

L'épouvante au cinéma I Le cauchemar expressionniste

Gilbert Maggi

Number 54, October 1968

Le cinéma imaginaire I

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51638ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Maggi, G. (1968). L'épouvante au cinéma I : le cauchemar expressionniste. *Séquences*, (54), 9–16.



Nosferatu, le Vampire, de F.W. Murnau

Le cauchemar expressionniste

Gilbert Maggi

L'épouvante n'est pas le fantastique ; il en est l'un des domaines, le plus populaire sans doute mais aussi le plus mal-aimé. Peut-être parce que le but premier du film d'épouvante est de susciter la peur ou la terreur chez le spectateur et que rechercher de telles émotions ne fait pas sérieux ou procède d'un esprit débile ou décadent. Pourtant, de tout temps, l'homme a cherché à comprendre, à analyser ou à provoquer la peur, et l'artiste, tout naturellement, a vite été séduit par les immenses possibilités que lui offrait ce domaine particulier comme moyen d'investigation de ses propres terreurs, son imagination déchaînée créant les formes les plus délirantes ou engendrant les créatures les plus folles et les plus horrifiantes.

Le sentiment de la peur a longtemps été lié au sentiment du sacré : peur devant l'inconnu, peur de la mort, l'homme se heurtant au mystère ou à l' inexplicable a vu naître en lui le sentiment d'une transcendance absolue qui, loin de le rassurer, le plongeait dans un abîme de terreurs, reposant sur la croyance au surnaturel. Le fantastique, et plus spécialement l'épouvante, peut être vu alors comme un moyen pour l'artiste de se libérer ou de se dévouer de ses propres fantasmes, de ses visions cauchemardesques, d'exorciser en quelque

sorte le démon de l'angoisse qui l'habite. A un stade plus évolué, l'épouvante, dans la lignée du romantisme frénétique et du surréalisme, est libération et révolte, contre la logique, l'ordre social, les tabous en tous genres, contre tout ce qui freine ou emprisonne l'imagination ; c'est un acte de foi ou d'amour (fou) en l'homme puisqu'elle lui permet la totale expression de son être.

Le cinéma d'épouvante demande une adhésion totale du spectateur au départ. "Passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre", dit un admirable intertitre du *Nosferatu* de Murnau, et le spectateur se doit de franchir le pont, symbolique frontière entre le réel et l'imaginaire, pour accéder à cet univers du "tout est possible" et y goûter les voluptés de la peur. La peur, a dit Hitchcock, est "un sentiment que les hommes aiment éprouver lorsqu'ils sont certains d'être en sécurité". C'est dire que l'homme dans sa nature profonde est masochiste et donc ouvert à la peur dans la mesure où celle-ci est éprouvée dans des conditions particulières qui excluent le danger. Le cinéma, mieux que tout autre art, réunit ces conditions (la salle obscure qui isole le spectateur dans son fauteuil) en même temps qu'il semble le plus apte à provoquer l'épouvante : l'image envoû-

te, le montage surprend ; de l'effet de surprise naît le choc émotionnel longtemps préparé par une atmosphère inquiétante qui fige le spectateur sur son fauteuil ; celui-ci se sent violé dans son intimité profonde. La peur, succédant à un climat de tension, est aussi libératrice ; elle est comme le barrage qui cède après avoir longtemps contenu les eaux tumultueuses ; elle balaie la raison et projette l'homme dans le gouffre de l'imaginaire.

On peut ramener le cinéma d'épouvante à deux courants principaux : le courant allemand qui trouvera sa plus parfaite concrétisation dans l'expressionnisme qui re-

lève plus d'un état d'esprit spécifique au peuple germanique (cf. le romantisme allemand avec Hoffmann, Tieck, Arnim...) que d'une mode passagère ; le courant anglo-saxon, beaucoup plus commercialisé, qui répond à une tradition historico-légitime dont l'origine est à déceler dans un penchant naturel pour le merveilleux et l'irrationnel propre à ce peuple (cf. la vogue du roman frénétique ou gothique au XIXe siècle avec Ann Radcliffe, Lewis, Maturin, Mary Shelley etc...). Hors du temps et de la mode, il existe un fantastique plus intériorisé, transcription d'une certaine forme de l'angoisse quasi pathologique dont Edgar Poe est le principal représentant.

* * *

Le cinéma expressionniste allemand fut tout d'abord démoniaque, cherchant son inspiration dans l'univers des ténèbres d'où surgira une cohorte d'êtres étranges et monstrueux : golems, vampires, mandragores, docteurs diaboliques, maniaques, spectres et revenants. Cette vision cauchemardesque qui envahira le cinéma allemand dans les années 1920 répondait à un double but : extérioriser par le biais du cinéma cette angoisse pro-

pre aux allemands qui, du fait de la défaite, atteindra son paroxysme après 1918 : écroulement du rêve impérialiste, inflation, longues années de feu et de sang qui, conséquence de nombreuses pertes de vies humaines, ranimeront un certain mysticisme et la croyance aux histoires de revenants (cf. Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*) ; but esthétique : la révolution expressionniste (contre le naturalisme et l'impressionnisme) dans son es-

thétique même (stylisation des décors, contrastes violents, déformation des perspectives, schématisation du jeu des acteurs...) appelait le fantastique qui est d'essence subjective et qui, de ce fait, évoque des visions personnelles plus qu'il ne vise à représenter une réalité.

Bien que ne recherchant pas les mêmes buts, le film expressionniste sous sa forme démoniaque ressortit au film d'épouvante de par son esthétique qui influencera fortement le genre tant aux U.S.A. qu'en Europe, et de par sa thématique et ses personnages qui fixeront dans leurs grandes lignes les grands mythes du cinéma fantastique.

1. Les savants fous : Caligari, Mabuse

Parmi les créations expressionnistes, deux figures diaboliques sont passées à la postérité : Caligari que Carl Mayer et Hans Janowitz créèrent pour le film de Robert Wiene, *Le Cabinet du Dr Caligari*, et Mabuse, inspiré d'un roman de Norbert Jacques et porté à l'écran par Fritz Lang et sa scénariste Thea Von Harbou.

Dans *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919), on trouve déjà quelques-uns des éléments de base du film d'épouvante : le savant fou aux desseins monstrueux (Caliga-

ri), la créature entièrement soumise aux volontés de son maître (Cesare le somnambule) et le couple romantique : Jane, la jeune fille pure, en proie aux persécutions du docteur qui a chargé son âme damnée de la tuer ; le jeune homme, Francis, qui se porte à son secours. Présentés de la sorte, les personnages n'ont que peu d'intérêt ; aussi ne faut-il pas les dissocier de leur contexte, celui de l'Allemagne d'après 1918, le but des scénaristes et du réalisateur étant au départ de dénoncer une certaine forme d'autoritarisme, reflet du pays à l'époque. Malheureusement, Wiene, poussé par la censure, a

Le Cabinet du Dr Caligari, de Robert Wiene



ajouté au film un épilogue qui fait de Francis le pensionnaire d'un asile d'aliénés, ce qui ramène l'histoire (relatée par Francis) à des hallucinations d'un fou, réduisant ainsi à néant la portée satirique du film.

Par le recours à l'expressionnisme, Wiene et ses collaborateurs ont su créer une atmosphère angoissante et terrifiante : stylisation des décors avec ces volumes penchés, ces lignes obliques ou sinueuses, ces toiles de fond brisant la perspective et produisant un effet de claustrophobie et d'étouffement ; violents contrastes dans l'éclairage, visage blafard de Caligari, émergeant progressivement d'un fond noir, silhouette noire de Cesare qui, désobéissant à son maître et mû par l'amour, enlève la blanche Jane, pointes des toits se dressant, obscures et ténébreuses, dans un ciel crépusculaire etc... Ajoutons à cela l'interprétation hautement stylisée de Werner Krauss (Caligari) et de Conrad Veidt (Cesare) aux visages outrageusement maquillés, aux gestes schématiques ramenant les personnages qu'ils composent à l'état d'abstraction.

Fritz Lang a consacré trois films au désormais célèbre Dr Mabuse : le premier en deux parties : *Mabuse le joueur* et *Mabuse le démon du crime* (1920), *Le Testament du Dr Mabuse* (1933),

dernier film allemand de Lang avant son départ pour les U.S.A., enfin *Le Diabolique Dr Mabuse* (1960), sa dernière oeuvre. Comme Caligari, Mabuse est un savant démoniaque qui utilise l'hypnotisme pour exercer son empire tyrannique sur le monde. Dans le premier film, Mabuse revêt plusieurs identités : banquier, psychiatre, joueur, matelot, afin de contrôler le plus d'individus possible pris dans différents milieux. Il met en circulation de la fausse monnaie afin de plonger la nation dans le chaos, mais finit dans la démence, assailli par le spectre de ses victimes au fond d'un souterrain et faisant voler les faux billets tout autour de lui. Le film de Lang, s'il illustre un thème proprement nietzschéen, à savoir celui de la volonté de puissance, est aussi un témoignage de l'Allemagne de l'époque en proie à l'illégalité et à la dépravation.

Dans *Le Testament du Dr Mabuse*, on retrouve le personnage dans la cellule d'un asile psychiatrique, rédigeant un testament dans lequel il préconise de plonger l'humanité dans un abîme de terreur. N'ayant pas les moyens d'agir lui-même, Mabuse utilise les services du directeur de l'asile dont il a asservi la volonté à la sienne par son pouvoir hypnotique. Celui-ci se trouve avoir alors une double

identité : celle de psychiatre et celle de chef d'une organisation criminelle. Le transfert d'identité sera total à la fin puisque Mabuse mort, son âme maléfique se trouvera réincarnée dans celle du psychiatre qui finira fou comme son maître.

Lang consacrera un troisième film au personnage à son retour en Europe. Mabuse renaît en la personne de son fils qui, grâce à un réseau de télévision, veut étendre sa domination sur tout l'univers. Alors que les deux premiers films s'inscrivaient dans un contexte précis (Allemagne d'après la défaite et début de l'Allemagne nazie) que transfigurait une esthétique proprement expressionniste assez éloignée cependant de celle de Caligari, *Le Diabolique Dr Mabuse* s'apparente plus au film policier (montage rapide, mise en scène nerveuse, interprétation plus sobre...) et s'éloigne considérablement du film d'épouvante.

2. Les monstres : Le Golem, Nosferatu

Avec *Le Golem* (Wegener et Boese, 1920) et *Nosferatu* (Murnau, 1922), nous entrons de plain-pied dans le cinéma d'épouvante. Le Golem et Nosferatu sont des créatures monstrueuses (au physique comme au moral) issues d'un univers manichéen. De même que le Golem préfigure le monstre de

Frankenstein, Nosferatu est l'ancêtre de tous les vampires cinématographiques et en premier lieu de Dracula, le héros de Bram Stoker, qui lui servit de modèle.

La légende du Golem est d'origine juive et se répandit à partir du XIII^e siècle en Europe centrale. Elle fait état de la fabrication d'êtres d'argiles par des rabbins spéculant sur la possibilité de création ex nihilo. On inculque la vie aux golems en inscrivant sur leur front une formule magique, laquelle contient les mots de vérité et de mort (cf. Emeth = vérité, meth = mort) ; les golems tombent en poussière lorsqu'on laisse subsister seulement le mot mort. Le golem n'a généralement pas de vie psychologique propre ; son rôle est d'obéir et de servir son maître ; dès qu'il prend un peu trop d'importance, on le détruit. La littérature s'empara de la légende au XIX^e siècle : Jacob Grimm Achim Von Arnim (Isabelle d'Égypte), Gustav Meyrink surtout dont le roman (*Le Golem*) servit de modèle au film de Wegener et Boese (de même d'ailleurs qu'aux versions de Galeen, Duvivier ou Kerchbron). En passant à la littérature puis au cinéma, la légende du golem s'est enrichie sur le plan psychologique : comme le monstre de Frankenstein, le Golem échappe à son créateur pour passer de la con-

dition d'esclave à celle d'homme révolté (contre son créateur et contre l'empereur). L'éveil d'une conscience chez cet être d'argile (conscience d'être esclave et d'être hideux, donc d'inspirer l'horreur) se traduit matériellement par une fureur destructrice et spirituellement (du fait de sa solitude) par la naissance d'un sentiment amoureux envers la fille de son maître qui causera sa perte. On trouve déjà ici le thème de la Belle et la Bête (esquissé dans Caligari) qui est un des moteurs érotiques du cinéma fantastique et dont la plus parfaite expression se trouvera dans l'admi-

Le Golem, de Paul Wegener



nable *King-Kong*.

Si l'on excepte un film obscur de Robert Vignola (*Le Vampire*, 1913), *Nosferatu* est bien la première forme du vampirisme cinématographique. A l'encontre d'un Tod Browning ou d'un Terence Fisher, Murnau s'est moins attaché à la légende qu'au personnage du vampire qui lui permettait de faire des variations sur le thème de l'horreur (le titre est en fait: *Nosferatu, une symphonie de l'horreur*). Il situe l'histoire à Brême et dans les Carpathes au moment de la peste de 1838, ce qui a son importance puisque *Nosferatu*, agent du mal, amène avec lui le terrible fléau. L'intrigue diffère quelque peu du roman de Bram Stoker: l'employé d'un agent immobilier est envoyé dans les Carpathes pour traiter avec le comte Orlof de l'achat d'une propriété; il franchit le pont qui l'amène au pays des fantômes, rencontre Orlof qui se révèle être le vampire *Nosferatu*. Celui-ci, après avoir vampirisé son hôte et après l'avoir séquestré, s'enfuit sur un bateau pour Brême, remplissant la cale de cercueils; il extermine tout l'équipage et introduit la peste dans la ville (une armée de rats suit *Nosferatu*). Le jeune homme, ayant réussi à s'évader, rejoint sa femme sur laquelle le vampire a des vues, la convainc de retenir le monstre à son

chevet jusqu'à l'aube, la lumière du jour lui étant fatale. La jeune femme y laissera la vie mais le vampire se désintègrera au petit matin.

La technique de *Nosferatu* diffère fortement des films expressionnistes précédents : moins de contrastes dans les éclairages, abondance d'extérieurs, plus grande variété dans les angles de prises de vue, recours plus effectif au montage. L'impression de terreur naît d'un cadrage : contre-plongée (le château d'Orlof se dressant, menaçant, dans le ciel ; Nosferatu traversant le bateau pour fondre sur sa proie), accéléré (le carrosse du vampire traversant la forêt dans une allure folle), plongée (cortège

de croque-morts portant le cercueil d'un pestiféré) ; elle peut naître aussi d'un plan fixe à l'intérieur duquel se meut un personnage (silhouette de Nosferatu traversant la largeur de l'écran ou se dressant, raide, de son cercueil), voire du montage (plans alternés de Nosferatu s'avançant sur Hutter et du visage de celui-ci, effrayé) ou de la vue même du vampire : corps effilé, crâne chauve, oreilles longues et pointues, démarche lente et saccadée.

Chef-d'oeuvre du cinéma, *Nosferatu* demeure cependant moins connu que son double américain *Dracula* qui élèvera le vampire au rang des grands mythes de l'épouvante.

Le Diabolique Docteur Mabuse, de Fritz Lang

