

L'Expressionisme entre genre, style et modèle de représentation

I. Le caractère exceptionnel de *Caligari* a été signalé à maintes reprises: film attentif au devenir des arts plastiques, il n'en est pas moins de la condition commerciale du cinéma, à la différence des projets abstraits (*Absolute Filme*) de Hans Richter, Viking Eggeling ou Walter Ruttmann. Dès l'époque de sa parution, historiens et critiques ont vu dans le film de Wiene le germe d'une conception discordante par rapport au cinéma institutionnel, qu'on décide de l'appeler cinéma d'art et d'essai, cinéma d'avant-garde, film expérimental ou cinéma indépendant. Kristin Thompson¹ a éclairé le rôle pionnier de *Caligari* dans la construction d'un type de cinéma dont le nom et le statut étaient inexistantes au début des années vingt, mais qui allaient se forger par la suite instituant ses lieux d'exhibition, ses plateformes critiques et parvenant à rejoindre un réseau international dont la manifestation emblématique fut le Congrès de La Sarraz en 1929. Pour sa part, Leonardo Quaresima² a étudié en profondeur l'archéologie de la notion d'expressionisme appliquée au cinéma, en expliquant le rôle joué par *Caligari* en tant que point de clivage entre une définition des genres par des traits thématiques et une conception stylistique de ceux-ci. En réalité, et si l'on fait abstraction des jugements d'époque, *Caligari* a l'aura d'un mythe sous la plume de quasi tous les historiens classiques. Kracauer³ n'y voyait pas moins que l'origine prophétique des désirs les plus profonds des masses weimariennes qui aboutiraient dans la vie réelle à l'accession de Hitler au pouvoir; Mítiry,⁴ quant à lui, y découvrait la première véritable manifestation de l'avant-garde cinématographique; Lotte Eisner⁵ estima pour sa part que *Caligari*

incarnait l'expressionnisme en ce qu'il était soudé aux caractéristiques éternelles de l'homme allemand.

Toutefois, les paradoxes ne tardent pas à se manifester: chacun sait que toute tentative de donner suite à un tel produit se solde par un échec, qu'il s'agisse de séquences ou d'imitations narratives. En revanche, Leonardo Quaresima⁶ et Kristin Thompson⁷ ont montré l'étendue de l'influence de *Caligari* dans la culture (et non seulement dans le cinéma) des années vingt, donnant lieu à des migrations d'images et de personnes, comme des "novelizations", des spectacles de revue et de cabaret, des pièces de théâtre, entre autres. C'est afin de résoudre cette contradiction entre l'impact du film et la faiblesse de sa suite que certains auteurs se sont donné la peine de proposer des distinctions, comme celle très célèbre qui oppose caligarisme et expressionnisme. Dans d'autres cas on arrivera à postuler l'existence d'un modèle dont la seule manifestation pure est *Caligari*.⁸ Bref, il est indéniable que le film de Robert Wiene marque le départ de quelque chose, d'un style, d'un genre, d'un type de cinéma ou d'un modèle de représentation. Ceci dit, la présupposition d'une correspondance point par point entre modèle théorique et film va-t-elle vraiment de soi? Et puis, quelle a donc été la portée de ce pouvoir de modélisation?

II. Quelles que furent les considérations d'époque concernant l'esprit avant-gardiste de *Caligari*, c'est à Lotte Eisner que revient la création du mythe de ce film en tant qu'incarnation de l'expressionnisme au cinéma dans un sens très précis: "Dans ces œuvres – dit-elle – la morbidité d'une dissection psychologique marquée de freudisme et l'exaltation expressionniste faisaient bon ménage avec les fantaisies romantiques d'Hoffmann et d'Eichendorff".⁹ Le mariage était servi: en adoptant la perspective de la psychologie de la forme, Eisner nous présentait un monde mystérieux propre à l'âme allemande, hantée par une fantasmagorie romantique devenue intemporelle. Ce faisant, *L'Ecran démoniaque* devenait le lieu de la rencontre heureuse du romantisme fantastique, de la psychanalyse freudienne et de l'avant-garde expressionniste. Physionomie latente, vie intérieure de l'objet, excitation perpétuelle, animation de l'inorganique. On y décèle la généalogie de la pensée esthétique d'Eisner telle qu'elle fut soulignée par Jean-Michel Palmier,¹⁰ remontant à l'ouvrage pionnier de Rudolf Kurtz et à ses sources théoriques, comme Theodor Lipps, Aloïs Riegl ou Wilhelm Worringer. En effet, Eisner décrit un trajet qui, partant de la langue allemande, voire de l'homme allemand, traverse le *Sturm und Drang*, l'idéalisme, le romantisme, pénétrant dans le XXe siècle, se nourrissant des théories sur l'abstraction de Wilhelm Worringer et sur le nouveau romantisme d'Ewers ou Kubin, rattrapant l'avant-garde pour battre son plein dans le cinéma des années vingt, expression privilégiée, semble-t-il, des hantises allemandes. Il n'est pas sans intérêt d'observer que cette attitude ahistorique, essentielle, se serait figée comme une doxa dans l'histoire du cinéma, en dépit même du caractère désuet d'une telle méthodologie.

De ce point de vue, *Caligari* serait la quintessence non seulement de l'expressionnisme, mais aussi du cinéma allemand tout court, et la perfection atteinte dans cette œuvre ne saurait que décroître par la suite. Cette interprétation retient notre attention en tant que symptôme d'une unification hâtive de traits dont les conséquences génériques sont d'une extrême importance.

III. Je crains qu'une part non négligeable des équivoques qu'engendre la notion d'expressionnisme en cinéma ne dérive de l'adhérence excessive de sa définition aux traits formels de *Caligari*, dont la cohérence entre les trois manifestations énumérées par Eisner est prise pour acquise. En fait, la définition d'un modèle à forte tendance picturale exige de saisir plus profondément les fossés qui se creusent entre les sources formelles et les imageries qui les inspirent. Ce modeste essai s'inscrit donc dans le contexte d'un travail plus vaste développé dans mon ouvrage *Sombres de Weimar*.¹¹ Il aspire à repérer et décrire un modèle de représentation cinématographique qui s'étendrait à peu de choses près entre 1920 et 1926 et qui serait caractérisé par certaines marques plastiques et narratives qui, une fois allégées, deviendront de simples stylèmes prêts à être identifiées à une sorte de brevet du cinéma allemand.

Ce nonobstant, la qualité expressionniste de ce modèle demeure problématique puisque impensée, même si l'on convient que l'influence de ces signes est perceptible. De même, il faudrait écarter l'idée fixe selon laquelle *Caligari* épuiserait le modèle ou, à tout le moins, incarnerait son idéal le plus pur. Ceci reviendrait à transformer par principe toute marque distinctive de *Caligari* en trait saillant du modèle. Un modèle théorique ne saurait être pris pour un fait empirique; il n'est que l'abstraction de certains éléments existant dans le réel dont les manifestations peuvent être (et sont souvent) éparses et contradictoires. À mon sens, les traits formels de ce modèle se manifestent dans de nombreux films, mais jamais à l'état pur, ils traversent les genres et mêmes les styles. Cependant, et compte tenu que *Caligari* a l'air de le représenter à un haut degré, il convient de commencer par mettre en relief la discontinuité des trois aspects énumérés par Lotte Eisner dans son exposé.

IV. Plutôt qu'un modèle harmonieux, *Caligari* se présente comme un film composite qui articule: a) un type de récit héritier du roman délirant mis en place par le romantisme, d'où il extrait en plus les personnages, et dont le modèle idoine serait peut-être *Les Elixirs du diable*, d'E.T.A. Hoffmann, paradigme d'un récit comblé de doubles démoniaques et habité par le sentiment de l'inquiétante étrangeté; b) une conception plastique des décors à forte vocation métaphorique qui s'inspire des déformations optiques propres à l'avant-garde, notamment expressionniste, si bien qu'il en est considérablement dilué par son passage au film et sa justification narrative; c) une imagerie qui fait revivre les fantasmagories que la première psychanalyse emprunta au XIXe siècle

(hystérie, hypnose, etc.), de Charcot à Freud.

Il va sans dire que le film contient d'autres aspects dignes d'intérêt (notamment, le jeu des acteurs), mais mon souci premier étant son aptitude à former un style, un genre ou un modèle, je me vois contraint de les ignorer. Je propose un bref parcours des trois références regroupées en deux parties.

V. *Un récit entremêlé et délirant*. L'histoire de *Caligari* relève d'une vision cauchemardesque. On ne saurait s'étonner que, impressionnés par la force et l'originalité de ce récit en images, d'aucuns aient nourri l'espoir de trouver des films qui, bien que moins purs, reprendraient les traits si puissamment réussis dans le film de Wiene.

En effet, le récit de *Das Cabinet des Dr. Caligari* est composé d'un système de dédoublements énonciatifs en accord avec la thématique du double qui règle le rapport entre les personnages. Il n'est pas seulement question ici de la célèbre histoire qui sert d'encadrement à la trame et que l'on doit attribuer à la voix et à la figuration du délirant Franzis,¹² mais aussi de l'existence de deux textes ensevelis à l'intérieur du récit et que Franzis découvre lorsqu'il fouille dans les papiers du docteur: le premier est un document soigneusement gardé par le directeur de l'asile dont le titre est lourd de signification – "Das Cabinet des Dr. Caligari" –; le second, le journal intime du psychiatre. Le premier raconte l'histoire d'un certain Caligari qui parcourait les foires du Nord de l'Italie vers la fin du XVIII^e siècle y semant la terreur avec des crimes commis par un sonambule qu'il tenait sous son emprise et qui répondait au nom de Cesare. Cet épisode appartenant au passé n'est en fait qu'une duplication de la trame qui vient de défiler devant nos yeux, avec le même tissu narratif et les mêmes personnages. Le titre reproduit celui du film et, qui plus est, suscite la mémoire d'un intertitre précédant qui ouvrait la scène de la monstration de Cesare par Caligari dans sa baraque. Trois scènes s'entrecroisent ainsi se renvoyant les unes aux autres comme dans un enchaînement de miroirs.

En ce qui concerne le journal intime de Caligari, il met en images le délire qui s'empare du docteur lorsqu'un vrai sonambule est amené dans son cabinet, rendant possible l'accomplissement de pulsions depuis longtemps endormies. La mise en scène du délire qui suit est bien explicite: la voix intérieure qu'entend le psychotique, tout comme Daniel-Paul Schreber, le paranoïaque étudié par Freud, éclate dans l'espace, se multipliant à l'infini et frénant toute tentative de se dérober à sa "poursuite spatiale". Toujours est-il que ce délire psychotique se déroule à l'intérieur d'un autre flashback (récit de Franzis) non moins délirant. Cette articulation en dit long sur la complexité des rapports qui se jouent au sein du récit. En outre, le délire n'est pas abordé ici d'un point de vue psychologique, mais suivant les coordonnées expressionnistes, c'est-à-dire avec distanciation et moyennant une projection plastique de l'intérieur vers l'extérieur, de l'âme dans l'espace.

Un encadrement narratif, une histoire centrale et deux courts récits cryptiques, deux textes chiffrés qui contiennent la clé de voûte du film en son entier et même son modèle comprimé. En conséquence, les dédoublements des personnages en myriades faites de miroirs imaginaires reproduisent en dernière analyse les strates d'un récit replié sur lui-même.

Or, quelle que soit l'étendue des traits romantiques du film, *Le Cabinet du Dr. Caligari* n'en est pas moins imprégné des fantaisies qui inspirent les premiers temps de la psychanalyse. Catherine Clément¹³ en a fait une belle évocation avec une maîtrise poétique similaire à celle avec laquelle Lotte Eisner avait réussi à intégrer l'expressionnisme dans l'univers fantastique. En effet, Clément rend vraisemblable, voire plausible, le rapprochement du double romantique (le bourgeois démoniaque, l'inquiétante étrangeté, la prophétie accomplie, l'hystérie, l'hypnose) à une imagerie où les manifestations de l'inconscient foisonnent. Ce raccordement entre les fantaisies romantiques et le XXe siècle n'est pas le fruit du hasard: on connaît bien le renouveau de la littérature fantastique des premières décennies du siècle (Hanns Heinz Ewers, Gustav Meyrink, Alfred Kubin entre autres). Mais encore, la même année où *Caligari* était en production, Sigmund Freud, dont le protagonisme dans la mise en discours d'un genre de récit à l'atmosphère envoûtante est bien connu, remontait aux motifs romantiques pour des fins curieusement similaires.

En 1919, lorsque Freud publie son essai intitulé "L'Inquiétante étrangeté" (*Das Unheimliche*), il se trouve en plein processus de reformulation des concepts théoriques de la psychanalyse. Il avait constaté qu'après de spectaculaires résultats, les patients avaient cessé de guérir, et ses réflexions à ce propos le mènent dans la quête d'une instance psychique chez l'être humain qui désire son mal et résiste à la cure. Dans le cours de l'adoption du concept de "pulsion de mort", qui apparaît dans le texte suivant de Freud ("Au-delà du principe de plaisir") et qui fonde sa deuxième topique, *Das Unheimliche* est un jalon fondamental. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que lorsque Freud s'acharne à trouver une réponse théorique efficace au psychisme du sujet moderne (en fait, les traumatismes de guerre furent un moteur dans cette réflexion), le hasard aurait voulu que Freud pratiquât un retour en arrière pour illustrer sa théorie... dans le romantisme fantastique et notamment dans le conte d'Hoffmann, *Der Sandmann*, récit idéal, juge-t-il, pour décrire le sentiment de l'inquiétante étrangeté, selon le terme et la définition empruntés à Schelling. Une analyse du concept serait hors propos, bien entendu, mais la coïncidence historique mérite d'être retenue car elle vise à une résurrection du même esprit romantique que nous avons trouvé avec étonnement chez *Caligari*: qu'est-ce donc qui aurait poussé Freud à avoir recours au romantisme pour saisir une tendance de l'homme contemporain? Saurait-on y reconnaître une parenté avec l'indifférence de Caligari à l'égard de l'avant-garde? Freud, on le sait bien, était plutôt insensible à l'art d'avant-garde, mais il ne saurait l'être à l'endroit du monde qui l'entourait. Le rapprochement fait par Eisner réapparaît alors sous d'autres concepts et chez d'autres auteurs, ce qui donne à penser.

Nombreux sont les traits formels examinés si l'on fait abstraction de la référence psychanalytique très rare, qui apparaissent de façon systématique, voire obsessionnelle, dans le cinéma des années suivantes, et ce même si la responsabilité de *Caligari* dans l'établissement du modèle n'est pas prouvée. Le plus simple parmi les dédoublements narratifs est celui du célèbre *Rabmenhandlung*, si bien que maints films d'une linéarité narrative toute conventionnelle font appel à l'encadrement, ne serait-ce que de façon décorative, de l'histoire centrale. Cette marque est à tel point à la mode qu'elle inonde les films à épisodes, certaines comédies de Lubitsch ou encore des films exotiques ou à costumes, comme *Lebende Buddhas* (Paul Wegener, 1923-24) ou *I.N.R.I.* (Robert Wiene, 1923). L'exemple le plus poussé pourrait être *Tartüff*, où la pièce de Molière se voit soumise à un schéma de duplication par l'adjonction d'un prologue et d'un épilogue lui octroyant une fonction exemplaire et allégorique. Le fait est d'autant plus important que les mécanismes d'articulation ou de débrayage entre le cadre et l'histoire centrale sont placés sous le signe de la structure psychique, soit le rêve, le cauchemar, la magie, le délire ou la proximité de la mort, comme le montrent *Schatten* (Arthur Robison, 1923), *Der müde Tod*.

L'évanescence des frontières qui séparent les diverses instances de la narration est particulièrement intéressante; autrement dit (et ceci est solidaire du statut psychique conféré aux débrayages), le seuil qui donne sur un récit central perd parfois la netteté de ses contours, et l'embranchement devient équivoque en raison d'illusions psychiques inexprimables. C'est alors que l'inquiétante étrangeté pénètre le récit le rendant incertain. Une preuve de ceci serait l'existence de textes chiffrés emboîtés dans la fiction, qui recèlent par ailleurs la clé herméneutique du film dans son ensemble, ou bien le reflètent en miroir. À défaut d'un développement plus poussé, citons brièvement deux exemples: tout d'abord, la citation énigmatique que la jeune fille de *Der müde Tod* tire du *Cantique des Cantiques* et dont l'interprétation devrait être métaphorique, car l'amour est plus fort que la mort dans la mesure où il la transcende; ensuite, dans *Nosferatu* ce mystérieux livre des vampires, d'origine inconnue, qui s'adresse à chaque lecteur (Hutter ou son épouse) pour l'avertir des dangers et lui conseiller d'entreprendre une action déterminée. On le voit encore davantage dans *Nosferatu*, cette lettre énigmatique et littéralement illisible puisque écrite en caractères cabalistiques que le comte adresse à Renfield et qui, si l'on croit à Sylvain Exertier (1980), contient en clé ésotérique la structure même du récit.

VI. *Plastique expressionniste et design*. Les deux aspects que l'on vient d'examiner ont peu en commun avec l'avant-garde, expressionniste ou autre. On reste surpris du dérèglement manifeste entre le côté plastique, imprégné de déformations provenant d'un expressionnisme plus ou moins adouci, et le récit d'inspiration romantique.

Or, en 1919, l'expressionisme était un air du temps devenu une mode bien moins déchirante et

provocante qu'avant la guerre, comme l'attestent les anthologies littéraires, les expositions et surtout, en ce qui nous concerne, le *design* au cinéma. Bref, la culture de l'expression était devenue un climat confortable d'époque et avait conquis un public nouveau et moins exigeant. En devenant *design*, les décors de *Caligari* poursuivaient les déformations visionnaires des expressionnistes, mais en les accouplant à l'intérieur d'une fiction qui les justifiait. La plastique, représentant autrefois le bouleversement intérieur du peintre, se naturalisait dans la mesure où elle s'ancrait dans un point de vue délirant. Face à une angoisse embrayée à aucun récit ni expression, angoisse, par conséquent, d'un narcissisme débordé, *Caligari* apportait une justification de l'angoisse du point de vue narratif. Les distorsions plastiques s'enracinent alors dans l'histoire, le créateur visionnaire est substitué par un intermédiaire de fiction qui exerce sa puissance de figuration en la dépliant sur le récit. Somme toute, l'adoption du point de vue préserve la stabilité même au sein de l'instabilité.

Ce que je viens d'exposer est encore insuffisant. Je vous proposerais de réfléchir sur un plan de *Caligari* afin d'introduire de façon plus directe le rapport entre narration et plastique. Il s'agit de ce fameux plan qui montre l'entrée de la foire de Holstenwall. Parmi l'abondante mobilité du plan, j'aimerais isoler à prime abord deux mouvements circulaires provenant de deux carrousels stratégiquement situés aux deux bords latéraux du cadre et dont celui de droite est isolé par un cache qui sert à l'ouverture d'iris. Les mouvements incessants jouent un rôle bien précis: éviter au regard toute fuite du champ. En réalité, la combinaison des deux cercles projette le regard vers le centre de l'image, lieu de leur convergence virtuelle. De plus, le carrefour de lignes dessiné et très éclairé sur le sol renforce davantage la centralité de ce fragment du cadre encore vide qui, par ailleurs, est un lieu de rencontre entre les mouvements de la foule qui traverse le champ dans toutes les directions. Ce centre du cadre vide est comblé lorsque le docteur Caligari, se détachant des autres personnages par son jeu saccadé, entre dans le champ et s'y plaçant, tourne son visage vers la caméra; puis il avance de nouveau en profondeur en s'arrêtant une deuxième fois au centre même du champ pour se tourner vers nous et s'acheminer enfin vers le décor .

C'est ainsi que l'effet de clôture figurative du cadre prend son sens ultime comme métaphore du personnage de Caligari, qui vient récupérer et incorporer à son personnage toute la charge symbolique de l'espace. En somme, la plastique se met au service de ce personnage qui projette son corps dans l'espace. Si l'on tient compte du fait que la figuration est ancrée au point de vue de Franzis, on ne s'étonnera pas de conclure que l'assimilation métaphorique correspond à l'hallucination de Franzis lui-même.

VII. *Un modèle de représentation de l'espace.* Passons, pour conclure, à la définition sommaire du modèle de conformation de l'espace dont nous avons parlé, car ce n'est pas *Caligari* en soi qui

nous intéresse mais le prolongement de certains de ces traits distinctifs dans d'autres films. Le trait le plus saillant, le plus déterminant du modèle est à mon sens l'identité virtuelle entre la figuration du plan et l'espace de référence. En d'autres termes, l'espace évoqué par les images tend à se figer en une seule construction plastique se déroband à toute prolongation imaginaire de l'espace au-delà des limites du cadre. Bien entendu, ceci vise à un impossible cinématographique et ne saurait jamais s'accomplir entièrement. L'opacité figurative d'un film comme *Caligari*, conçu à l'aide de toiles peintes et de perspectives faussées (ce qui est aussi le cas pour certaines de ses séquences immédiates, comme *Genuine* ou *Raskolnikow*) contribuerait à accentuer la clôture figurative, mais d'autres possibilités s'ouvrent aussi au modèle, comme la composition suivant des paramètres architecturaux centripètes (*Der Golem* ou *Metropolis* en sont deux exemples bien connus).

La clôture figurative naît d'une hypertrophie du signifiant, soit picturale, soit architecturale. On pourrait en déceler un symptôme dans la tendance dépeinte par maints historiens à reproduire, imiter ou citer par les moyens de la photographie des tableaux préexistants dans l'histoire de l'art. Toutefois, la considération du cadre comme tableau, figuratif ou non, n'exige nullement la préexistence du modèle et, conséquemment, les possibilités s'en trouvent considérablement multipliées. Il se peut que le terme "architecture scénique" utilisé par Rudolf Kurtz convienne à ce phénomène.

La résistance du cadre à se briser en plans divers, à toute fragmentation, inévitable par ailleurs, donne une impression de perte par rapport à la richesse iconographique du plan général. Cet idéal d'immobilité n'a pourtant rien de primitif, ce que corrobore la variété d'angles de caméra. L'image est donc soumise à une pression centripète tel que nous venons de l'exemplifier dans le plan de la foire de *Caligari*. Centralisation du regard, clôture figurative, assimilation de l'espace de référence à la plastique de la surface du cadre: ce serait là les traits capitaux d'un modèle que j'aimerais appeler hermétique-métaphorique, où l'hermétisme devrait être compris dans un double sens: clôture figurative et chiffre secret enseveli par la mise en abîme décrite auparavant.

En outre, l'espace et les lignes de force qui le croisent doivent être placés sous l'emprise du psychisme des protagonistes, dont les états seconds composent la figuration du film. Voici pourquoi, reprenant les termes de Michael Henry (1971), nous postulons la condition métaphorique de ce modèle.

Certes, d'autres films manifestent cette tendance sans pour autant atteindre le degré de complexité métaphorique dont il est question dans *Caligari*, *Faust* ou *Metropolis*. Ainsi, *I.N.R.I.* fixe des scènes de la Passion du Christ en les brisant ensuite lorsque l'action s'y mêle et laissant voir la contradiction entre deux conceptions opposées de l'espace; *Torgus* (Hanns Kobe, 1920) pour sa part pratique une extrême concentration métaphorique dans la correspondance entre le corps

du personnage qui répond au titre et le décor qui l'entoure lors de son apparition (bière, croix, etc), et cela se produit en dépit du climat propre au *Kammerspielfilm* dans lequel se déroule l'action.

VIII. *La dissolution du modèle*. Le repérage de cette tendance tout au long du cinéma des années vingt éclairerait une condition qui ne relève pas du genre, mais du style ou, mieux encore, des modèles de représentation. Le fait est qu'elle envahit nombre de genres au début des années vingt pour s'estomper vers le milieu de la décennie acculée par le poids, certes inégal, de deux autres modèles différents l'un de l'autre et qui entrent parfois en contradiction dans les œuvres filmiques: le premier proviendrait d'une linéarisation narrative du montage analytique qui battait son plein à Hollywood. Le dépiècement de la scène entrerait en contradiction avec la densité figurative de notre modèle, mais les zones d'ombre entre les deux donneraient des fruits aussi surprenants qu'excessifs, comme c'est le cas de *Faust*, où un rythme vertigineux du montage est mis côte à côte avec une intensité plastique et d'éclairage qui défient littéralement le décodage à la vitesse de projection. Le fait qu'aux Etats-Unis toute densité figurative (éclairages, surimpressions, plans surchargés) soit tombé souvent sous l'étiquette *Ufa shots* montre bel et bien à quel point la notion d'expressionnisme a perdu ses coordonnées pour ne définir qu'un label d'origine allemande. De là à parler d'expressionnisme à propos de *The Lodger*, *The Cat and the Canary* ou, même plus tard *The Night of the Hunter*, certains films d'Orson Welles ou le film noir dans son ensemble il n'y avait qu'un pas qui serait franchi sans aucun souci.

Le deuxième modèle qui connaît son essor dès 1926-1927 et jusqu'à la fin de la décennie, même si dans des proportions plus modestes, est un style de montage qui a subi l'influence du constructivisme, car Berlin deviendra par la suite le lieu de pénétration des esthétiques soviétiques en Europe, comme en témoigne, hormi le cinéma, la pratique du photomontage.

En résumé, la convergence entre une figuration hermétique et métaphorique de l'espace et une articulation narrative délirante désigne un exemple composite plutôt qu'un modèle cohérent. C'est ainsi que *Das Cabinet des Dr. Caligari* ne saurait exprimer à 100% le modèle en question, mais deux tendances dont la coïncidence sera par la suite moins fréquente qu'on ne le suppose. On ne saurait le nier: *Caligari* fut à son époque et demeure encore un événement peut-être unique dans l'histoire du cinéma et, à plus forte raison, dans la rencontre entre ces deux phénomènes concernant la structure du récit et la plastique de l'image. Quoi qu'il en soit, sa condition expressionniste doit être révisée aussi profondément que l'existence d'un cinéma expressionniste tout court.

Références bibliographiques

- C. CLEMENT, "Les charlatans et les hystériques", *Psychoanalyse et cinéma*, numéro monographique de *Communications*, n. 23 (1975).
- L. EISNER, *L'Ecran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionisme* (Paris: Eric Losfeld, 1964).
- S. EXERTIER, "La lettre oubliée de Nosferatu", *Positif*, n. 228 (mars 1971), pp. 47-51.
- M. HENRY, *Le Cinéma expressionniste allemand. Un langage métaphorique?* (Fribourg: Du Signe, 1971).
- S. KRACAUER, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film* (New York: Princeton University Press, 1947).
- J. MITRY, *Le Cinéma expérimental. Histoire et perspectives* (Paris: Seghers, 1974).
- J.-M. PALMIER, "Rudolf Kurtz et l'esthétique du cinéma expressionniste", in R. KURTZ, *Expressionisme et cinéma* (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1986), pp. 7-36.
- S.S. PRAWER, "Vom 'Filmroman' zum Kinofilm", in *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919/1920* (München: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1995).
- L. QUARESIMA, "Der Expressionismus als Filmgattung", in U. JUNG, W. SCHATZBERG (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik* (München-London-New York-Paris: K.G. Saur, 1992), pp. 174-194.
- L. QUARESIMA, "¿Quién era Alland? Los textos de *Caligari*", *Archivos de la Filmoteca*, n. 28 (1998).
- D. ROBINSON, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (London: B.F.I., 1997).
- V. SANCHEZ-BIOSCA, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (Madrid: Verdoux, 1990).
- K. THOMPSON, "Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or the Successes of an Early Avant-Garde Film", in M. BUDD, (ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari. Texts, contexts, histories* (New Brunswick-London: Rutgers University Press, 1990), pp. 121-169.

Notes

- ¹ K. Thompson, "Dr. Caligari at the Folies-Bergère, or the Successes of an Early Avant-Garde Film", in M. Budd (ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari. Texts, contexts, histories* (New Brunswick-London: Rutgers University Press, 1990), pp. 121-169.
- ² L. Quaresima, "Der Expressionismus als Filmgattung", in U. Jung, W. Schatzberg (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik* (München-London-New York-Paris: K.G. Saur, 1992), pp. 174-194.
- ³ S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of German Film* (New York: Princeton University Press, 1947).
- ⁴ J. Mitry, *Le Cinéma expérimental. Histoire et perspectives* (Paris: Seghers, 1974).
- ⁵ L. Eisner, *L'Écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme* (Paris: Eric Losfeld, 1964).
- ⁶ L. Quaresima, "¿Quién era Alland? Los textos de *Caligari*", *Archivos de la Filmoteca*, n. 28 (1998).
- ⁷ K. Thompson, *op. cit.*
- ⁸ M. Henry, *Le Cinéma expressionniste allemand. Un langage métaphorique?* (Fribourg: Du Signe, 1971).
- ⁹ L. Eisner, *op. cit.*, p. 23.
- ¹⁰ J.-M. Palmier, "Rudolf Kurtz et l'esthétique du cinéma expressionniste", in R. Kurtz, *Expressionnisme et cinéma* (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1986), pp. 7-36.
- ¹¹ V. Sánchez-Biosca, *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933* (Madrid: Verdoux, 1990).
- ¹² Le prologue et l'épilogue de *Caligari* ont fait l'objet d'une des plus étonnantes controverses. Leur vraie condition est aujourd'hui éclaircie. Voir L. Quaresima, *op. cit.*, 1998; S.S. Prawer, "Vom 'Filmroman' zum Kinofilm", in *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919/1920* (München: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1995); D. Robinson, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (London: B.F.I., 1997). En particulier le scénario publié en 1995 par la Stiftung Deutsche Kinemathek.
- ¹³ C. Clément, "Les Charlatans et les hystériques", *Psychanalyse et cinéma*, numéro monographique de *Communications*, n. 23 (Paris: Seuil, 1975).

la nascita dei generi cinematografici

Atti del V Convegno
Internazionale
di Studi sul Cinema

Udine, 26-28 marzo 1998

a cura di

Leonardo Quaresima

Alessandra Raengo

Laura Vichi

Dipartimento di Storia e Tutela
dei Beni Culturali
Università degli Studi di Udine

Forum

sommario

- Presentazione* 17
Leonardo Quaresima
- Film Genres, Negotiation Processes and
Communicative Pact* 23
Francesco Casetti
- Where Do Genres Come From?* 37
Rick Altman
- Modelli temporali, prosodia, lessico,
sintassi nei generi cinematografici
delle origini* 55
Gian Piero Brunetta
- Répétitions, variations, reconfigurations:
à propos du concept de "genre"
dans le cinéma des premiers temps* 69
Livio Belloï
- Les genres vus à travers la loupe de
l'intermédialité; ou, le cinéma des premiers
temps: un bric-à-brac d'institutions* 87
André Gaudreault
- Logiques des genres cinématographiques
début de siècle* 99
François Jost
- "Life Models": Ethics and Aesthetics
of the New Moralizing Didactic Repertoires,
at the Threshold of the Movies' Era.
An Example of Comic Story* 113
Carlo Alberto Zotti Minici
- Panoramic Visions: Stasis, Movement,
and the Redefinition of the Panorama* 125
William Uricchio
- Il circo nei generi del cinema delle origini* 135
Mario Verdone
- Les genres cinématographiques
dans le cinéma des premiers temps:
le témoignage des catalogues* 139
Églantine Monsaingeon

	-
<i>Le cercle et la serrure.</i>	151
<i>Iconologie et origine des genres narratifs</i> Elena Dagrada	
<i>Le teorie dei generi nelle arti figurative</i>	175
Giuseppe Barbieri – Caterina Furlan	
<i>La teoria dei generi letterari</i>	193
Peter Kuon	
<i>La Cinématographie et son double: le "ciné".</i>	205
<i>Le western: contribution à une étude historique de la catégorie de "genre" au cinéma</i> Georges Gaudu	
<i>"Where the Real Thing Runs Rampant": Landscapes in Early Westerns</i>	215
Nanna Verhoeff	
<i>La féerie – un genre des origines</i>	229
Frank Kessler	
<i>Le "genre historique"</i>	239
Michèle Lagny	
<i>The Fall and Rise of Slapstick Films: Physical Comedy in American Cinema, 1907-1913</i>	253
Peter Krämer	
<i>Italian Silent Comedy</i>	267
Giacomo Manzoli	
<i>Dr. Arnold Fank and the Genesis of the German Bergfilm</i>	273
Jan-Christopher Horak	
<i>Origines et fonction du Bergfilm dans le cinéma suisse</i>	283
Rémy Pithon	
<i>The Birth of Fiction, 1907-1915</i>	293
Lee Grieveson	
<i>Tentatives de caractérisation des genres dans la non-fiction</i>	307
Christel Taillibert	

- Hollywood Film Genres and the
Advent of the Sound Film* 317
Vicente José Benet
- The Birth of the Gangster Film* 331
Leonardo Gandini
- Film Genres in Italy Between
Silent and Sound Film* 337
Raffaele De Berti – Elena Mosconi
- The Audience Is Listening,
Notes on the German Music Film
Before the Introduction of Sound* 349
Malte Hagener
- Books in Motion: On One Neglected
Tradition in the History
of Early Film Genres* 359
Yuri Tsivian
- Look There! It's an "American Subject"!* 379
Richard Abel
- Sounds Beguiling: Franz Hofer's
Weihnachtsglocken and the
Transformations of Music Genres
in Early German Cinema* 391
Thomas Elsaesser
- Genre Distinctions in the Japanese
Contemporary Drama Film* 407
Joanne Bernardi
- L'Expressionisme entre genre, style
et modèle de représentation* 423
Vicente Sánchez-Biosca
- Le avventure di Ottobrina ovvero
la vita sovietica artefice
dei generi cinematografici* 435
Natalia Noussinova