

# REMARQUES SUR LA POÉTIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE DE FRIEDRICH WILHELM MURNAU

JÜRGEN MÜLLER

Lorsque nous disons que le cinéma est le septième art, la question se pose immédiatement de savoir quels sont les six autres. Or de telles questions sur le lien des arts entre eux n'ont pas attendu l'avènement du cinéma pour être formulées, mais ont déjà une longue tradition. Au cours de son histoire, la culture occidentale a produit toute une série de systèmes de classement, reposant sur les prémisses les plus diverses. L'un des plus anciens est la *Théogonie* d'Hésiode, poète grec qui distinguait neuf arts, représentés chacun par une muse.

La première conception véritablement théorique est celle des arts libéraux, qui se divisent en *trivium* et *quadrivium*. Cette théorie oppose les disciplines mathématiques aux disciplines linguistiques, avec d'un côté l'astronomie, l'arithmétique, la musique et la géométrie et de l'autre la rhétorique, la grammaire et la dialectique. Vous remarquerez aisément que ce système ne comprend ni la peinture, ni la sculpture. Cette absence de la peinture dans la culture antique et cette négligence à son égard ont conduit, à la Renaissance, à une conception qui influe encore aujourd'hui sur notre idée des arts plastiques. Car au quinzième siècle, la peinture devient théorique, au sens moderne du terme. En effet, le traité intitulé *De Pictura*, que Leon Battista Alberti publie en 1435, érige pour la première fois la peinture en un art libéral, ce en quoi cet auteur contredit doublement la tradition antique<sup>1</sup>.

D'une part, il s'oppose à Platon qui, comme chacun sait, considère dans sa *République* que les peintres sont des menteurs et des traîtres. D'autre part, il s'oppose au système des arts libéraux proprement dit, qui avait exclu la peinture parce qu'elle relevait d'un artisanat et servait donc de gagne-pain. Alberti entreprend une double tentative. Premièrement, il fait de la vérité de la perspective un moyen de représentation, et deuxièmement, il montre le caractère spirituel de la peinture. Platon avait déclaré que le fait de voir les objets plus petits à distance témoignait du caractère trompeur de la perception optique. La théorie de la perspective est la réponse d'Alberti à ce problème en même temps qu'une réfutation du philosophe grec.

<sup>1</sup> Leon Battista Alberti, *De la Peinture (De Pictura, 1435)*, Macula, Dédale, 1993.

<sup>2</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, due volumi. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Presentazione di Giovanni Previtali, Einaudi, 1991.

<sup>3</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Philipp Reclam Jun., 1983. (Trad. française : Hermann, 19..)

Le pas important suivant dans la reconnaissance des arts plastiques est réalisé en liaison avec une démarche biographique. Giorgio Vasari, que l'on a appelé non sans raison le père de l'histoire de l'art, s'efforce de mettre en évidence le caractère existentiel de l'art. Ses *Vite*, parues pour la première fois en 1555, contiennent le vocabulaire de base du discours sur l'art que nous utilisons aujourd'hui : la vocation de l'artiste, la souffrance du génie méconnu, le peintre désespéré et mélancolique<sup>2</sup>. Pour Vasari, vie extérieure et art sont liés. La grandeur de l'artiste ne se voit pas seulement à ses œuvres mais aussi à sa vie extérieure. Ce qu'on peut résumer dans la formule : telle vie, telle œuvre. Cette idée est moins banale qu'il n'y paraît. L'idéalisme philosophique du dix-neuvième siècle n'aurait pas pu développer une esthétique du génie si le lien entre la vie et l'œuvre n'avait pas déjà été établi préalablement. Désormais il ne peut y avoir de l'art sans que l'idée d'une personnalité hors du commun y soit associée.

Vasari introduit en outre la catégorie des arts du *disegno*. La peinture, la sculpture et l'architecture dépendent, selon lui, du dessin, qui recouvre notamment le dessin de conception et la capacité d'un artiste plasticien à imaginer des formes. Face à Vasari, qui souligne l'existence d'une origine commune aux arts plastiques dans le dessin, il existe une théorie de la compétition entre les arts, le « *paragone* » comme disent les Italiens.

Cette tradition d'une querelle rhétorique et théorique entre les arts ne prend fin en Allemagne qu'en 1766, avec l'écrit de Lessing sur Laocoön<sup>3</sup>. Dans son texte, Lessing parvient à la distinction importante entre les arts spatiaux et les arts temporels, et constate que tous les arts possèdent un pouvoir de représentation, qui détermine leur pouvoir esthétique. La littérature peut par exemple décrire le cri de Laocoön, parce qu'il est passager. Dans la peinture et la sculpture, en revanche, il faudrait s'abstenir d'une telle représentation, car sinon le prêtre troyen continuerait à crier éternellement, ce qui heurterait notre sensibilité esthétique. Avec cette dernière constatation s'achève ce rapide tour d'horizon.

Au vu de ce qui vient d'être dit, on est conduit à dire qu'il en allait du film à ses débuts et jusque dans les années vingt du siècle dernier comme de la peinture à la Renaissance. Il ne correspondait pas aux esthétiques idéalistes établies et présentait, comme déjà la photographie avant lui, l'inconvénient d'une identité technique indéniable. Il faut des caméras pour les prises de vue et des projecteurs pour les représentations. L'appareil définit le film négativement, alors qu'il devrait être porteur de style au sens d'une écriture personnelle. Pour une première théorie du cinéma, il n'y a donc, fondamentalement, que deux possibilités : soit on fait semblant de correspondre aux paradigmes artistiques existants, soit on jette par dessus bord l'ordre des arts admis jusqu'ici et on en développe un autre.

## Six arts en quête d'un septième

LA POÉTIQUE  
CINÉMATOGRA-  
PHIQUE  
DE MURNAU

C'est ce que réalise Ricciotto Canudo en 1923, dans son « Manifeste des Sept Arts », lorsqu'il salue dans le cinéma l'« art de la synthèse totale » et déclare reconnaître en lui le véritable point de fuite de tous les arts traditionnels. Son ton devient euphorique quand il écrit : « Nous avons besoin du cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu<sup>4</sup>. »

Non sans fierté, ce penseur italien rapporte au début de son bref essai que l'expression « septième art » qu'il avait trouvée pour désigner le film s'était imposée au point d'être maintenant dans toutes les bouches ; que son nouveau système esthétique avait mis fin à la « confusion totale » en créant enfin une base solide ; et qu'il estimait nécessaire d'en expliquer encore une fois les fondements.

Le système de Canudo établit une hiérarchie entre les arts. L'architecture et la musique sont en quelque sorte les « arts parents » qui, de tous temps, ont permis aux hommes de représenter la vie fugitive et de la conserver pour les générations futures. Ces arts se sont créés alors que l'homme cherchait à vénérer des puissances supérieures et à se concevoir comme en faisant partie. En ce sens, une tâche fondamentale de l'art consiste à transcender la personne ou le soi propre, ce que Canudo appelle l'« oubli esthétique ».

D'un point de vue anthropologique, il imagine le modèle suivant : l'architecture est née lorsque l'homme de la préhistoire a construit sa première hutte, et la musique a vu le jour lorsqu'il a accompagné sa danse des intonations de la voix et de piétinements rythmés. Du désir d'embellir sa hutte par des représentations d'objets et d'êtres importants sont nées la peinture et la sculpture. Et lorsque cet homme primitif a voulu compléter sa danse par l'expression articulée des sentiments, il a inventé la poésie.

D'une manière aussi simple qu'efficace, Canudo a su, à partir de ses spéculations osées, bâtir un système dans lequel l'architecture, la sculpture et la peinture sont opposées à la musique, à la danse et à la poésie. Le rôle dévolu au film est alors d'intégrer tous ces arts en une œuvre totale, rôle que Richard Wagner avait réservé au drame.

À mon avis, le théoricien italien s'en réfère implicitement au compositeur allemand, qui n'a cessé de souligner dans ses écrits la fonction intégrative du drame. En effet, Wagner avait écrit à propos de la nécessaire collaboration entre les arts : « Aujourd'hui, aucun art ne peut plus, à lui tout seul, inventer du nouveau. Cela est vrai non seulement pour les arts plastiques mais aussi pour l'art de la danse, la musique instrumentale et l'écriture. Ils ont tous, à présent, développé leurs capacités au plus haut point pour pouvoir inventer indéfiniment du nouveau dans l'œuvre totale, le drame [...].<sup>5</sup> » Selon Wagner, c'est seulement dans l'œuvre totale que les arts classiques trouvent leur sens le plus élevé.

Canudo reprend cette idée pour le cinéma. À la fin de ses réflexions,

<sup>4</sup> Ricciotto Canudo, *Le Septième Art*, Ségurier, 1995, p. 8.

<sup>5</sup> Richard Wagner, *Das Künstlertum der Zukunft*, in Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, éditée par Dieter Borchmeyer, Insel Verlag, 1983, vol. 5, p. 261.

<sup>6</sup> Canudo, *op. cit.*,  
p. 14.

<sup>7</sup> Canudo, *op. cit.*,  
p. 14.

<sup>8</sup> *Friedrich Wilhelm Murnau 1888 - 1988*, édité par la ville de Bielefeld, Bielefelder Verlagsanstalt KG, 1988, p. 107-109.

son projet revêt même des traits résolument utopiques lorsqu'il ébauche un processus d'unification de tous les aspects de la vie moderne, dans lequel non seulement les arts mais aussi tout le reste se réconcilie en une nouvelle unité : « Notre temps est incomparable de vigueur intérieure et extérieure, de création nouvelle du monde intérieur et extérieur, d'engendrement de puissances jusqu'à nous insoupçonnables : intérieures et extérieures, physiques et religieuses. Et notre temps a synthétisé, d'un élan divin, les multiples expériences de l'homme. Et nous avons fait tous les totaux de la vie pratique et de la vie sentimentale. Nous avons marié la Science et l'Art, je veux dire les travaux, et non les données de la Science, et l'idéal de l'Art, les appliquant l'une à l'autre pour capter et fixer les rythmes de la lumière. C'est le Cinéma<sup>6</sup>. »

Cette apothéose du cinéma culmine quand Canudo promet au lecteur un nouvel âge d'or, dont la première heure aurait déjà sonné. Je ne connais aucun autre texte sur le septième art qui nourrisse de si hautes attentes à l'égard de ce nouveau moyen d'expression. Dans cette conception, plus que l'idéalisme implicite, c'est la dimension théologique et politique du texte qui irrite. Comme si le film pouvait faire marche arrière. Comme si le film pouvait réparer l'éparpillement croissant de la vie moderne et réconcilier l'homme avec son environnement.

Bien que Canudo semble un peu « exalté », son texte renferme un concept esthétique qui, dans les années vingt, est au cœur des débats sur le cinéma, à savoir la notion d'œuvre d'art totale. L'accent y est mis sur la capacité du film à intégrer et à synthétiser : « l'art septième concilie tous les autres<sup>7</sup>. » Mais tout cet enthousiasme fait oublier à Canudo de nous indiquer comment il imagine la production de tels films. Verra-t-on des créateurs géniaux relever ce défi ou l'œuvre d'art totale devra-t-elle aussi être une œuvre collective ?

### **Auteur individuel ou collectif ?**

Quand le présent cycle de conférences propose un débat sur le film comme septième art, deux questions se posent dans une dimension historique : celle de la relation des arts entre eux et celle de la spécificité artistique du film. J'aborderai la seconde, car nous voulons parler de la théorie cinématographique de Friedrich Wilhelm Murnau et à partir d'elle, de la dimension artistique de ses films.

Pour cette réflexion, on peut évidemment s'appuyer sur les rares écrits de Murnau qui ont été publiés<sup>8</sup>. Le réalisateur écrivait régulièrement de brèves déclarations visant à s'expliquer et à se présenter devant un public élargi. Mais on constate vite que ses écrits sont relativement traditionnels et relèvent d'une théorie romantique de l'art, utilisant un langage ancien pour un art nouveau.

Le seul moyen de parvenir à un résultat intéressant consiste à s'interroger sur la théorie implicite des films de Murnau et à repérer dans ses différentes œuvres les commentaires théoriques qui s'y rapportent. Ce travail s'est avéré particulièrement difficile. Et même en examinant de plus près trois films du réalisateur allemand, je ne parviendrai en principe qu'à ébaucher une esquisse de sa poétique cinématographique.

### · Vite et lent

Penchons-nous sur le premier film. *La Terre qui flambe* raconte l'histoire d'un fils de paysan ambitieux. Devenu le secrétaire d'un comte, il apprend l'existence d'une source de pétrole sous le champ de celui-ci mais échoue dans sa tentative d'en tirer un bénéfice personnel. À la fin du film, cependant, deux femmes auront payé de leur vie son ambition sans bornes. Plein de repentir, le jeune homme revient à la ferme familiale. Le scénario écrit par Thea von Harbou, Willy Haas et Arthur Rosen accuse une tendance antimoderne. La vérité réside finalement dans le champ, dans le « terroir ». Mais c'est le début du film qui nous intéresse ici. Nous y relevons une citation intéressante.

[Projection d'un extrait de *La terre qui flambe*]

Murnau propose une entrée en matière efficace. Pour commencer, nous apercevons à travers des arcades la cour intérieure d'un bâtiment imposant. C'est une nuit d'hiver. Sur la façade quelques fenêtres sont éclairées. Puis nous entrons dans la maison, comme si nous nous retrouvions de l'autre côté de l'une des fenêtres éclairées. Un groupe de femmes vaque aux tâches domestiques. Le rouet tourne activement et des femmes jeunes et plus âgées sont occupées à tricoter ou à enrouler des fils de laine. Le plan moyen se transforme en gros plan pour nous permettre d'observer la vieille femme en train de tricoter. Mais la fumée épaisse qui s'échappe de la cheminée la chasse de sa place. Elle se lève d'un bond et quitte sa chaise. Changement de plan. Nous voyons le toit enneigé de la maison. À la manière dont tourne la girouette, nous comprenons que le vent souffle fort. Un bardeau qui a dû se détacher du toit ou un autre bruit étrange a fait sursauter les femmes. Apeurées, elles regardent en direction de ce bruit imaginaire. La première phrase apparaît à l'écran : « Que Dieu nous vienne en aide. C'est une nuit à faire revenir le vieux du champ ! » Cette phrase semble avoir été prononcée par la vieille femme, car les jeunes la regardent d'un air à la fois ému et craintif, et la pressent de raconter l'histoire du « vieux du champ ». Mais la vieille refuse d'un geste de la main. Une seconde phrase s'affiche : « Que Dieu lui donne la paix... Ne parle pas de ces choses dans cette maison. » Puis l'histoire proprement dite commence. Nous voyons le comte pénétrer dans une pièce.

Maintenant, je serai bref. Dans cette courte séquence, la narration est

<sup>9</sup> Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Verlag Lothar Borowsky, le texte suit la deuxième édition de 1903, p. 595.

<sup>10</sup> Justi, *op. cit.*, p. 595.

fluide. Les plans changent, sont plus ou moins rapprochés, ce qui intensifie la tension au bon moment. Sans encore savoir de quoi il s'agit réellement, nous sommes plongés dans une atmosphère inquiétante. Pendant un instant, on aurait pu penser que le film se servirait du récit-cadre. Mais ce n'est pas le cas. La vieille servante apparaîtra encore plusieurs fois au cours de l'action.

Ce début de film est insolite. Comme il ne s'agit pas véritablement d'un récit-cadre, on se demande quelle avait été l'intention de Murnau en tournant cette séquence. Pour ma part, j'y verrai une poétique cinématographique. Sous une forme condensée, l'auteur déroule une réflexion esthétique. Cette idée paraît exagérée tant qu'on n'a pas compris quelle image est évoquée ici. En effet, la séquence fait allusion à rien de moins qu'au tableau des *Hilanderas* de Velázquez. Le motif des fileuses, l'association des femmes jeunes et plus âgées, et même l'arrangement de la pièce préexistent déjà tels quels chez le peintre espagnol.

Le tableau de Velázquez est instructif à de nombreux égards. Par exemple, on y a toujours noté le lien intéressant, ou plutôt l'association intime, entre peinture de genre et peinture d'histoire. Si les fileuses au premier plan semblent être des femmes simples issues du peuple, la scène mythologique en arrière-plan évoque une ambiance de cour. Je ne veux pas m'attarder davantage ici sur l'iconographie générale et l'histoire de son interprétation, mais nommer directement le motif qui me paraît le plus important : car le peintre espagnol a peint le rouet de telle manière qu'il semble en mouvement. Alors que nous n'en distinguons pas les rayons, nous avons l'impression que la roue tourne si rapidement que l'espace entre l'axe et la jante est transparent. En d'autres termes, le peintre a essayé de mener son art au delà du représentable. Avec son moyen d'expression qui est l'image statique, il sait créer l'illusion du mouvement. Il n'a pas été nécessaire d'attendre le vingtième siècle pour rendre cette interprétation possible. Elle a déjà été proposée dans la littérature afférente du dix-neuvième siècle, comme en témoigne la monographie sans doute la plus célèbre sur Velázquez qui ait été écrite à l'époque.

En effet, dans son ouvrage légendaire *Velázquez et son siècle*, Carl Justi écrit que les rayons du rouet en mouvement, métamorphosés en cercles concentriques, se transforment en un scintillement de tissu multicolore<sup>9</sup>. Et le texte culmine dans une apothéose quand l'auteur écrit à propos des possibilités de l'œuvre peinte : « Le soleil – comme ses multiples rayons tissent devant nous des tableaux – et qui l'aurait jamais autant épié ! Il déploie tous ses tours de magie, tremble sur des étoffes de soie, caresse une blonde nue, se coule dans les boucles castillanes couleur de jais ; apporte ici une précision plastique et là un flou pictural, réduit la corporéité en éléments impondérables, donne aux surfaces l'arrondi de la vie, transforme le réel en image et l'image en vision. On sent ici que la lumière est mouvement, et chacun a sur les lèvres un mot : musique des couleurs<sup>10</sup>. »

La description est saisissante. Justi ajoute à la fin de ce passage que

c'est le tableau le plus animé de Velázquez et que la représentation du mouvement par des moyens immobiles ne peut sans doute pas être poussée plus loin<sup>11</sup>. Cette impression de mouvement n'est plus suggérée ici par des parallèles rigides, comme c'était encore le cas dans *Les Ménines*, mais par de larges courbes. Je le redis encore une fois avec mes propres mots : pour Justi, le tableau des *Hilanderas* est le plus animé de toute l'histoire de l'art, d'une part parce qu'il contient le motif inimitable du rouet en mouvement, et d'autre part parce que cette impulsion est communiquée à l'ensemble de la composition, et s'y prolonge.

<sup>11</sup> Justi, *op. cit.*, p. 595.

<sup>12</sup> Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, la première édition est parue en 1924, Suhrkamp, 2001, p. 91.

Quel sens cela prend-il chez Murnau et dans la séquence décrite ? Un sens immense ! Car le réalisateur s'est appuyé sur le célèbre tableau et l'interprétation ingénieuse de Justi pour caractériser l'image filmée et ses possibilités par opposition à l'image peinte. Ce faisant, il rompt avec un vieux préjugé selon lequel seul le film peut représenter le mouvement. Pour lui, la peinture peut certes simuler le mouvement mais seul le film est capable d'en représenter l'essence, c'est-à-dire la possibilité de l'accélération et du ralentissement. Or nous voyons constamment, dans cette courte séquence, comment le rouet est lancé, s'accélère, ralentit et s'immobilise.

Mais Murnau nous présente évidemment aussi les possibilités offertes par « l'espace filmique ». Qu'est-ce que cela signifie ? Cela veut dire que la séquence des images constitue un processus de substitution indispensable. Nous voyons d'abord une vue extérieure du bâtiment avec ses fenêtres éclairées. Changement de plan. Maintenant nous voyons de l'intérieur la pièce que nous venions de voir de l'extérieur et entendons pour finir, avec les femmes, un bruit qui tourne leur regard vers « l'extérieur ». Chaque plan contient les précédents. Ceux-ci n'apportent pas seulement une somme de contenus et de motifs mais créent aussi une attente et ouvrent une perspective sur ce qui va venir. Un film narratif ne se compose pas seulement d'une succession de plans mais établit une cohérence thématique ou, ce qui revient au même, crée du sens.

Je me résume : Murnau ne définit pas la différence entre la peinture et le cinéma comme cela se fait d'habitude par la possibilité du mouvement. Car la peinture a elle aussi la possibilité de créer l'illusion du mouvement. La différence intrinsèque réside dans la possibilité d'accélérer ou de ralentir les images animées. Elle est le propre du film. Cet avantage du film sur la peinture n'est pas seulement technique mais aussi esthétique. Car il permet le rythme et le suspense. Béla Balázs le formule très justement dans son livre *Der sichtbare Mensch* (L'homme visible) quand il constate qu'un long regard a un autre sens qu'un regard court. Le temps que dure un plan détermine son sens et sa signification<sup>12</sup>.

Une autre qualité du film est utilisée ici, quand presque chaque changement de plan s'accompagne d'un réglage différent de la distance. La succession de ces rapprochements et de ces éloignements crée une tension, au sens d'une plus grande intensité. Lorsque les trois femmes sursautent à cause

<sup>13</sup> Balázs, *op. cit.*, p. 50.

<sup>14</sup> « Si nous pouvons dire que Murnau est le plus "peintre" des cinéastes, ce n'est pas parce que certains de ses plans présentent des analogies fortuites ou voulues avec tel tableau célèbre. C'est que, d'une façon plus générale, les beautés qu'il nous propose sont proches, par l'esprit, de celles que la peinture, dans son histoire nous donne à admirer et que la photographie ne fait que reprendre d'elle. » Éric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Ramsay, Poche Cinéma, 1977, p. 22.

<sup>15</sup> Friedrich Wilhelm Murnau 1888 - 1988, *op. cit.*, p. 101.

d'un bruit inattendu, nous les voyons en plan américain. Ce pouvoir d'intensification, d'accroissement de la force de l'image, est une autre qualité spécifique du film. Nous ne voyons pas seulement trois femmes se chuchoter à l'oreille, mais nous tressaillons avec elles. Je voudrais citer encore une fois Balázs, dont le livre intelligent, paru dès 1924, représente la première vérifiable théorie sur le film muet en langue allemande.

Pour lui, c'est de l'alternance entre plans rapprochés et plans éloignés ainsi que de la possibilité de créer des gros plans que la narration cinématographique tire sa spécificité. « Qu'y a-t-il de spécifique au film dans ces gros plans [...] ? C'est la possibilité de sortir l'image individuelle de son contexte global. [...] Le gros plan est l'art de l'accentuation. Il est une manière muette d'attirer l'attention sur ce qui est important et significatif, et de donner ainsi une interprétation de la vie représentée<sup>13</sup>. »

Balázs est un point de départ important. La raison en est très simple. Son ouvrage renferme le débat le plus avancé de l'époque sur les moyens esthétiques du film, et l'on peut supposer à juste titre que son écrit était connu et discuté dans les milieux du cinéma.

### Le réalisateur, un peintre

Les chercheurs ont toujours répondu de la même façon à la théorie cinématographique du réalisateur allemand. En 1977, dans son livre sur Faust, le ton d'Éric Rohmer est élogieux quand il écrit : « Murnau est peintre, plus que tous les autres cinéastes, non parce que certains plans présentent chez lui – par hasard ou à dessein – des analogies avec des tableaux célèbres, mais parce que les beautés qu'il montre sont en général plus proches en esprit de celles que la peinture nous a données à admirer au cours de son histoire, et que la photographie n'a fait que reprendre<sup>14</sup>. »

Il a souvent été souligné que le réalisateur utilisait dans ses films des images de l'histoire de l'art classique. Murnau lui-même a d'une certaine manière préparé et provoqué cette appréciation quand il écrit, dans une courte biographie pour le recueil de Hermann Treuer sur les artistes du cinéma *Filmkünstler. Wir über uns selbst*, paru en 1928 : « Je suis un enfant de la terre rouge, né en Westphalie. À Heidelberg et à Berlin, j'ai étudié l'histoire de l'art, puis je me suis tourné vers le théâtre<sup>15</sup>. »

Cette référence à l'histoire de l'art n'a pas manqué d'influencer les exégètes du réalisateur, qui y virent le principal argument pour reconnaître dans les images de ses films des emprunts au patrimoine de l'histoire de l'art classique. D'ailleurs, la qualité des modèles cités par Murnau, qui vont de Caspar David Friedrich à Franz Marc, témoigne effectivement de la culture artistique du réalisateur allemand et en fait pour ainsi dire l'héritier légitime d'une tradition de l'histoire de l'art. Mais l'inconvénient qu'il y a à dériver l'image cinématographique de la tradition de l'image peinte est que l'on est tenté de mesurer la qualité de l'image animée à celle de l'image statique.

À ce problème de fond s'ajoute encore un second problème. En effet, les auteurs de ces analyses confondent souvent un emprunt iconographique avec une ressemblance fortuite du motif. À leurs yeux, les similitudes qu'ils observent entre les images du film et celles des grands classiques de l'histoire de l'art paraissent voulues. Mais surtout, ils ne s'interrogent pas sur le sens d'un tel emprunt. S'il empruntait vraiment, pourquoi Murnau citerait-il l'art classique ?

L'exemple le plus extrême est la monographie en deux volumes de Sergio Berriatua qui, de loin, cite le plus grand nombre de modèles<sup>16</sup>. Pour légitimer son gros « atlas » d'images, cet auteur attire l'attention sur une trouvaille intéressante. En marge du scénario de son film *Nosferatu*, Murnau a consigné au crayon le nom d'un artiste, appelé Kersting<sup>17</sup>. La scène n'est pas très importante. Nous voyons un ami de Hutter, tard le soir, en train de travailler à son bureau. Si l'on compare ce plan avec la gravure de l'élève de Friedrich, les correspondances sautent aux yeux.

Il n'est sans doute pas exagéré de parler à ce sujet d'une trouvaille spectaculaire. Mais elle soulève quelques questions. Si à partir de cet exemple nous devons conclure à une pratique courante, pourquoi le scénario ne contient-il qu'une seule référence à un artiste plasticien ? Et si Berriatua a trouvé beaucoup de modèles dans l'histoire de l'art dont Murnau se serait inspiré pour la réalisation des plans de son *Nosferatu*, pourquoi ne les a-t-il pas référencés ? Si je me permets de questionner l'auteur, cela ne signifie pas que je sous-estime son travail. Sa monographie est une étude étonnante et la meilleure collection de données que nous possédons sur Murnau. De plus, sur beaucoup de points, les conclusions de Berriatua m'ont absolument convaincu.

Mais on peut se demander si les chercheurs n'ont pas déjà travaillé trop longtemps sur l'image d'un Murnau génial. Ils en ont donné l'image stylisée d'un peintre entravé dans sa démarche, et dont le génie produit de grandes œuvres d'art. Rohmer est certainement celui qui va le plus loin sur ce point lorsqu'il parle des films de Murnau : « La comparaison entre son œuvre et celle de certains peintres ne doit pas être un but mais un moyen pour mettre en évidence cette force que l'on ne trouve pour ainsi dire chez aucun autre cinéaste, mais qu'il possède indubitablement, et que nous appelons la force du "dessin"<sup>18</sup>. » Ce que je n'apprécie pas dans le texte de Rohmer n'est pas tant le fait qu'il y vende l'histoire de l'art des années cinquante pour de la théorie cinématographique mais plutôt le ton autoritaire qu'il emploie à cet effet. Son livre fourmille d'analogies où Fritz Lang est comparé à Hans Holbein ou Josef von Sternberg à Albrecht Altdorfer, sans qu'il soit le moins du monde convaincant. À la lecture, on finit par oublier que Murnau est un réalisateur de films qui a besoin d'un scénario, d'un caméraman, d'un décorateur ou d'un acteur pour pouvoir réaliser son œuvre.

Vous vous demanderez maintenant à juste titre pourquoi avoir critiqué les interprétations qui établissaient un lien avec l'histoire de l'art alors

16 Luciano Berriatua, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, deux volumes, Filmoteca Española, 1990.

17 Berriatua, *op. cit.*, premier vol., p. 27.

18 « Le rapprochement que nous tentons entre son œuvre et celle de certains peintres n'est pas une fin, pour nous, mais un moyen, seul moyen de mettre en évidence ce pouvoir qu'on a peine à reconnaître à un cinéaste, mais qu'il possède, lui, sans aucun doute et que nous avons appelé celui du "dessin". » Éric Rohmer, *op. cit.*, p. 25.

que je n'ai pas procédé différemment en me référant à Velázquez ? À mon avis, une différence existe tout de même, du fait que j'ai voulu interpréter la référence à l'œuvre d'art comme un élément d'une véritable réflexion. Si tel est le cas, la question décisive est donc de savoir pourquoi l'on trouve dans tel ou tel film une référence à un tableau donné.

Or ce que je critique dans un certain nombre d'interprétations n'est pas le fait qu'elles croient reconnaître une prétendue référence à une œuvre d'art mais qu'elles laissent dans le flou la raison de cette référence. Comme si Murnau avait voulu étaler sa culture artistique. Je crois, pour ma part, que les citations d'œuvres d'art ne sont pas en elles-mêmes une interprétation, mais qu'elles demandent tout d'abord à être interprétées. Permettez-moi de vous donner un autre exemple.

### Nosferatu, personnage de film

Je voudrais revenir sur le problème de l'accélération et du ralentissement avec un film de Murnau qui illustre particulièrement bien ce phénomène. Dans *Nosferatu*, le caractère incisif du vampire est obtenu par le fait qu'il se meut soit très lentement, soit très vite. Cette alternance permanente entre immobilité et vitesse folle fait ressortir le caractère inquiétant du personnage. Quand Hutter observe comment le vampire recouvre les cercueils d'une terre contaminée par la peste, Murnau utilise comme moyen stylistique le passage des images en accéléré. Il fait de même pour la descente du fleuve en radeau, quand le vampire se rend au port.

Les scènes au château du comte tranchent nettement avec les précédentes. Regardons quelques brèves séquences. Quand Hutter, après un voyage à folle allure, d'ailleurs également réalisé en accéléré, arrive le soir au château dans sa voiture, le grand porche s'ouvre comme si un fantôme l'actionnait. Puis apparaît le comte Orlok, sortant lentement de l'ombre d'un portail. Il a été observé à juste titre que cette séquence faisait penser à une araignée. Sans doute est-ce l'économie propre à cet animal, qui avance lentement, mais accélère brusquement quand il veut atteindre sa proie, qui crée ici l'arrière-plan dramatique. Regardons cette séquence :

[Projection d'un extrait de *Nosferatu*]

Il y a quelques années, j'ai déjà eu l'occasion de parler de *Nosferatu* à Paris, à propos des implications politiques de ce film. Je ne reviendrai pas là-dessus aujourd'hui, mais me bornerai à caractériser certaines qualités formelles du film.

Regardons maintenant une autre séquence éminemment célèbre du *Nosferatu*. Immédiatement après la scène de l'accueil dans la cour vient une scène dans laquelle le comte Orlok offre un repas à son hôte affamé par un long voyage. Tous ces signes inquiétants ne déstabilisent pas le moins du

monde le jeune homme innocent. Mais lorsque celui-ci se coupe le doigt, la soif de sang du vampire se réveille. Il pousse Hutter dans un coin de la scène où sa victime s'assoit sur une chaise. Puis un changement de plan nous montre Hutter se réveillant le lendemain matin sur la même chaise. La posture qu'il adopte est intéressante. Il n'est pas affaissé sur lui-même mais allongé en travers de la chaise, formant avec son corps une diagonale remarquable.

Ce motif est tiré des *Caprices* de Francisco Goya<sup>19</sup>. À la seule différence qu'à la place du jeune homme, le peintre espagnol avait représenté une jeune femme. Chez Murnau, comme déjà chez Goya, ce motif révèle tout d'abord une qualité formelle, dans la mesure où il met simplement en évidence l'instabilité des personnages. Même sans savoir qu'il s'agit ici d'un emprunt à l'histoire de l'art, nous comprenons le sens de l'image de Murnau.

Mais cette citation n'a pas seulement pour effet de montrer la culture artistique du réalisateur. Les *Caprices* de Goya représentent sans doute le cauchemar le plus impressionnant et le plus troublant de toute l'histoire de l'art. Le décorateur Albin Grau l'a bien compris en suivant l'artiste espagnol dans son intention fondamentale. Même si les vues extérieures ont été prises dans des sites existants, toutes les scènes intérieures du château ont été réalisées en studio. Cela signifie qu'aucune limite n'a été opposée à l'inventivité des auteurs pour représenter l'horreur.

Ceci nous conduit à un aspect essentiel. Un film, après tout, ne se réduit pas à une succession de plans conçus à l'imitation de grandes œuvres d'art. Donc, si je me contente d'allonger la liste des emprunts déjà relevés par d'autres chercheurs, nous ne serons guère avancés. Car la question est au fond celle-ci : pourquoi Goya ? En effet, le problème esthétique central du film n'est pas de se livrer à un exercice de style dans l'esprit de l'art romantique, mais de constituer une atmosphère d'épouvante et d'horreur.

J'ai déjà évoqué l'inhumanité du monstre qui évolue en dehors d'un temps humain. Quelles autres stratégies esthétiques sont ici poursuivies pour créer une atmosphère cauchemardesque ? Le moyen le plus important à mon avis est le passage d'une construction spatiale des images à une construction plane. Toutes les scènes de Wisborg se jouent en trois dimensions. Avec la caméra, nous regardons par-dessus le lanterneau d'une église sur une place de marché où des personnes vont et viennent. Cette image nous donne une incroyable profondeur de vue. Puis nous voyons Hutter en train de s'habiller ; et enfin sa jeune épouse, assise à la fenêtre, jouant avec le chat. Après un changement de plan, nous nous trouvons à l'intérieur de la maison, avec la jeune femme. Cette agilité avec laquelle la caméra nous introduit dans chaque espace est en même temps un signe d'accessibilité et d'ouverture. En revanche, toutes les scènes du château sont des images planes, sans profondeur spatiale. Elles se caractérisent par l'omniprésence de la surface au détriment du volume. Ce passage d'un espace à trois dimensions à un autre à deux dimensions est implicitement corrélé à l'alternance entre mouvement et immobilité. Au château, nous nous sentons pris comme dans un cauchemar.

<sup>19</sup> Pierre Gassier, Juliette Wilson, François Lachenal, *Goya. Leben und Werk*, Benedikt Taschen Verlag, 1994, p.177, ill. 467 (D. 46, H. 44). Le titre de ce *Capricho* est : *Tan-talo*, 1797-98.

Nous voyons le danger, nous voulons le fuir, mais nous ne pouvons pas. La peur est démultipliée jusqu'à un paroxysme insupportable, car la cause de notre effroi ne semble pas vouloir se dissiper.

[Projection de diapositives du film *Nosferatu*]

Chaque fois, l'immobilité de Hutter est représentée comme un cauchemar. Au monde des surfaces et des ombres est opposé celui des volumes, comme le château vampire de Transylvanie l'est à la petite ville fictive de Wisborg en Allemagne. À une exception près, mais qui n'est qu'apparente. Lorsque Hutter quitte le château, le lendemain matin après avoir été mordu par le vampire, qu'il passe le portail et traverse une place avant d'arriver à la muraille du château, Murnau représente d'abord l'espace dans toute sa profondeur avant de le réduire à un plan. Mais commençons par regarder cette séquence :

[Projection d'un extrait de *Nosferatu*]

Après la nuit cruelle, le copieux petit déjeuner apparaît comme un acte d'hospitalité et de générosité. Quand Hutter quitte ensuite le bâtiment et traverse la grande étendue de pelouse, nous commençons à nous faire une idée de ce que signifie se mouvoir dans l'espace. Le faire comprendre est le premier objectif de cette scène. Pour cette raison, elle n'est pas coupée, malgré sa longueur. Nous voyons Hutter descendre un escalier puis avancer d'un pas énergique. Là, nous nous attendons à un changement de plan, mais il ne se produit pas, et Hutter poursuit son chemin. Il continue toujours à avancer, pendant longtemps, jusqu'à ce qu'il se transforme de façon inattendue en silhouette. Cette séquence nous montre d'une manière artistique que Hutter n'est pas libre comme les images voudraient tout d'abord nous le faire croire, mais qu'il est déjà pris dans le filet du vampire. C'est seulement en apparence qu'il a traversé ce grand espace en toute liberté, puisqu'il finit par devenir une silhouette sans vie.

Résumons ce qui vient d'être dit. Dans son *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure explique qu'un mot n'a pas seulement une signification mais aussi une valeur<sup>20</sup>. Pour l'illustrer, il recourt à un exemple concret. Une pièce d'échecs n'a qu'une manière bien précise de se déplacer, qui ne change jamais, et qui correspond à l'identité de la figure, c'est-à-dire à sa signification. Mais au cours du jeu, peut-être quand l'échiquier s'est déjà beaucoup vidé, même une simple pièce peut jouer un rôle décisif. Elle tire alors sa valeur de la signification qu'elle prend dans une configuration particulière.

Ce raisonnement peut très bien se transposer au film. Chaque plan, pris isolément, a évidemment une signification, au sens de l'image particulière qu'il constitue. Dans ce sens, l'image filmée peut faire allusion à un

modèle tiré de l'histoire de l'art. Mais si l'on en reste à cette constatation, on oublie qu'il s'agit d'un film. Car un film se compose de plans dont la valeur se définit par leur disposition les uns par rapport aux autres. La cohérence esthétique d'un film dépend directement de cette composition, et non du seul recours à des citations tirées de l'histoire de l'art.

On voit à travers la composition du film *Nosferatu* que le décorateur Albin Grau a compris comment Goya avait réussi à créer une atmosphère cauchemardesque : un espace ramené à une surface plane, la prédominance des diagonales, l'emprisonnement des figures et une instabilité voulue de l'espace dans l'image. L'important pour convaincre esthétiquement n'est pas la référence isolée et concrète à un tableau, mais le principe sous-jacent à sa conception. Malgré les nombreuses études sur les tableaux qui ont pu inspirer le film *Nosferatu* de Murnau, Goya n'a jamais été cité, alors qu'il est une source importante.

Permettez-moi de placer encore le problème des références à l'histoire de l'art dans les films de Murnau sous un autre angle de vue. Pour beaucoup de films du réalisateur allemand, les dessins du décorateur ont été conservés. Il ne s'agit pas de *story-boards* au sens actuel du terme. Ces dessins ne cherchaient pas à décrire la succession complète de tous les plans mais à définir les lieux importants de l'action et bien sûr le type de plans, rapproché ou éloigné.

Le décorateur Robert Herlth décrit de la manière suivante le rôle de ces dessins et sa collaboration avec le réalisateur : « Une fois qu'on l'avait convaincu et gagné à son idée, le projet (dessiné, *rem. de l'auteur*) avait valeur de contrat. Et souvent, c'était lui ensuite qui veillait à ce que chaque ligne apparaisse dans la réalité comme sur le dessin<sup>21</sup>. »

Si l'on regarde les scénarii des années vingt, on remarque que certains auteurs notent des indications sur le type de plans et d'autres non. Les dessins de Herlth devaient remplir deux fonctions : sur le plan pratique, ils définissaient le type de plan et la conception de l'espace, et sur le plan artistique l'ambiance et l'atmosphère. Seuls les dessins donnent du scénario une idée compréhensible et un fil directeur pour le travail de composition. Herlth rapporte en outre dans son texte que le décor construit paraissait souvent très différent de ce que le dessin avait suggéré et il dit combien il fallait alors transformer le décor et improviser : « car souvent, la mise en scène et l'éclairage produisaient une tout autre image ; l'on remodelait alors les décors sans hésiter<sup>22</sup>. »

D'après les commentaires de Herlth, il apparaît clairement que les dessins étaient tout d'abord librement exécutés par lui avant d'être discutés avec Murnau. Maintenant je me demande, et vous demande : n'est-il pas plus vraisemblable de penser que des décorateurs comme Herlth et Grau étaient allés eux-mêmes rechercher les références à l'histoire de l'art ? Dans la mesure où l'histoire de l'art avait fait partie de leur formation d'architecte ou

<sup>21</sup> Lotte H. Eisner, *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*, Friedrich Verlag, 1967, p. 123.

<sup>22</sup> Eisner, *op. cit.*, p. 125.

de décorateur. On peut bien sûr évoquer une fois de plus la formation en histoire de l'art de Murnau et invoquer le connaisseur de tableaux, mais je ne le ferai pas. Au lieu de cela, nous donnerons la parole à quelques journalistes des années vingt.

J'ai trouvé plus d'une trentaine d'articles dans les revues du cinéma et dans la presse quotidienne qui parlaient du *Nosferatu*. Les commentaires sont presque toujours très positifs. Un seul auteur estime qu'il aurait été mieux pour le film de montrer le vampire moins souvent et moins nettement pour renforcer le sentiment d'horreur. La qualité des images a été expressément louée. Ainsi lit-on dans le n° 20 de la revue *Bühne und Film* de l'année 1921 : « Outre la bonne photographie, le mérite particulier du directeur artistique, Monsieur Grau, est d'avoir su tenir compte de l'atmosphère mystique du film et créer des images d'ambiance qui, dans leur conception, rappellent involontairement les reproductions de bons vieux tableaux. »

Un numéro plus tard, on lit dans la même revue : « Ce film est une œuvre pleine d'ambiances romantiques. L'impression artistique laissée par les images est maximale. [...]. Toute l'action naît naturellement des ambiances, des impressions. L'image est devenue si absolument essentielle dans ce film qu'on manque de mots pour en rendre compte. » Le constat de l'article est très élogieux. Il affirme que ce film a réussi à reproduire pour le cinéma les ambiances d'horreur des livres d'E. A. Poe ou d'E. T. A. Hoffmann.

Constamment, les articles louent la qualité « picturale » ou technique des images. « Car les images sont très belles, très claires et très nettes », écrit un auteur dans le *Filmkurier* du 6 mars 1922. Et dans un supplément au journal local de Berlin, daté du même jour, on lit : « La musique du film [...] a été composée par Monsieur Erdmann. Avec quelques merveilleux sons de violon, il nous a parfois conduits dans les sphères célestes du vrai art. [...] L'orchestre [...] est allé crescendo jusqu'au fortissimo quand le sombre voilier du Hollandais volant mangeur d'hommes filait sur une mer écumante et sauvage. » Et le quotidien berlinois, *Die Vossische Zeitung* du 7 mars, voit dans les scènes du château une « prouesse captivante » et un « musée de motifs ».

Je pourrais citer encore d'autres exemples, mais je pense que vous m'avez compris. Pour exprimer un éloge ou un compliment sur ce film, on se sert des autres arts. Tel aspect rappelle la peinture romantique, tel autre l'art vrai d'un Richard Wagner, et les scènes du château deviennent même un musée de motifs. Il n'existe pas encore de discours permettant au film d'être ce qu'il est. Les bons films sont ceux qui vont au-delà d'eux-mêmes, pour rejoindre les arts établis.

Comment évaluer dans un tel contexte la citation d'une œuvre d'art ? Sur le terrain de la critique cinématographique, une telle citation est en premier lieu une proposition adressée à un journaliste imprégné de culture bourgeoise, qui veut retrouver des références lui rappelant un art « vrai » ou « véritable » comme la peinture.

## Paternité collective ou individuelle ?

Frieda Grafe a décrit en détail comment, avec le recul, les personnes qui participaient à l'époque à ces films évaluaient différemment leur travail et celui des autres. À qui revient le plus grand mérite dans l'introduction de la « caméra déchaînée », au célèbre réalisateur ou à son caméraman qui revendique tout autant la prouesse ? Mais ces problèmes de paternité et de mérite ne se posent pas seulement après coup. Déjà à l'époque de Weimar, il y avait différentes manières de percevoir la création cinématographique, en distinguant entre paternité collective ou individuelle.

Sur ce point, Murnau est on ne peut plus clair. Il a toujours bien su préciser qu'il était l'auteur de ses œuvres. Après avoir dressé, dans le recueil déjà cité *Filmkünstler. Wir über uns selbst*, la liste de tous ses films réalisés en Allemagne et mis tout particulièrement l'accent sur *Le Dernier des hommes* et sur le *Faust*, il résume ainsi sa biographie : « J'essaie, dans chacun de mes films, de découvrir un terrain de l'art encore inexploré et de trouver de nouvelles formes d'expression artistique. Par ailleurs, je pense que chaque film qu'un réalisateur vit vraiment passera la rampe et que chaque travail qui n'est pas mêlé de spéculations financières est porteur d'avenir<sup>23</sup>. »

Ce texte n'ouvre pas de nouveaux horizons artistiques ou techniques mais se borne à décrire « l'expérience vécue » du réalisateur en ce qu'elle est déterminante pour la réussite de ses films. Et au même moment où il accepte le contrat de la Fox et se rend à Hollywood, il prend ses distances avec l'industrie cinématographique et ses visées économiques pour faire de l'innovation artistique sa véritable tâche.

### L'« atelier » de Weimar

À la différence de Murnau, ses plus proches collaborateurs tels que le caméraman Karl Freund ou le décorateur Robert Herlth ont souligné dans leurs textes le caractère collectif du processus de création et replacé leur travail cinématographique dans la tradition de l'œuvre totale et de l'atelier médiéval. Dans un discours pathétique tenu en 1927 par Herlth devant le club des décorateurs allemands, il invite à la modestie en rappelant la prétendue modestie des maîtres bâtisseurs du Moyen Âge.

Sans vouloir entrer davantage dans le détail de son discours, je dirai seulement que le décorateur y a constamment évoqué la différence entre front et étape. Si quelque chose ne fonctionne pas, à la guerre comme dans un film, la faute en est à l'étape. Le recours à la métaphore de la guerre s'explique évidemment par le fait que l'orateur s'adressait à un public qui, en majorité, avait participé à la Première Guerre mondiale. Dans son discours, Herlth évoque des aspects très généraux sur la forme et sur le contenu, pour soudain constater que de telles considérations sont bien trop académiques<sup>24</sup>.

Puis le décorateur évoque une image grandiose dont il se sert pour

<sup>23</sup> Friedrich Wilhelm Murnau 1888-1988, *op. cit.*, p. 101.

<sup>24</sup> Robert Herlth, *Form und Inhalt, in Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre* par Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen, édition text + kritik, 1998, p. 27.

<sup>25</sup> Herlth,  
*op. cit.*, p. 28.

<sup>26</sup> Karl Freund, *Die Berufung des Kameramanns, in Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre* par Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen, édition text + kritik, 1998, p. 21.

<sup>27</sup> Freund,  
*op. cit.*, p. 22.

créer une atmosphère incroyablement pathétique, celle de l'abside de la cathédrale sous laquelle se plaçait le maître bâtisseur du Moyen Âge, une fois son travail terminé, pour se porter garant de son œuvre au prix de sa propre vie. Je cite : « Lorsque l'œuvre était accomplie, que la charpente de soutien avait été retirée de dessous la coupole et que l'immense charge libérée pour la première fois menaçait de s'effondrer, le maître bâtisseur, selon une ancienne loi d'honneur, se tenait personnellement sous l'abside. Seul, dans l'épreuve et le danger. Mais qui, parmi tous ceux qui ont collaboré en toute responsabilité à la construction du film allemand, se tiendra de la sorte si les fondements vacillaient vraiment ? ou si ce qui n'est encore que vision devenait réalité<sup>25</sup> ? »

Le jargon héroïco-militaire, déjà évoqué, montre clairement à lui seul le caractère nationaliste de ce discours. La cathédrale devient ici image du patrimoine culturel de la nation en même temps que symbole d'un programme de renouveau national. La cathédrale du cinéma allemand, nous dit Herlth, devra faire ses preuves, devra témoigner de la solidité de son architecture et s'imposer dans le combat des cultures. La métaphore de la cathédrale désigne donc la capacité de la culture allemande à s'affirmer dans le combat des architectures nationales.

Bien que différent, le discours que Karl Freund a intitulé « La mission du caméraman » et qu'il tient en 1926 devant le club des caméramans allemands, va dans le même sens. Tout d'abord le caractère technique du film y est nié dans la plus belle tradition idéaliste, et la caméra est comparée au crayon du dessinateur, au pinceau du peintre ou au ciseau du sculpteur.

Freund met en garde son public : le caméraman ne doit pas réduire son activité à des aspects techniques, ni se ravalier au rang de « mécanicien de précision spécialisé<sup>26</sup> ». Mais surtout qu'on le comprenne bien ! Ce n'est pas contre la technique en tant que telle qu'il s'élève, mais contre « l'importance excessive qui lui est attribuée ». Puis il fourbit ses armes pour un avenir encore incertain : « Oui, nous, hommes de la caméra, sommes d'éternels apprentis. Des apprentis sans maître<sup>27</sup>. »

Puis il propose toute une série de mesures, telles que des cours systématiques, des conférences sur des thèmes d'actualité, des exercices pratiques ou des soirées de discussion pour s'armer au mieux contre la menace américaine. Freund demande ensuite que des groupes ou des communautés d'artistes se donnent en toute modestie la tâche de réaliser un film sous forme d'œuvre totale. On n'est donc pas étonné quand il présume qu'un nouvel esprit soufflera dans les ateliers.

Si nous comparons ces deux textes, nous relevons tout d'abord leur caractère rhétorique. La sobriété n'est pas le propre des années vingt. On remarquera l'utilisation d'une langue ancienne pour un art nouveau. Les caméramans – comme les peintres de tous temps – obéissent à une « vocation », les architectes-décorateurs se placent sous l'abside de leur édifice gothique après que la charpente de soutien a été retirée. Il faut des artistes héroïques dans la compétition entre les cultures nationales.

Murnau s'est tenu à distance de cette métaphore de la cathédrale, fort répandue à son époque. La fusion dans le grand tout de la cathédrale n'était pas son affaire. Il préférerait être le sujet-auteur de ses films. Mais il est évidemment intéressant d'observer comment des gens collaborent si étroitement avec des conceptions aussi différentes. Pour Murnau, il ne pouvait apparemment y avoir art que s'il y avait un auteur unique, alors que la cathédrale suppose de dépasser l'individualité-auteur.

### Auteur ou atelier médiéval

Pour communiquer le sentiment qu'un film est une œuvre d'art, il faut une théorie de la production artistique. Que le sujet en soit l'auteur ou l'atelier comme il existait au Moyen Âge, les théories ne divergent pas seulement sur des concepts précis mais aussi sur des suggestions. Par ailleurs, les théories ont cette propriété déplaisante de soumettre la pratique à une nécessité de conformité. Ce que je dis ici d'une manière un peu compliquée est en fait très simple. Pour devenir un grand sujet-auteur, il faut une certaine capacité à donner une image stylisée de soi. Murnau a superbement maîtrisé cette technique.

Il commence avec ses références aux études d'histoire de l'art qu'il a suivies à Heidelberg et à Berlin. Cette information est diffusée partout dans la littérature secondaire, sans avoir été véritablement vérifiée. Je vais maintenant vous montrer les documents relatifs au parcours universitaire de Murnau à Heidelberg. À ma connaissance, ces documents n'ont jamais été publiés. Du semestre d'été 1909 au semestre d'été 1910, il a étudié en Allemagne du sud. Pendant cette période, le contact avec l'histoire de l'art a été très limité. Nous pouvons le reconstituer très précisément, parce qu'à l'époque, il fallait verser une contribution au professeur pour participer à son cours. Ainsi, nous pouvons retracer avec précision le déroulement de ses études. Pendant son premier semestre, il fréquente pas moins de huit cours, ce qui montre son ambition. Toutefois, il n'est pas inscrit en histoire de l'art, mais en lettres. Il veut donc devenir enseignant du secondaire. Les cours qu'il suit correspondent à cet objectif : « Philosophie du dix-neuvième siècle », « Questions litigieuses de l'enseignement supérieur », « Exercices gothiques », « Histoire de la littérature de l'ancien haut allemand », « Œuvres romantiques choisies », « Lecture et interprétation d'un texte en vieux français », « Chapitres choisis de la syntaxe française » et « Histoire des partis politiques allemands ». Pour le semestre d'hiver, nous ne disposons malheureusement pas de documents, mais dès le semestre d'été suivant, l'étudiant Plumpe (nom d'état civil de Murnau !) continue avec zèle. Cette fois, ce n'est plus la langue française mais l'anglais qui l'attire. Il s'inscrit à sept cours, dont une « Introduction à l'anglais ancien », un entraînement à « Shakespeare », et une « Histoire de la littérature allemande moderne, du romantisme à l'époque contemporaine ». Pendant le semestre d'hiver 1910/1911, il prend douze cours. À des sujets

français et anglais, il ajoute un cours de perfectionnement en « Latin ». Ses premiers cours d'histoire de l'art auront lieu au semestre d'été suivant, et occuperont deux séminaires sur les cinq choisis. Un séminaire de travaux pratiques et un cours consacré à la peinture allemande ancienne, intitulé « Dürer, Grünewald, Holbein ».

Cela ne veut pas dire que Murnau n'avait pas de connaissances en histoire de l'art, mais il ne les tire pas de ses études universitaires. Je pose maintenant cette question : n'aurait-on pas dû, dans le cadre de toutes les recherches menées jusqu'ici sur Murnau, examiner plus tôt ces documents avant d'organiser de véritables orgies de tableaux ?

### *Tabou*

Je voudrais terminer avec quelques indications sur le dernier film de Murnau, *Tabou*, réalisé en 1929. Lotte Eisner y voit l'œuvre la plus mûre du réalisateur. Je ne sais pas si on peut dire cela, mais je trouve que c'est la plus courageuse. Murnau coupe son lien avec la Fox, s'achète un yacht et part en direction des mers du Sud. La collaboration avec Flaherty n'aboutit pas et il termine seul le tournage du film. Je n'ai pas besoin de raconter l'histoire d'amour malheureuse entre Reri et Matahi. Vous la connaissez tous.

Ce qui m'a toujours étonné dans ce film, c'est sa musique que Murnau a parfaitement su apprécier. Je dis « étonné », parce qu'elle est émaillée de tant de motifs de la musique classique qui m'arrachent immanquablement à ma contemplation des images. Chaque fois que l'on voit une eau rapide en mouvement ou des chutes d'eau, on entend le motif le plus célèbre de la *Moldau* de Smetana. Ou chaque fois qu'apparaît le prêtre qui veut apprendre à Reri sa tâche de prêtresse, retentit *La Jeune fille et la Mort* de Schubert. La musique est très éclectique.

Les images relèvent d'une beauté classique. Les personnages ne sont pas des indigènes des mers du Sud, mais des habitants de la Grèce dont la beauté, au lieu d'être extérieure, provient d'un centre de gravité intérieur, pour reprendre l'expression de l'écrivain allemand, Heinrich von Kleist. Ces êtres ne sont pas simplement beaux, mais ils ont une grâce et de la dignité. Je dis courageux, parce que le film de Murnau possède en partie une esthétique homo-érotique. Je le dis comme je le pense. Connaissant l'homosexualité de Murnau, beaucoup d'auteurs psychologisent la question et arrivent à des solutions compliquées. Je ne peux pas les suivre. Pour moi, il est important que dans *Tabou*, le corps masculin possède une grande sexualité, tout comme le corps féminin. Murnau ne se lasse pas de trouver des images toujours nouvelles pour cette forme de beauté. Il n'est pas besoin de psychologiser là-dessus. Il présente tout simplement cette beauté.

Mais encore une fois, nous sommes rattrapés par l'histoire de l'art. Car même dans les mers du Sud, des représentations de nus ne peuvent pas être naturelles. Murnau montre les corps dans leur plénitude, suivant en cela

les idéaux académiques du dix-neuvième siècle, comme ils sont également représentés dans les images du photographe culte allemand, von Gloeden. Pour finir, je vous montre quelques plans du film. D'ailleurs, il existe toute une série de photographies homo-érotiques de Murnau qui n'ont pas été publiées et qui se trouvent dans sa succession. Des images qui parlent d'une pratique érotique clandestine.

Ma conférence est maintenant terminée. J'ai essayé de montrer que notre expérience esthétique des films de Murnau ne repose pas sur le fait de savoir qu'il se serait appuyé sur de prétendus modèles dans l'histoire de l'art. À y regarder de près, nous ne savons même pas quels textes et quels auteurs il appréciait plus particulièrement. Les images suggestives de *Tabou* me font toujours penser à l'essai de Heinrich von Kleist *Sur le théâtre de marionnettes*, où il est dit de l'homme moderne que le retour direct au paradis lui est fermé et qu'il doit donc essayer d'y retourner d'une autre façon : « Par conséquent, dis-je un peu distrait, devrions-nous de nouveau manger de l'arbre de la connaissance, pour retomber dans l'état d'innocence ? Certainement, répondit-il, c'est le dernier chapitre de l'histoire du monde<sup>28</sup>. »

<sup>28</sup> Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, deux volumes, dtv klassik, 1987, vol. 2, p. 345.