never made a violent film. What I search for is a strong physical impact of the viewing experience itself. Because that is something very specific to my medium: huge moving projected light images in a darkened room which can cause a physical experience. That is an aspect of my artistic material, and it is an important aspect.

From experience I know that some people see my films as somehow violent. My step father felt sick close to vomiting after watching my film "Freeze Frame" back in 1983, because it was moving so fast and heavily shaking. That was a film viewing experience he and his eye and his nervous system had never experienced before. In that sense you might say "Freeze Frame" can have a violent impact on certain parts of the audience. And we should ask my stepfather if he felt that the film was anguishing, but unfortunately he died two years ago, so we cant't ask him anymore, but my guess is that he would have said yes. But it was never my intention to create an anguishing film. Again: I want to create (and I still do) films where you can feel the viewing experience. You feel that you see. And again: For some people that is disturbing. (They might think of the film as violent and anguishing.) And others enjoy it. At least I do.

FR: Do you think you use experimental movies also as a personal expression? If you do: why did you choose to make experimental more than 'average' fiction movies for instance?

PT: *I regard myself as an artist, like a painter or a writer. I work alone, at home, I have my own time schedule, I do not rely on other persons, and my relation to my material is totally different to that of a 'average' fiction movies director, who uses the medium as a carrier for a story. For me, the medium itself is the main thing, the „story". Modern art as we know it came into existence when artists around the end of the 19th century started to explore the very specific possibilities of their medium. In a certain sense that became the main focus of their work. But of course they couldn't go on doing that forever, that would have become very "academic" and boring, just like many European so-called structural films of the 1970ies. But the medium and its specificity should remain a secondary theme of the art work, so to speak. The audience should sense why the art work it are looking at or hearing was made within the medium the artist used. But now, in that very specific historical moment which we are experiencing within the history of the moving image, the medium itself regained a most important role when it comes to cinematography as an art form. In that sense I would say that the role of avant-garde practice (or experimental film) today is to*

create a kind of "memory for mankind", memorial stones devoted to the specificity of analog cinematography and its beauty – right in the moment while it is being destroyed by the digital industry and replaced by its products. But I use film as a possibility for a very personal expression, too.

FR: **What do you express that is personal in this work?** Is it personal feelings (is the violence an expression of any personal feeling, or the result of the experimentation?), or reflexion about your environment? (you talked about the analogical cinema being destroyed by the digital industry)

PT: *Well, some of my films are more personal/contain more personal expression – like "Parallel Space: Inter-View", which you can find on my second Index-DVD –, and others are less "personal". But the contents of art work in generell should NOT be interpreted by the artist, but by the audience. Why would I bother to make art if what I have to say or want to say could be said in spoken or written words? It wouldn´t make sense. I create art, and that art is my message. It contains my message, maybe even on an unconscious or pre-conscious level – something which can ONLY be detected by the audience. It is NOT the job of the artist to deliver explanations. He or she would destroy their art by "explaining" it. I hope that is not too frustrating for you.*

FR: Do you make any 'philosophical' link between those films in which the material is the main character and the world, the society we are living in?

PT: *I regard myself as a product of the society I'm living in. The subject "Peter Tscherkassky" is the result of uncountable influences of the cultural environment he is living in, influences it has had and still has on him. But of course that relationship is a mutual one. That means: The "I" is formed and influenced, but it reacts and this reaction forms and influences the culture which has formed and influenced the "I".*

I see that as a very strong relation between the "me" and the society we are living in. To judge and value of what kind that influence is which my work and my being in this world has onto society I have to leave up to others.

As far as the films in which the material is the main character are concerned I would say that I am a messenger to the world, and my message is: You are exchanging analog cinema with digital moving pictures, and what you see in my films is what you are loosing. Your replace analog cinema with digital moving pictures at the price of that beauty. Once the exchange is done there will be no one left to create such a beauty as it is specific to analog cinema.

I think, that message has an impact on society. A small one, but still....

Décembre 2014 – Mars 2015

INTERVIEW OF BROTHERS QUAY BY FRANCOIS ROBERT ABOUT

INSTITUTE BENJAMENTA

FR: You explain in the making-of that you wanted to adapt the book by Robert Walser and also make a 'secret portrait' of Robert Walser. Indeed, in a way, we can also see this school as an asylum. Did you want, by this adaptation, to tell the story of an unfortunate man? A sick society?

QQs*: Initially, when drafting the script, we wanted to create in the Institute B. an overlay of an asylum but then we realised that this secondary portrait of Walser simply wasn't necessary and that all that was necessary was to acquit the novel as it was. No, in no way did we want to tell the story of an 'unfortunate man' or about a 'sick society'{it's very easy to state that every society has sickness at its core when clearly it does but this didn't interest us};no, in fact, Jakob 'chose' willingly to enter this rundown school for servants and he truly learned things from the school's minimal and lowly tenets, and he particularly learned from the example of a Kraus {and, in particular, Lisa Benjamenta's belief in a Kraus}; and once there, he became deeply attracted to the strange brother and sister who ran the school, which allowed for this long interior journey of Jakob von Gunten.*

FR: What exactly does he learn? He does not look like other students, he seems more curious and 'reflexive'. The way you explain his evolution seems quite positive nevertheless the other students look almost "lobotomized" (the beautiful scene in which they slowly swing and sing and Lisa cries). Isn't Jakob different?

QQs*: Jakob learns how to become a zero, how to become truly small and humble{and we refer you back to Lisa's speech about Kraus}. He realises that the precepts of the Institute are strange if not laughable yet he admits that he has things he can learn. But this is all an inward learning, not an outward one. And then there's the lonely brother and sister.*

When you see the students at play they clearly are not lobotomized. Yes, Jakob has too much of his own sensibility{an excess} to be satisfied with only becoming a 'servant'. He's a drifter and observer hovering on the margins of life.

FR: Also in this making-of, actors explain that they felt you direct them the way you could direct your puppets. It is a bit the feeling I have when I see *Institute Benjamenta* or *The Piano Tunner of Earthquake*: some characters look like brainless, automatons, and in both movies, with a strong directive character above them (in both plaid by Gottfried John). Why do you like to work with puppets?

QQs: *With puppets you 'impose' a performance{you initially create them by hand but at some stage in this building process you are fabricating a genuine character that begins to take life and become inhabited and that provokes you to release it or to find means to release it. With actors you've invited them to come on board to 'collaborate' and to interpret your script just as a musician would interpret a score of music. Our job was simply to give them a context, and a choreographed scenic space to work within and to simply 'guide' their performances. Gottfried and Mark Rylance knew precisely their roles, whilst Alice K. needed a little more guidance and more takes{prises de vues} than the others but she was immaculate in her interpretation. The students were equally wonderful especially Kraus.*

FR: What about the choice of this aesthetic: black and white, sometimes very blurred, all in studio with post-synchronized sound, visibly fake, even surrealistic (that makes many persons link *Institute Benjamenta* to "neo-expressionism")? Is this "dream" aspect the point of view of the tortured character of Jakob? Or something more?

QQs: *This chamber film had always been conceived from the very first day to be shot in B & W {and we'd worked before in these most beautiful colours}. The film was not blurred but made use of diffusion filters which gave the B & W a certain softness and the most beautiful and subtle range of greys. We post-synchronized all the sound for the simple technical reason that we filmed in an old house beneath the Heathrow flight path which made sync-sound pretty useless, but above all, the post-synchronized sound gave the Institute a marked intimacy and the way one could create a sound realm closer to the control of our animation films where every sound could be inlaid.*

We conceived of the film not as an 'expressionist' film but rather one that was 'expressive' in its values, in its use of visuals to tell the story and where dialogues and voice-overs were no less important than the use of light, music, gestures, silence, sound etc etc.. Walser used as a subtitle of his novel: 'This Dream which we call Human Life' which speaks for itself.

FR: When you worked on the picture of *Institute Benjamenta*, did you see it exactly as you see your stop-motion movies? Or did you need new "alive feature film" references? You told me about the studio in Paris, in the making-of you talk about this church you turned upside down to create the yard (quite impressive and efficient by the way), but is there also artists, movements or movies that came to your mind when creating *Institute Benjamenta*? (or to communicate with the cinematographer, for instance).

QQs: *When we made this first feature film of ours we said that we would bring to it ALL that we had learned in our puppet films{the use of light, the use of decors, of what the camera and its lenses could do, music, sound, the choreography of movement etc};the only real unknown quantum for us was the use of actors. But we've always watched live-action films and we know them{from the history of the cinema from the crucial and all important 'silent' period, in particular, the Scandinavians; the early Russian cinema, the German*

expressionist and French experimental cinema, etc. etc. up to and including all the films of, say, Paradjanov, Tarkovsky, Gherman, Shepitko, etc etc, Bela Tarr, Gyorgy Feher, Patrick Bokanowski, Kurosawa, Ozu, Naruse.] Carl Dreyer's films were of enormous importance to us: Vampyr, Day of Wrath, Ordet & Gertrud *as were the films of Antonioni, Fellini, and the Czech & Slovak & Polish cinema of the late 50s and 60s & 70s.*

Our cinematographer, Nic Knowland, knew a lot of our references and no doubt researched a few that we mentioned but he seemed to have intuited what we wanted pretty quickly.

Février 2015

INTERVIEW OF NICOLAS KNOWLAND BY FRANCOIS ROBERT ABOUT

INSTITUTE BENJAMENTA

FR: About *Institute Benjamenta*, did the Quay brothers ask you very specific ambiance? What were there intentions and the references they proposed you?

NK: *You know I'm not sure they asked as such. I believe the chose me to be their cinematographer because of the work I had done with DV8 the physical theatre group.*

Nor did we look at references other than their work. I myself have never been much of a cineaste so it was all a bit instinctual I guess.

FR: Would you discribe the light as expressive or expressionist?

NK: *I hope it was impressively expressive in a very expressionistic way!!*
Seriously though I'm not sure what the difference is.
We thought of the light we used in terms of it being a character inhabiting the institute.

Also the way we used the idea that light from outside the institute gave hints of such things as trams moving outside. We even called the electricians who worked on the film 'tram drivers'.

FR: Is expressionism a movement that inspired you in some way for *Institute Benjamenta* or any other movie?

NK: *I have always really admired strong dramatic lighting and camera work. My earliest memory of this would be watching* The Third Man *at school and later the Russian films like* Battleship Potemkin*…*

FR: Do you think the light you created with the Quay brothers has been influenced by their experience of stop-motion movies and their use of puppets? If yes, in what way?

NK: *Yes greatly in the sense that they liked to use light that moved and pulsed and had a certain strangeness about it. I certainly tried to reflect this at times in the way we approached the lighting. The corridor scene early on, in Jacobs attic and the closing scene.*

Mars 2015

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- LAMY, Pascal, « La démondialisation est un concept réactionnaire », Le Monde, 30 juin 2011
- KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler: a Psychological History of German Films*, Princeton University Press, 2004
- KREIMER, Klaus, *Une Histoire du cinéma allemand : la Ufa*, Paris, Flammarion, 1994
- PALMER R., *The Philosophy of Steven Soderbergh*, University Press of Kentucky, 2011
- PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie, *Les cinémas de l'horreur : les maléfiques*, Condé-sur-Noireau, ed. Charles CORLET, 2010
- PINEL, Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse-Bordas, 2000
- SALISBURY, Mark, *Tim Burton : entretien avec Mark Salisbury*, Paris, Sonatine éditions, 2009

NETOGRAPHIE

- KELLNER, Douglas, LEIBOVITZ, Flo, RYAN, Michael, *Blade Runner, a diagnostic critique*, http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/BladeRunner.html

  Jump Cut : site dédié à l'analyse du cinéma et autres médias contemporains en regard des problématiques sociales de classes, races et genres.

- LAURENT, Natacha, *Le cinéma de David Cronenberg et la peinture de Francis Bacon*, http://baconcronenberg.free.fr/

  Mémoire dirigé par Natacha LAURENT au sein de l'Université de Toulouse II, UFR Arts et Archéologie soutenu en juin 2003.

- HUDSON, David, *German Expressionism*, http://www.greencine.com/static/primers/expressionism2.jsp

  Green Cine : Site de vidéos à la demande incorporant des contenus théoriques d'analyses des films proposés à la vente. Le site a fermé le 5 Février 2015.

- UNESCO, http://www.unesco.org/new/fr/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/globalisation/

  Site officiel de l'UNESCO proposant des définitions de termes généraux géopolitiques.

- ANTHEVA, Queen-rock-my-world, *Queen : Radio Gaga,* http://www.rock-my-world.fr/article-queen-radio-ga-ga-1984-41347809.html

  Queen Rock My World : Site non-officiel des fans francophones du groupe britanique Queen proposant vidéos, photos et articles sur l'historique du groupe.

- MONTGOMERY, James, *Lady Gaga's 'Alejandro' Video: German Expressionism With A Beat* http://www.mtv.com/news/1641026/lady-gagas-alejandro-video-german-expressionism-with-a-beat/

  Site officiel de la chaîne américaine MTV, proposant vidéos archivées, contenus en direct et articles connexes.

FILMOGRAPHIE

FILMS DE CINÉMA :

• *Alice in Wonderland (Alice au pays des merveilles)*, Tim BURTON, 2010

• *Apocalypse Now,* Francis F. COPPOLA, 1979

• *La beauté du diable,* René CLAIR, 1950

• *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Le cabinet du Dr. Caligari),* Robert WIENE, 1920

• *Carrie,* Brian DE PALMA*,* 1977

• *Dark City,* Alex PROYAS, 1998

• *Dracula,* Tode BROWNING, 1931

• *Edward aux mains d'argent*, Tim BURTON, 1990

• *Faust,* Friedrich Wilhelm MURNAU, 1926

• *Frankenstein,* James WHALE, 1931

• *Institute Benjamenta,* Timothy & Stephen QUAY, 1995

• K*afka,* Steven SODERBERGH, 1991

• *Laura,* Otto PREMINGER, 1944

• *Metropolis*, Fritz LANG, 1927

• *The Night of the Hunter* (*La nuit du chasseur), Charles LAUGHTON, 1955*

• *The Nightmare Before Christmas (L'Étrange Noël de Mr. Jack),* Henry SELICK, 1993

• *Nosferatu,* Friedrich Wilhelm MURNAU, 1922

• *Outer Space,* Peter TSCHERKASSKY, 1999

• *Quai des brumes*, Marcel CARNÉ, 1938

• *Rebecca,* Alfred HITCHCOCK, 1940

• *Vincent*, Tim BURTON, 1982

• *Von morgens bis Mittenacht* (*De l'Aube à Minuit)*, Karl-Heinz MARTIN, 1920

• *Das Wachsfigurenkabinet (Le cabinet des figures de cire)*, Paul LENI, 1924

CLIPS MUSICAUX :

• *Alejandro*, feat. Lady Gaga, dir. Steven KLEIN, 2010

• *BLKKK SKKKN HEAD*, feat. Kanye West, dir. Nick KNIGHT, 2013

• *City Interlude*, feat Lady Gaga, dir. Nick KNIGHT, Ruth HOGBEN, 2009

• *Girl Gone Wild,* feat. Madonna*,* dir. Mert ALAS, Marcus PIGGOT, 2012

• *Ouverture du Monster Ball Tour*, feat Lady Gaga, dir. Nick KNIGHT, Ruth HOGBEN, 2009

• *Paws Up*, feat Lady Gaga, dir. Nick KNIGHT, Ruth HOGBEN, 2009

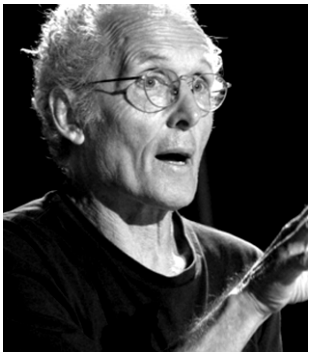
• *Radio Gaga, feat.* Queen, dir. David MALLET, 1984

• *Vogue,* feat. Madonna, dir. David FINCHER, 1990

CONTACTS PROFESSIONNELS

Peter TSCHERKASSKI
Cinéaste d'avant-garde autrichien, connu pour son travail à base de *found footage*. Ses films *Outer Space* et *Dream Work* ont été projetés dans près de quarante festivals parmi lesquels le Festival Sundance, et ont remporté de nombreux prix dans les catégories de cinéma expérimental. L'une de ses dernières créations en date, *Instructions for Lights and Sound Machine*, a fait sa première mondiale à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 2005.

Timothy & Stephen QUAY
Réalisateurs américains installés à Londres, ayant débuté dans l'illustration, connus avant tout pour leur travail dans le cinéma d'animation et plus précisément de *stop-motion.* Ils remportent en 1998 le « Drama Desk Award for Outstanding Set Design » pour *The Chair. Institute Benjamenta*, 1995, est leur premier film en prise de vue réelle avec acteurs. Leur travail a été projeté dans de nombreux festivals ainsi que récemment dans des musées, à Amsterdam (2013) et Barcelone (2014).



Nicolas D. KNOWLAND
Directeur de photographie, associé privilégié des frères Quay sur leurs films en prise de vue réelle. Nic Knowland est également connu pour son travail sur de nombreuses séries : *Le tour du monde en 80 jours*, *Robin des bois*, *Miss Marple*, sur les captations de spectacles et concerts, de Shakespear aux concerts de Leonard Cohen. Il a récemment travaillé sur *Berberian Sound Studio* gagnant de 17 prix dans des festivals de films indépendants à travers le monde.

L'EXPRESSIONNISME
DANS LA CRISE CONTEMPORAINE

Outer Space, Peter TSCHERKASSKY, 1999

Des année 1920 à aujourd'hui, presque un siècle de cinéma a continué sans cesse d'employer l'expressionnisme en remaniant ses codes originels pour démontrer, dénoncer, revendiquer, une situation socioculturelle contemporaine. Mon mémoire cherche à comprendre comment ces générations de films ont su décliner l'expressionnisme et ce qu'elles voulaient dire à leurs époques respectives et surtout ce que notre production contemporaine - du cinéma aux clips vidéos, des années 1980 à aujourd'hui - nous communique par l'emploi de ce que certains appellent le « néo-expressionnisme » : la peur du monde moderne, du futur, des autres, de soi-même.

Mots clefs : expressionnisme ; genre ; angoisse ; crise ; marginalité ; société ; contemporain ; cinéma ; expérimental ; clips.

From the 1920's to now, almost one century of Cinema kept using Expressionism revisiting its original codes in order to demonstrate, to denounce, or to claim a contemporary sociocultural situation. My essay tries to understand how generations of movies achieved in coming in a variety of forms of expressionism, what they meant to say in their respective time, and over all, what our audiovisual production – from movies to videoclips, from the 1980's to now – wants to express by the use of what some people call 'neo-expressionism' : the fear of the modern world, of the future, of the others, of oneself.

Keywords : expressionnism ; genre ; anguish ; crisis ; marginality ; society; contemporary ; cinema ; experimental ; videoclips.

Crédits image photo de couverture : *City Interlude*, feat. Lady Gaga, clip de Nick KNIGHT & Ruth HOGBEN, 2009