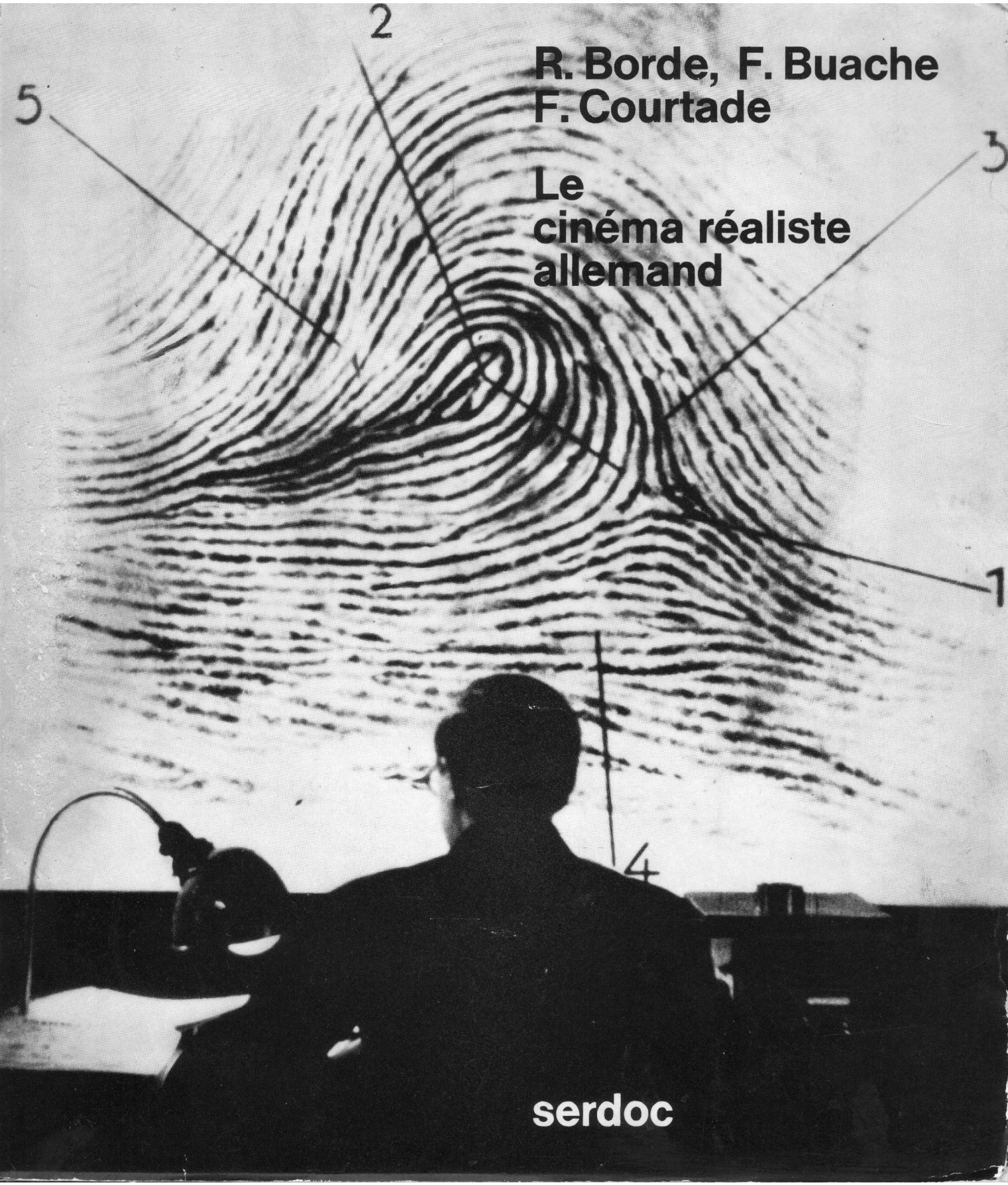


R. Borde, F. Buache F. Courtade

Le cinéma réaliste allemand

serdoc

Collection « Panoramique »
vol. 3

L'Histoire n'a retenu du cinéma allemand que les beautés et les mirages de l'expressionnisme. Cet ouvrage met en évidence un autre courant, social et réaliste, qui s'est forgé et renforcé au fil des années et qui, du *Dernier des hommes* à *Ventres glacés*, de *La Rue sans joie* à *La Tragédie de la mine*, a été aussi riche, aussi révélateur, aussi conscient de lui que le néo-réalisme italien.

Une telle analyse convie les historiens à reviser les catégories dans lesquelles ils ont emprisonné le cinéma d'avant Hitler. Mais elle découvre aussi un lien de filiation avec les meilleurs films allemands d'après-guerre. Au pays des démons et des montreurs d'ombres, le réalisme a été et il demeure encore la voix de l'insoumission.

Raymond Borde

1920 — Conservateur de la Cinémathèque de Toulouse. Critique de cinéma aux *Temps modernes* (1954-1961). Collaborateur de *Positif* depuis 1954.

Ouvrages de cinéma:

Panorama du film Noir Américain (en collab. avec Etienne Chaumeton, 1955). *Le Néo-réalisme italien* (en collab. avec André Bouissy, 1959). *La Nouvelle vague* (1959). *Le Nouveau cinéma italien* (en collab. avec André Bouissy, 1963). *Laurel et Hardy* (en collab. avec Charles Perrin, 1965).

Hors cinéma:

La Pensée économique de Joseph Staline (1953). *L'Extricable* (1963).

Films:

Pierre Molinier (1964).

Freddy Buache

1924 — Conservateur de la Cinémathèque suisse. Collaborateur, puis rédacteur en chef de *Carreau* (1949-1955). Rédacteur en chef de *Carré Rouge* (1957-1960). Critique de cinéma à *La Tribune de Lausanne* depuis 1959. Critique d'art.

Ouvrages de cinéma:

Du cinématographe au 7e Art (collectif, 1959). *Georges Franju* (1959). *Luis Bunuel* (1960). *Michel Simon* (1962). *La Nouvelle vague* (1962). *Les Débuts du cinématographe à Genève et à Lausanne* (en collab. avec Jacques Rial, 1964, *G. W. Pabst* (1964).

Recueils de poèmes:

Terre-pleins (1949). *Ombres exaspérées* (1951). *Contre-chants* (1956).

Francis Courtade

1933 — Professeur d'allemand au Lycée d'Orsay. Animateur de Ciné-clubs

Ouvrages de cinéma:

Fritz Lang (1963).

Les auteurs avaient publié, en 1959, dans la collection « Documents de cinéma » de la Cinémathèque suisse, une première version, très abrégée, de ce *Cinéma réaliste allemand*.

SERDOC BP 3 LYON-PRÉFECTURE

« Panoramique »
vol. 3

Le cinéma réaliste allemand

R. Borde, F. Buache
F. Courtade

Le cinéma réaliste allemand

serdoc

© TOUS DROITS DE REPRODUCTION RÉSERVÉS POUR TOUS PAYS
SOCIÉTÉ D'ÉDITION, DE RECHERCHES ET DE DOCUMENTATION CINÉMATOGRAPHIQUES
SERDOC. BP 3 LYON-PRÉFECTURE

Sommaire

Pages

Introduction 9

Scherben (Le Rail) 17
Die Hintertreppe (L'Escalier de service) 19
Sylvester (La Nuit de la Saint-Sylvestre) 21
Die Strasse (La Rue) 27
Der letzte Mann (Le Dernier des hommes) 33
Die freudlose Gasse (La Rue sans joie) 53
Die Verrufenen (Les Déshérités de la vie) 65
Alte Herzen, neue Zeiten (Le Dernier Fiacre) 71
Die Liebe der Jeanne Ney (L'Amour de Jeanne Ney) 73
Berlin, Symphonie einer Grossstadt (La Symphonie d'une grande ville) . . . 85
Dirnentragödie (La Tragédie de la rue) 87
Die Büchse der Pandora (Loulou) 89
Mutter Krause fährt ins Glück (L'Enfer des pauvres) 101
Asphalt (Asphalte) 105
Das Tagebuch einer Verlorenen (Trois pages d'un journal) 115
Menschen am Sonntag (Les Hommes le dimanche) 129
So ist das Leben (Telle est la vie) 139
Westfront 1918 (Quatre de l'infanterie) 141
M... (Le Maudit) 147
Berlin Alexanderplatz (Sur le pavé de Berlin) 161
Voruntersuchung (Autour d'une enquête) 163
Kameradschaft (La Tragédie de la mine) 165
No man's land 181
Mädchen in Uniform (Jeunes filles en uniforme) 185
Kühle Wampe (Ventres glacés) 197
Stürme der Leidenschaft (Tumultes) 205
Das Testament des Dr. Mabuse (Le Testament du docteur Mabuse) 209

Du muet au parlant: le rôle positif des influences théâtrales 227

Le cinéma réaliste allemand depuis 1945

I. Le nazisme et la guerre 231
I. L'après-guerre 242
III. Problèmes du temps de paix 247
IV. Les productions de l'Est 253
Conclusion 264

Chronologie des principaux films depuis 1945 267

Rotation 273
Der Verlorene (Un Homme perdu) 279
Das Mädchen Rosemarie (La Fille Rosemarie) 293

Conclusion 303

Postface 337

INTRODUCTION

L'histoire du cinéma allemand entre 1920 et 1933 — c'est-à-dire entre Spartacus et Hitler, entre une révolution manquée et un fascisme victorieux — a été faussée jusqu'ici par l'importance démesurée accordée à l'expressionnisme.
En langue française au moins, la légèreté des historiens, leur manque de curiosité hors des sentiers battus, le penchant qui les pousse à se faire confiance plutôt qu'à juger sur pièces et, peut-être aussi, un désir inconscient de conjurer la politique, ont enfermé le cinéma allemand dans un schéma têtu et pauvre qui se répète au fil des textes.
De ces années tumultueuses qui ont charrié Weimar et l'inflation, le drapeau rouge et le mal de vivre, le chômage et la croix gammée, de cette immense dérive d'une société bourgeoise, les bons auteurs n'ont retenu que deux tendances:

- l'expressionnisme, auquel ils ont donné la part du lion,
- le Kammerspiel, c'est-à-dire le film social dans ce qu'il a de plus feutré et de moins signifiant: la douce intimité des destins sous la lampe, des petites gens à leur évier, à leur fourneau, à leur duvet de plumes.

Bref, on sait tout de Murnau, on ne sait rien de Phil Jutzi. Nul ne songe à publier en France l'ouvrage fondamental de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Tout se passe comme si l'Allemagne était le domaine réservé aux quêteurs d'absolu, le miroir complaisant d'un fantastique un peu vieillot et comme si Pabst, Lamprecht, Dudow ou Siodmak n'étaient que des lourdauds au pays du rêve. Une large part du cinéma des années 1925-1930 a été déformée ou trahie. C'est sans doute une affaire de génération: pour ceux qui l'ont vécu, l'expressionnisme a conservé la magie fièvreuse d'une jeunesse enfuie. Et pour eux le passage toujours difficile du « Moi j'aime ça », c'est-à-dire de la critique subjective, à l'objectivité royale de la connaissance, a été impossible.
Une fois éteints les lampions du souvenir, l'Histoire du cinéma allemand jusqu'à Hitler sera probablement récrite. Des cinéphiles sociologues rectifieront les erreurs de dosage, répareront les omissions, rendront justice aux oubliés, aux méconnus, aux politiques. Mais sans attendre ce verdict, nous nous proposons ici de mettre en évidence le grand courant réaliste ou social (peu importent les mots) qui, du *Rail* au *Dernier des hommes* et de *La Rue sans joie* à *Ventres glacés*, a véhiculé autre chose que les démons de verre ou la résignation des humbles.
Nous nous proposons de montrer ensuite qu'après la parenthèse de la censure hitlérienne, dans l'Allemagne défaite, coupable et miraculée, le réalisme a retrouvé, avec les mêmes ennemis, une partie de sa vigueur polémique.
Tel est, films à l'appui, le but documentaire de cet ouvrage.

A l'origine au moins, réalisme et expressionnisme ont puisé à la même source, l'expressionnisme littéraire et poétique, qui remonte — on l'oublie trop souvent — au début du siècle, et qui a été pour le cinéma une sorte de tronc commun. Qu'exprimait-il? Une révolte ou un malaise. Un étouffement. Et un vertige. Des gens qui avaient alors 20 ans ressentaient le poids de la Prusse, de l'Eglise, de l'Armée, de la Ruhr. Cette protestation ne suivait pas de ligne morale bien établie. Elle allait dans le sens du refus, et là au moins elle était sûre de sa démarche, pour déboucher sur un rêve anarcho-mystique de bonheur universel.
Pour autant que l'on puisse extrapoler des sensations qui se voulaient follement individuelles, l'expressionnisme contestait:

- dans sa rigidité séculaire, une Allemagne imbécile qui suait la caserne et les claquements de talons.
- dans sa dynamique horrifiante, une société de brasseurs d'affaires qui sanctifiait les hauts fourneaux, la chimie, le progrès technique.
- dans son mouvement fatal, son trajet harassant, une civilisation urbaine qui dévorait les êtres pour aboutir à quoi? A l'hôpital ou à la morgue.

Nous renvoyons le lecteur de langue française à l'ouvrage qui — dans les limites d'une monographie trop rapide — a su dire à la fois les ambitions lucides et les rêveries dérisoires de la génération de Ernst Stadler, de Georg Heym, de Georg Trakl, de Johannes Becher, de Gottfried Benn, de Georg Kaiser et de Fritz von Unruh: « L'expressionnisme allemand » de Ilse et Pierre Garnier.
Ces rêveries étaient, au degré inférieur, une simple pulsion de Bovary insatisfaite: sortir de soi, du décor quotidien, de la médiocrité de l'existence. Toutes proportions gardées, les « déclics » qui changent, dans les romans de Simenon, le cours des existences, donnent assez bien le ton de cette protestation contre la servitude et les heures fixes. Et au-delà des destins tracés d'avance, dans les états civils et les feuilles de paie, le rêve prenait les couleurs de l'extase. Le fils avait vaincu le père — c'est-à-dire la cage à hommes de Guillaume II — et il entrait, le cœur empli de joie, dans la nuit bleutée des poètes.
Mais cet épanchement polymorphe de l'âme allait buter, encore et toujours, sur la sombre réalité du monde industriel. Derrière la cage, une autre cage emprisonnait les sursitaires de la liberté.
A ce carrefour, il était fatal que l'expressionnisme:

- éclate en sanglots,
- poétise la mort,
- aille chercher Satan dans les réserves de l'Opéra,
- ou bifurque à gauche.

Au cinéma, vidé de sa révolte, il va plonger au fond des âmes et créer un néo-langage où les miroirs, les déformations, les fausses perspectives, les escaliers asymétriques seront censés traduire l'ineffable réalité de la vie intérieure.

Un système de correspondances s'établit donc entre les apparences et les secrets du cœur torturé de l'expressionniste moyen. C'est une codification du fantastique. La subjectivité, l'immanence, la condition humaine ou le sens caché de la vie sont objectivés par des procédés venus du théâtre:

- la stylisation de l'objet, afin d'accentuer « sa physionomie latente » (Bela Balazs) et d'obtenir une « cristallisation intensive de la forme » (Kasimir Edschmid),
- l'usage des reflets, des ombres et des glaces, comme s'ils étaient un mode de transition, un no man's land entre la réalité et l'imaginaire,
- l'emploi de la lumière comme élément dramatique ou architectural,
- la soumission des gestes et des visages à un grossissement caricatural ou à une optique de ballet, afin d'ajouter à leur pouvoir signifiant.

Mais ce néo-langage (à propos duquel on peut se référer à l'ouvrage de Lotte Eisner, « L'écran démoniaque », et à son article « Notes sur le style de Fritz Lang », paru dans *La Revue du Cinéma* N° 5, ainsi qu'au texte d'Henri Langlois publié dans « Images du cinéma allemand », Cinémathèque française, 1956) était aussi une mode, un engouement décoratif, une écriture artiste, et il a mal résisté à l'évolution de la sensibilité collective.
Si cette quête de la transcendance et de l'inexorable, qui a servi de toile de fond, a provoqué des recherches techniques, encourageant les photographes à explorer le cinéma, elle a vieilli comme toutes les métaphysiques. Nous ne sommes plus en 1922. Un certain « climat affectif » a disparu et les théories d'Edschmid s'estompent dans un passé qu'une guerre mondiale a rendu étrangement lointain. Les œuvres affrontent les rétrospectives, sans autre défense que leurs qualités visuelles.
Autant de déceptions: *Raskolnikof, Le Montreur d'ombres, Les Mains d'Orlac, La Chronique du Greishus* ont cessé d'être intensément magiques. Comme chez L'Herbier et chez Delluc, la magie a tourné à l'exercice de style. Quelques bonnes images, quelques idées de mise en scène ne sauvent plus des œuvres qui sont devenues incroyablement ternes.
Plus insolites, *Le Cabinet du docteur Caligari, Metropolis,* certaines séquences des *Nibelungen* nous touchent encore. L'expressionnisme a échappé au vieillissement dans la mesure où il délirait, et il a trop rarement déliré. Un seul film a des chances de bien résister à l'épreuve du temps: *Nosferatu le vampire.* Mais ici la magie naît au cœur même des choses. Pas de toiles peintes, peu d'effets lumineux. Les extérieurs sont vrais. Ils n'ont été ni recréés, ni maquillés et le choc vient de cette rencontre, de ce « collage » d'un vampire, les oreilles en pointe, avec l'ardoise, la pierre et le pain.

Très tôt, au lendemain de la Première Guerre mondiale, le clivage s'opère et un courant social et réaliste apparaît dans l'histoire du cinéma allemand.

Mais quelques années seront nécessaires pour qu'il se dégage des influences auxquelles il est soumis, pour qu'il s'affirme en tant que tel. Entre 1920 et 1924, il reste marqué par l'esthétique théâtrale et la métaphysique du Destin. Ce sont des années floues, une naissance difficile:

1. Le réalisme allemand est prisonnier, au départ, d'un certain romantisme ou plus exactement d'un goût pour le fantastique social dont on trouve les équivalents dans la littérature française de l'époque (Mac Orlan, Paul Morand, etc.). A propos de *La Rue* de Karl Grüne, Lotte Eisner écrit ceci, qui nous paraît très juste: « Dans les films allemands, la rue représente l'appel du Destin, surtout la nuit, avec ses coins déserts où l'on plonge comme dans un abîme, son trafic fulgurant, ses réverbères allumés, ses enseignes lumineuses, ses phares d'autos, son asphalte brillant d'usure ou de pluie, les fenêtres éclairées de ses mystérieuses maisons, le sourire de ses filles au visage peint. C'est l'appât énigmatique, la séduction voluptueuse pour les pauvres bougres qui, las de leur terne foyer et de la monotonie de leur vie, sont à la recherche de l'aventure, de l'évasion. » (« L'écran démoniaque », p. 126.)

2. Le réalisme allemand absorbe le Kammerspiel, cette expérience théâtrale faite à la fois d'intimité et de populisme et, en ce sens, les films de Lupu Pick (*Le Rail*, 1921 — *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, 1923) représentent un cinéma de transition qui ne s'est pas encore évadé des conventions de la scène.

3. La carrière de certains cinéastes a pu entretenir la confusion. Ainsi Murnau a longtemps hésité entre une vérité corrosive (*Le Dernier des hommes*) et un cinéma théâtral (*Tartuffe* ou *Faust*). Fritz Lang a été chef de file de l'expressionnisme avant de tourner *Le Maudit* qui est aussi éloigné que possible des tragédies métaphysiques: c'est un film de type réaliste (montage court, caméra très mobile, figuration étonnante de vérité) qui ne répond ni à un système du monde, ni à une vision d'esthète, et qui décrit une société précise, l'Allemagne prénazie des années 1930.

4. Les préoccupations du réalisme — donner aux objets une valeur dramatique, arracher aux visages leur signification, utiliser toutes les ressources de la caméra — ne sont pas tellement éloignées, métaphysique en moins, de quelques-unes des recherches de l'expressionnisme. Sur le plan de la technique pure, il subsistera, même après 1924, une zone floue entre le cinéma social et le caligarisme et ce voisinage a pu jouer comme un ferment. Les mêmes opérateurs, les mêmes décorateurs travaillent pour l'un et l'autre dans les mêmes studios.

Mais ces analogies sont limitées et superficielles, car le réalisme a été, répétons-le, un dépassement et un refus. Un dépassement d'une optique théâtrale qui aboutissait à une impasse. Un refus de poser les problèmes de l'individu sans se référer à son milieu, d'envisager un Homme-en-soi dans l'univers abstrait de l'écran démoniaque.
Plus précisément encore, il y a de l'expressionnisme au réalisme un double changement d'optique:

a) dans le sens donné au cadre matériel de l'existence

Dans l'esthétique expressionniste, les décors et les éclairages dérivent d'une fatalité. L'homme est un prisonnier. Emmuré dans un cadre, il y vivra le temps d'une tragédie pour périr écrasé, étouffé, brisé. Interprètes de la destinée, les objets y acquièrent un rôle maléfique. Le cinéma prolonge ici une expérience théâtrale: ainsi le tic-tac d'une pendule, perdue « quelque part dans l'ombre », rythmait de manière obsédante tout le début de la deuxième partie de *L'Homme-miroir* (Franz Werfel, 1920). Ailleurs, un gigantesque encrier, trônant en pleine lumière, était le symbole matériel d'une bureaucratie envahissante.
Or le réalisme va débarrasser l'objet de ces implications métaphysiques, pour le remettre à sa vraie place dans la réalité quotidienne. Au grossissement démesuré de certains détails, succédera une représentation globale où les détails se totaliseront.

b) dans le sens donné à l'existence elle-même

L'expressionnisme fait de l'homme le jouet d'une puissance supérieure, invisible et irrésistible. L'homme réagit après, jamais avant. Incapable d'infléchir son destin, il est de toutes façons un condamné d'avance. C'est à ce pessimisme que les réalistes ont voulu mettre un terme. Avec eux, l'homme garde ses chances, il peut lutter, mourir, mais aussi triompher. A des êtres-symboles, sans individualité propre, succèdent des hommes véritables.

Nous pensons donc que l'histoire du cinéma allemand entre 1920 et 1933 demande à être revisée. Nous pensons que les historiens — en langue française au moins, car Siegfried Kracauer est beaucoup plus lucide — se sont faits les porte-paroles d'une aimable fantasmagorie. Nous pensons que le cinéma de la République de Weimar — la République de la faim, de la crise, du Rot Front et des chemises brunes — est chose plus sérieuse qu'un thé de vieilles dames où les démons batifoleraient avec les anges. Nous pensons, en un mot, qu'il y a une ligne de force qui réunit les films suivants:

1921 *Scherben (Le Rail)* de Lupu Pick
Die Hintertreppe (L'Escalier de service) de Paul Leni et Leopold Jassner
1923 *Sylvester (La Nuit de la Saint-Sylvestre)* de Lupu Pick
Die Strasse (La Rue) de Karl Grüne
1924 *Der Letzte Mann (Le Dernier des hommes)* de F. W. Murnau
1925 *Die freudlose Gasse (La Rue sans joie)* de G. W. Pabst
Die Verrufenen (Les Déshérités de la vie) de Gerhard Lamprecht
1926 *Alte Herzen, Neue Zeiten (Le Dernier fiacre)* de Karl Boese et Lupu Pick
1927 *Die Liebe der Jeanne Ney (L'Amour de Jeanne Ney)* de G. W. Pabst
Berlin, Symphonie einer Großstadt (La Symphonie d'une grande ville) de Walter Ruttmann

1927 *Dirnentragödie (La Tragédie de la rue)* de Bruno Rahn
1928 *Die Büchse der Pandora (Loulou)* de G. W. Pabst
1929 *Mutter Krause fährt ins Glück (L'Enfer des pauvres)* de Phil Jutzi
Jenseits der Strasse de Leo Mittler
Asphalt (Asphalte) de Joe May
Das Tagebuch einer Verlorenen (Trois pages d'un journal) de G. W. Pabst
Menschen am Sonntag (Les Hommes le dimanche) de Robert Siodmak
So ist das Leben (Telle est la vie) de Carl Junghans (réalisé en Tchécoslovaquie)
1930 *Westfront 1918 (Quatre de l'infanterie)* de G. W. Pabst
1931 *M... (Le Maudit)* de Fritz Lang
Berlin Alexanderplatz (Sur le pavé de Berlin) de Phil Jutzi
Voruntersuchung (Autour d'une enquête) de Robert Siodmak
Kameradschaft (La Tragédie de la mine) de G. W. Pabst
Dirnentragödie (La Tragédie de la rue) de Gerhardt Lamprecht
No man's land (La Zone de la mort) de Victor Trivas
Mädchen in Uniform (Jeunes filles en uniforme) de Karl Froehlich
1932 *Kühle Wampe (Ventres glacés)* de Slatan Dudow
Stürme der Leidenschaft (Tumultes) de Robert Siodmak
Das Testament des Dr. Mabuse (Le Testament du docteur Mabuse) de Fritz Lang.

Ce courant réaliste, dans lequel nous voyons, encore aujourd'hui, la tendance la plus riche et la plus vivace du cinéma allemand, se reconnaît à son mordant, à sa méchanceté et à d'exceptionnelles qualités techniques:

a) le sens du typique

Au plus haut point, les réalistes allemands ont le sens du « visage à effet », comme on le disait en 1930, de la « gueule typique » qui résume une classe ou une époque. Capitalistes satisfaits, petits bourgeois butés et mystifiés, gouapes de tout poil, bureaucrates dignes, maquerelles, gardes-chiourme, chefs de gang, nazis, néo-teutons, junkers: toute une société défile devant la caméra qui va toujours à l'essentiel. C'est bien cela, le typique: non pas une moyenne statistique, mais une majoration caricaturale qui donne, paradoxalement, une sorte de vérité sociale à l'état pur. A trente ans de distance, du *Dernier des hommes* à *Der Untertan,* Murnau et Staudte obéissent à la même recherche des visages-clés, qu'ils font surgir avec le même bonheur. En cela, le réalisme allemand recueille l'héritage de Otto Dix, de Georges Grosz et des dessinateurs qui collaboraient à la presse d'extrême-gauche, en ces années 1920-1925 où la révolution semblait à portée de la main: Grosz par exemple, avec ses têtes de turcs, les militaires et les affairistes, qu'il décrivait en vingt coups de crayon. C'est ce goût des têtes probantes qui a donné au cinéma allemand une bonne part de sa virulence.

b) une micro-description romanesque

Puissamment subjectifs et, par là, romanesques, sont les menus détails de la vie quotidienne. Une paire de souliers, une main, une succession de gestes — boire un verre, payer le garçon, se lever — en disent long sur un caractère et sur un destin à qui sait observer et aussi rêver. Tout un domaine passionnant — analyse des objets, décomposition des visages et des gestes — a été exploré par les cinéastes des années 1925 à 1930. Dans *Le Maudit* ou dans *L'Amour de Jeanne Ney,* un visage mal rasé, des souliers, un fume-cigarette, un chapeau, une canne deviennent intensément révélateurs. Cette micro-description, Pabst fut celui qui la poussa le plus loin. Chaque objet était support et personnage d'une réalité romanesque que le spectateur avait la charge de compléter.

c) le montage court

Mais à un cinéma qui cherchait les effets de choc et se voulait polémique, le montage court s'imposait. D'ailleurs on jugera sur pièces, c'est-à-dire sur les découpages que nous avons réunis. Le réalisme allemand est toujours très brillant sur le plan technique, très visuel, très cinéma.

d) angoisse, anarchisme, extrême-gauche

Longtemps se perpétua un pessimisme et une angoisse qui étaient en accord avec le nihilisme de la défaite. D'ailleurs certains titres sont significatifs: Le dernier des hommes, Les déshérités de la vie, Journal d'une fille perdue. Mais en dépit des contraintes qui pèsent sur l'industrie du film, le cinéma allemand ne pouvait pas ne pas refléter une situation politique et sociale aussi mouvante que tourmentée. Rappelons quelques dates et quelques faits:

Novembre 1918 — Emeutes révolutionnaires à Kiel et à Berlin. Abdication de Guillaume II. Proclamation de la République. Armistice.
Janvier 1919 — Soulèvement révolutionnaire à Berlin. Ecrasement des Spartakistes. Assassinat de Karl Liebknecht et de Rosa Luxembourg.
1920 Echec du putsch nationaliste Luttwitz-Kapp à Berlin.
1923 Echec du putsch nazi Ludendorff-Hitler à Munich.
1923 Occupation de la Ruhr.
1920 | 1924 Inflation. Ecroulement du mark. Création d'une nouvelle monnaie, le Rentenmark, qui sera échangée sur la base de trois trillions de marks anciens pour un Rentenmark.
1925 Mort du président Ebert remplacé par le maréchal Hindenburg.
1925 | 1929 Stabilisation monétaire et prospérité économique, en dépit d'un chômage chronique touchant deux millions de salariés.
1925 | 1929 Développement des formations paramilitaires: Casques d'acier, Sections d'assaut, Milices socialistes, Combattants du Front-Rouge.
1930 | 1933 Crise économique. Le nombre des chômeurs atteint dix millions à la fin de 1933.
1930 Les nazis ont 18 % des voix aux élections du Reichstag.

1932 Ils en ont 36 % aux élections présidentielles.
30 janvier 1933 — Hitler devient chancelier du Reich.

Dès 1925, même à travers des films aussi désengagés en apparence que les mélodrames du ruisseau et des filles de joie, le cinéma social s'évade du Kammerspiel et devient le miroir d'une société. En sera-t-il la conscience politique? Ce serait trop lui demander. Il se situe à gauche, il est anarchisant et violemment critique, mais il reste un spectacle. Sauf exception (*Ventres glacés* en est une), il ne milite pas. Du moins témoignera-t-il de la marche au fascisme d'un grand pays industriel, de la lutte inégale des partis ouvriers, du chômage endémique et des écarts entre les niveaux de vie. C'est cette vérité qui lui donne, aujourd'hui encore, un intérêt extrême. Le temps, si cruel pour l'expressionnisme, l'a grandement épargné.

Le travail qui va suivre a été fait, dans la plupart des cas, à partir des copies conservées par:

- la Cinémathèque suisse
- la Cinémathèque française
- la Cinémathèque de Toulouse
- la Cinémathèque royale de Belgique.

L'origine des copies est d'ailleurs indiquée. Pour le muet, ce détail a son importance, quand on sait quelle usure et quelles mutilations les œuvres ont subies avant de parvenir dans les musées du cinéma.
Mais les Cinémathèques ont aussi le rôle — le plus exaltant peut-être — de reconstituer des copies intégrales que même les spectateurs de l'époque ne connaissaient pas. C'est ici le cas du film de Pabst, *Trois pages d'un journal*, que la Cinémathèque suisse a rétabli dans son intégrité grâce à une copie suisse et à une copie belge. Les censures nationales n'avaient pas ravagé les mêmes scènes...
Enfin les films étudiés ici ont fait l'objet tantôt d'une analyse technique par séquences ou par plans et d'un jugement détaillé, tantôt d'une simple note comportant le générique, un résumé du scénario et quelques extraits de presse.
Puisque les limites de cet ouvrage imposaient un choix, nous avons réservé les notes rapides:

- aux films dont nous pensons qu'ils demeurent secondaires dans la perspective historique où nous nous sommes placés (comme *Le Dernier fiacre* ou *Telle est la vie*),
- aux films marginaux (comme *La Symphonie d'une grande ville*),
- aux films perdus (comme *Le Rail*),
- aux films introuvables dont il y a lieu de croire qu'il en existe des copies dans des collections privées (comme certains Lamprecht muets),
- aux films que nous avons vus avant-guerre, dans les années 1935, que nous n'avons pas revus depuis et dont nous pouvons craindre que notre mémoire ne les ait majorés (comme *L'Enfer des pauvres, Sur le pavé de Berlin, Tumultes* ou *Autour d'une enquête*).

Scherben (Le Rail)

Générique

Date	1921
Réalisation	Lupu Pick
Scénario	Carl Mayer
Interprétation	Werner Krauss (le père)
	Edith Posca (la mère)
	Paul Otto (l'inspecteur)

(Film sans intertitres).

Argument

« Un garde-barrière mène avec sa femme et sa fille une vie coupée du monde. Personne n'habite aux environs. Au loin, des montagnes couvertes de neige. Au premier plan, le grondement des express, seul lien avec ce monde que la jeune fille voudrait tant connaître.
Un inspecteur des chemins de fer vient contrôler la voie. La fille du garde-barrière tombe amoureuse de lui. Il la séduit plus par ennui que par amour. La mère les surprend et part dans la neige en courant, pour aller prier auprès d'un petit autel. Le lendemain matin, son mari la retrouve morte de froid. La fille supplie son amant de l'emmener à la ville. Mais celui-ci n'en a nullement l'intention et, dans son désespoir, la jeune fille raconte tout à son père.
Le père ne sait que faire. L'inspecteur est un personnage important. Mais il a séduit son enfant. Une explication a lieu et le vieil homme étrangle l'inspecteur. Puis il saisit sa lampe et court à la rencontre de l'express, qui s'arrête à la dernière seconde. Au chauffeur de la locomotive qui veut savoir ce qui s'est passé, le garde-barrière avoue son crime, tandis que les voyageurs (parmi eux Lupu Pick) suivent la scène sans la comprendre, par les fenêtres du wagon-restaurant. Le garde-barrière monte dans le train. A la première gare importante, on le remettra à la police. » (Curt Riess, *Das gab's nur einmal*, Hambourg 1956, p. 144.)

Le Rail est un film perdu. Aucune cinémathèque, même celle de l'Allemagne de l'Est, n'en possède de copie et rien n'autorise à croire que ce titre figure dans une collection privée. Il faut donc s'en tenir aux données historiques.
Ce fut — malgré les conventions d'un scénario moralisateur, malgré la prudence, le self-contrôle, l'irritante volonté de modestie psychologique qui étaient propres au Kammerspiel — une œuvre qui allait faire date:

- Dans le cinéma le plus théâtral du monde, qui ne sortait du « film d'art » que pour tomber dans l'expressionnisme, une fenêtre s'ouvrait sur le monde réel. « J'ai le sentiment, avait dit Carl Mayer avant le tournage, que la caméra doit s'agiter davantage. Elle ne doit pas rester toujours à la même place... Elle doit être partout, elle doit s'approcher des choses et surtout des hommes: épier leur joie ou leur peine, leur sueur d'angoisse sur le front ou le soupir de soulagement qui leur échappe. »
- *Le Rail* est un film sans intertitres (comme *La Nuit de la Saint-Sylvestre* ou *Le Dernier des hommes*). Tout est dit par l'image et par elle seule. « Le spectateur est introduit dans le monde des roues de locomotive en mouvement, des poteaux télégraphiques, des signaux lumineux... » (*op. cit.*, p. 147.)
- Enfin le scénario est de Carl Mayer, un homme qui a marqué de sa griffe tout le courant réaliste et social des années 1920-1925, avec *L'Escalier de service* (1921), *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (1921), *La Rue* (1923), *Le Dernier des hommes* (1924), *Le Dernier fiacre* (1926), *La Symphonie d'une grande ville* (1927). Mayer est un peu le Zavattini allemand: il plaide en faveur d'un cinéma de témoignage, mais il s'arrête au seuil de l'engagement politique. Au fond, l'esprit du Kammerspiel lui convient assez bien: un populisme au bord des larmes. Mais il a, sur Zavattini, l'avantage d'être un visuel. Instinctivement, il réagit en homme de cinéma. Ses idées sont des mots transformés en images et c'est pourquoi il n'y aura chez lui aucun reniement quand il participera à *La Symphonie d'une grande ville*, film formel par excellence.

Die Hintertreppe (L'Escalier de service)

Générique

Date	1921
Réalisation	Paul Leni et Léopold Jassner
Scénario	Carl Mayer
Interprétation	Henny Porten (la jeune bonne)
	Fritz Kortner (le facteur)
	Wilhelm Dieterle (l'ami de la jeune femme)

(Film sans intertitres).

Argument

« C'est l'histoire d'une jeune domestique, dont l'ami, un garçon de bonne tenue, est parti au loin. Les deux amoureux s'écrivent fréquemment, mais la jeune femme ne reçoit pas les lettres de son ami. Le facteur, un homme laid et estropié qui nourrit pour elle une passion jalouse, détourne le courrier. Elle finit par le deviner. Explications. L'amoureux, de retour, se dispute avec le facteur et le tue à coup de hache. » (Curt Riess, *Das gab's nur einmal*, pp. 144-145.)

Comme *Le Rail*, c'est un film à trois personnages, dans l'étouffement de la vie quotidienne. Le cinéma social traverse le purgatoire des drames ancillaires. Henny Porten y joue — déjà — le rôle d'une femme douloureuse et Fritz Kortner, celui du « vilain », du personnage taré, antipathique, qu'il sera durant toute sa carrière à l'écran.
Un grand décor de façades trouées par le regard multiple des fenêtres, d'immeubles-monolithes, de cours encaissées, symbolise la misère fouineuse du prolétariat. Les voisins sont à la fois le chœur antique et la curiosité, l'indiscrétion sordide. Ils se fondent en une foule aux mouvements synchrones. Ils symbolisent, dans le langage conjuratoire de l'expressionnisme, la banlieue ouvrière de Berlin.

Retenons cet extrait de presse, que cite Curt Riess: « Malheureusement, le public ne suit absolument pas l'action, sans doute parce que le film est sans intertitres. Des troubles se produisent dans de nombreux cinémas, surtout en province » (*op. cit.*, p. 145).

Sylvester (La Nuit de la Saint-Sylvestre)

Générique

Date	1923
Réalisation	Lupu Pick
Scénario	Carl Mayer
Prise de vues	Guido Seeber
Interprétation	Eugen Klöpfer (l'homme)
	Edith Posca (sa femme)
	Frieda Richard (sa mère)
Copie étudiée	Copie 35 mm de la Cinémathèque française (durée: 55 minutes à 18 images/seconde).

Argument

Il est donné par le premier intertitre:
« L'homme écartelé entre les deux tendresses tyranniques et jalouses d'une épouse et d'une mère. »

Découpage

Bobine 1

- Une rue, la nuit.
- La grande salle d'une brasserie. Une pianiste, qui ressemble à Antonin Artaud, joue avec entrain.
- Pendant ce temps, dans l'arrière-salle, le patron met des morceaux de sucre et des cuillères dans des verres, puis verse du vin dans une marmite.
- La salle à manger des patrons. Sous la grosse lampe, deux couverts. Le patron est debout au milieu de la pièce, entre sa femme, à gauche, et sa mère, à droite, qui vient d'arriver pour passer la soirée de la Saint-Sylvestre.
- La grande salle. Les fêtards.
- L'arrière-salle. La femme saute au cou de son mari.
- La salle à manger. La mère et sa belle-fille complètent le couvert.

Bobine 2

- Un restaurant de luxe du voisinage. Le portier officie devant la porte tournante. La grande salle à manger, où l'on pénètre par une porte à deux immenses battants.
- La salle à manger des patrons de la brasserie. Sur la table, des pommes de terre bouillies. La mère tricote, les époux boivent. La femme s'enivre doucement sous le regard de sa belle-mère.
- La rue, encombrée de fêtards. Sur le trottoir, un marchand de cartes postales et un vendeur de cigares. Un homme joue de l'orgue de Barbarie.
- La salle à manger. Reflet des deux femmes dans un miroir ovale pendant que l'homme quitte la pièce. La jeune femme s'endort dans un fauteuil. La mère voile la lampe. Puis elle regarde sa belle-fille endormie et lui caresse le front. L'homme rentre et embrasse la jeune femme sur le front. La mère le regarde ressortir d'un air apitoyé.

Bobine 3 (la salle à manger)

- Dans un coin de la pièce, un berceau à grandes roues. Au mur, des photos de famille: la mère et son fils, la photo de mariage...
- La mère va attiser le grand poêle de faïence. Elle a l'air de plus en plus accablée. Elle regarde la première photo, où son fils, debout, l'entoure d'un bras protecteur, et sourit, puis la photo de mariage, devant laquelle elle baisse lentement la tête.
- Elle revient alors vers la femme toujours endormie et la menace de son poing avec un regard vengeur. La femme ouvre les yeux. Mère et bru sont face à face. La vieille emmène sa belle-fille devant la première photo et éclate en sanglots. La jeune femme essaie de la calmer, mais la mère la repousse violemment vers la table sur laquelle elle la renverse, cherchant à l'étrangler.
- L'homme est intervenu. Il est debout entre les deux femmes, courbées vers lui.

Bobine 4

- La salle à manger. Dans le miroir, on aperçoit la femme et la lampe; à gauche, l'homme et sa mère.
- La femme montre la porte.
- L'homme serre sa mère contre lui et ricane. La femme met un manteau et sort avec le bébé; l'homme bondit à sa poursuite.
- L'homme et la femme reviennent, elle a l'air à la fois meurtri et hautain, lui est tout essoufflé et remet le bébé dans le berceau; il va ensuite vers sa femme et veut l'embrasser, elle le repousse. La mère, qui a reculé, s'agrippe au poêle.
- Elle sanglote; l'homme lui tend les bras, elle le repousse.
- L'homme a maintenant une femme à chaque bras, chacune tirant de son côté; il se libère et passe dans une autre pièce; sa femme est tombée, sa mère s'est blottie contre le mur.
- Les deux femmes luttent devant la porte par laquelle l'homme est sorti.
- Puis elles essaient d'ouvrir la porte qui est fermée de l'intérieur; la mère a une crise de nerfs; la jeune femme, affolée, va chercher de quoi enfoncer la porte. Dans sa crise, la mère s'empare du berceau et lui fait faire plusieurs fois le tour de la pièce.
- La rue: travelling avant sur une horloge qui marque 23 h. 55.

Bobine 5

- La grande salle de la brasserie. Le pianiste est couvert de confettis. La plupart des buveurs sont ivres.
- La salle à manger. La femme se prend la tête à deux mains et tourne en rond. Des fêtards font leur entrée et lancent des serpentins sur les deux femmes; un homme ivre souffle dans un mirliton. La mère, couverte de confettis, pleure contre le chambranle de la porte fermée; la belle-fille, coiffée d'un couvre-chef grotesque, tombe à ses pieds.
- La pièce où l'homme s'est réfugié. Les fêtards ont fini par entrer; l'homme s'est étranglé avec un cordon de rideau; minuit sonne.
- La rue. Le feu d'artifice.
- La grande salle. La liesse est à son comble.
- La chambre du suicide. Dans un miroir, on voit les fêtards quitter la pièce.
- La rue. Un homme ivre arrose de champagne un cheval de fiacre.
- La brasserie. Un homme à faux nez arrache le dernier feuillet du calendrier.
- La rue, presque vide. Par petits groupes, les gens rentrent chez eux.
- La grande salle. La femme et la mère sont assises chacune à une table, la tête dans les mains, et pleurent.
- La salle à manger. Travelling avant sur le bébé qui s'agite et crie.
- Extérieur. Les vagues de la mer sous le ciel nocturne.

Remarque

La copie visionnée ne semble pas complète. D'après Curt Riess (« Das gab's nur einmal », Hambourg 1956) le film aurait opposé la petite bourgeoisie de la brasserie aux riches clients d'un restaurant à la mode: or, ce dernier n'apparaît ici qu'aux deux premiers plans de la bobine 2. Il y aurait eu également opposition entre la vie et la mort (le cimetière), l'agitation désordonnée de la ville et le calme de la nature (la lande, un lac): de tout cela, il ne subsiste que le dernier plan.

Carl Mayer

Le scénario de *La Nuit de la Saint-Sylvestre* a été écrit par l'un des plus importants scénaristes du film allemand muet, l'Autrichien Carl Mayer, qui avait déjà signé deux œuvres typiquement expressionnistes, *Le Cabinet du docteur Caligari*, en collaboration avec Hans Janowitz, et *Genuine* (1919), et les deux films qui introduisirent la vérité sociale dans le cinéma allemand: *Le Rail* et *L'Escalier de service*, en 1921. Il allait devenir la même année (*Schloss Vogelod*, en collaboration avec B. Viertel) le scénariste attitré de Murnau, pour lequel il devait écrire successivement: *L'Expulsion*, d'après Sudermann (1923), *Le Dernier des hommes*, en 1924,

Tartuffe, d'après Molière (1925) et *L'Aurore*, d'après Sudermann (1927). On retrouve aussi son nom au générique du *Dernier fiacre de Berlin* en 1926 et de *Berlin, Symphonie d'une grande ville* en 1927. Il est donc l'auteur des deux films que Léon Moussinac considérait comme les « deux pôles » du cinéma allemand muet: *Le Cabinet du docteur Caligari* et *La Nuit de la Saint-Sylvestre.* Sa place est exceptionnelle, unique.

Significations

Comme dans *Le Rail* et *L'Escalier de service*, l'action, d'une extrême simplicité, est réduite au strict minimum. Tout se passe comme s'il n'y avait pour Mayer qu'un petit nombre de conflits possibles, comme si le même drame se répétait sans cesse dans un contexte variable. Les personnages symboliques « l'homme, la femme, la mère », la phrase qui ouvre et résume le film illustrent le propos des auteurs: « dépasser la psychologie pour accéder à la métaphysique. »
En fait, *La Nuit de la Saint-Sylvestre* n'a rien d'un drame métaphysique. Ce n'est pas non plus l'affreux mélodrame que l'on pourrait croire. Simplement un drame familial, situé avec précision, jamais ennuyeux ni ridicule, mais naturellement grave et terriblement proche de nous. Ceci, grâce à une construction rigoureuse qui fait que chaque séquence est exactement à sa place et que pas un plan n'est à supprimer ou à déplacer. L'œuvre, parfaitement équilibrée, est d'une solidité à toute épreuve, et d'abord à l'épreuve du temps: le premier émerveillement du spectateur de 1964 est d'assister à la projection d'un film vieux de plus de quarante ans. On a beaucoup usé du vocabulaire de la géométrie à propos de petits films américains récents: il conviendrait parfaitement au film de Carl Mayer et Lupu Pick.

Réalisation technique

1. Un expressionnisme discret

● Nous avons déjà noté le symbolisme des personnages principaux, d'une action volontairement schématisée (à tel point que le film se passe d'intertitres), résumée en une phrase significative, du dernier plan, opposant la dignité et la grandeur de la nature à la petitesse de l'homme. Quête de « ce qui est intérieur à l'homme », des vérités éternelles, but premier des expressionnistes.
La disposition des personnages à l'intérieur de certains plans a elle aussi valeur de symbole: dès le début, l'homme est prisonnier de sa femme et de sa mère; un moment, après les avoir séparées, il apparaîtra comme leur unique soutien à toutes deux (fin de la bobine 3); mais chacune essaiera de le tirer à elle et il devra rompre ses chaînes (bobine 4). Le symbole n'est jamais pesant, mais l'image, pleine, tendue à craquer, chargée d'électricité, frappe et ne s'oublie pas.
● L'utilisation des ombres et reflets n'a, elle non plus, rien de systématique et l'on est d'autant plus sensible à la sourde menace représentée par le profil de la mère, que les lumières de la rue découpent brusquement sur une vitre

début bobine 1), ou au tableau insolite que forme dans un miroir le groupe des fêtards en train de quitter la chambre (bobine 5). Le miroir ovale de la salle à manger trace ou abolit des frontières en réunissant ou en séparant tel ou tel des trois personnages: la mère et sa bru s'y trouvent réunies tandis que l'homme sort (bobine 2); au début de la bobine 4, la femme y apparaît seule, sous la lampe.
● Les outrances elles-mêmes sont rares et ne témoignent pas d'une complaisance excessive de la part des auteurs. La vieille tournant comme une folle autour de la pièce avec le berceau ne prête pas à rire: la tragédie est à son comble, l'image est hallucinante. L'intrusion des fêtards masqués, lançant des serpentins et bombardant les deux femmes de confettis, introduit la note violemment discordante de « l'extérieur » dans le drame en vase clos qui vient de se terminer; elle est parfaitement justifiée par le lieu et l'heure; c'est presque un de ces détails vrais qui font le prix du réalisme.

2. Une œuvre de transition

Au départ, *La Nuit de la Saint-Sylvestre* est un exemple achevé de « Kammerspielfilm », où l'on retrouve:
● la description intimiste de petites gens et de leur milieu social,
● un intérieur ouaté, avec sa grosse lampe, emblème de la nouvelle « école », son fourneau, sa table familiale,
● l'unité d'action, de lieu et de temps de la tragédie classique: un fait divers à trois personnages se déroule dans une salle à manger bourgeoise durant les dernières heures d'un 31 décembre.
A travers ce naturalisme, qui voulait réagir contre les désordres et les gratuités expressionnistes, se dessine déjà une amorce de réalisme, que concrétisent ici:
● le leitmotiv de la rue, toujours présente (sauf dans la bobine 3, centre du film, où le drame se noue), dans laquelle toutes les couches sociales se trouvent réunies l'espace d'un instant, point de rencontre de toutes les joies (le feu d'artifice), de toutes les folies (l'ivrogne au cheval), de toutes les tristesses (le retour des noctambules aux premières heures de l'année nouvelle);
● des personnages secondaires pris sur le vif: le trio de pauvres hères de la bobine 2 (il s'agissait d'ailleurs de vrais mendiants);
● des détails précis empruntés à la vie quotidienne: les gestes du patron de la brasserie au début du film, les reliefs du dîner au début de la bobine 2.

3. Un modèle de sobriété

Par la sobriété de la réalisation et de l'interprétation, le « Kammerspiel » cherchait à se rapprocher davantage encore de la réalité:
● la mise en scène reste la plupart du temps théâtrale et la caméra statique, mais tel travelling sur une horloge indiquant que l'année va finir prend un relief saisissant (dernier plan de la bobine 4);
● les artifices photographiques sont rarement utilisés: le cache cernant la mère, devant le portrait qui la représente avec son fils, l'isole catégoriquement du monde

extérieur. Mais l'image est de bout en bout admirable, à la fois très contrastée et noyée d'une ombre au velouté presque palpable;

• les acteurs jouent de façon très détendue, sans cabotinage ni excès d'aucune sorte. C'est en grande partie à eux que le film doit de ne jamais tomber dans le mélo. Un sourire, un regard, un geste naturel suffisent à exprimer des sentiments par ailleurs quotidiens. Ainsi les rapports entre les principaux personnages évoluent-ils sans heurts, et la tension dramatique augmente, peu à peu, jusqu'à créer, au début de la dernière bobine, une manière de « suspense » des plus modernes.

La Nuit de la Saint-Sylvestre, et nous pesons nos mots, est un chef-d'œuvre. La conclusion de Marcel Martin (« Cinéma 61 », mai) est tout à fait valable: « Contre l'expressionnisme, le Kammerspiel restaure l'analyse psychologique en profondeur, la description précise des milieux sociaux, la transcription de l'ambiance morale par des moyens plus dépouillés, la personnalisation des acteurs en tant qu'êtres vivants et non plus seulement figures symboliques. C'est une résurgence du réalisme dans l'univers fantasmagorique du cinéma allemand. »

Die Strasse (La Rue)

Générique

Date	1923
Réalisation	Karl Grüne
Décors	K. George et L. Weidner
Interprétation	Eugen Klöpfer
Copie étudiée	Copie 35 mm de la Cinémathèque française
Durée	110 minutes à 18 images/seconde.

Le film ne comporte pas d'intertitres et les personnages sont des êtres anonymes et symboliques: un petit bourgeois, une ménagère, une prostituée, des souteneurs, etc...

Argument

Un petit bourgeois qui mène une existence rangée, toute de routines, quitte un soir son logis pour errer dans la ville et répondre à l'appel fascinant de la rue. Une putain l'entraîne dans un dancing louche. Il joue aux cartes, il perd, puis il va chez la fille. Pendant qu'il attend dans une antichambre, deux apaches assassinent un autre client pour lui voler son portefeuille. La police survient. L'homme est traîné au commissariat et accusé de meurtre. Mais les coupables se font pincer. On le relâche. C'est l'aube. Il regagne sa demeure. L'aventure est finie. Sa femme lui sert la soupe qu'il n'avait pas mangée la veille. Tout rentre dans l'ordre.

Découpage

• Un intérieur bourgeois. Un homme (Eugen Klöpfer) est allongé sur un divan. Devant son fourneau, sa femme fait la cuisine.
Elle met le couvert, sous la grosse lampe.
Des ombres s'agitent au plafond, reflétant ce qui se passe dans la rue: une femme chapeautée est abordée par un homme, la femme s'éloigne, suivie de l'homme qui gambade.
Fondu enchaîné: la cuisine. Gros plan du bourgeois à la fenêtre.

Montage court subjectif: des plans de rues en surimpression, une tête de clown hilare, deux images de foire juxtaposées, un visage de femme souriant, un orgue de Barbarie.
La femme rejoint son mari à la fenêtre et regarde la rue.
Puis elle s'attable, tandis que l'homme sort.

● La rue. A l'arrière-plan, une lampe se balance au bout d'une sorte de bras de sémaphore.
Une femme passe, sourit au bourgeois immobile et s'arrête.
Plan rapproché subjectif : la tête de la femme s'est transformée en tête de mort.

● Intérieur. L'épouse dessert et met la soupe de son mari au chaud dans le poêle de faïence.

● Rue. L'homme s'est arrêté devant une vitrine de marchand de tableaux et d'objets d'art; on entrevoit un nu assis et un torse de femme nu.

● Un pauvre intérieur. Un vieillard aveugle et un tout petit garçon. Un homme encore jeune sort, l'enfant pleure (ce sont vraisemblablement le grand-père, le fils et le petit-fils).

● Rue. Des ombres sur un mur: un homme marchande avec une femme.

● Second intérieur. Le vieillard sort à son tour, guidé par l'enfant.

● Un café. Une femme boit avec un homme et rit.

● Rue. Sur le trottoir, le bourgeois suit une ligne sinueuse terminée par un index et qui mène au café.
Le fils de l'aveugle désigne le bourgeois à la femme attablée (c'est manifestement un souteneur et la femme travaille pour lui).
La femme va se poster au coin de la rue.

● Devant la vitrine d'une compagnie transatlantique. Le bourgeois regarde un chèque de cent dollars qu'il devait avoir sur lui. Non loin de lui, la femme fait mine de fouiller son sac et d'avoir perdu quelque chose. L'homme intervient et veut l'accompagner au poste de police. La femme retrouve alors ce qu'elle croyait avoir perdu, et file. L'homme la suit, en faisant des moulinets avec son parapluie, tandis que l'enseigne lumineuse d'un opticien clignote.

● Il retrouve bientôt la femme sur un banc.

● Entre-temps, le vieil aveugle a perdu l'enfant.
Celui-ci est seul au milieu de la rue. Un agent se précipite et arrête les voitures.
Dans un taxi, un voyageur s'impatiente.
L'agent emmène l'enfant au poste. Ses collègues s'amusent avec le petit garçon.

● Cependant, l'aveugle manque de se faire écraser par une auto.

● Sur le banc, un vieux couple vient séparer le bourgeois et la femme.

● Un dancing. Arrivée de l'homme du taxi; il est assez âgé, plutôt laid et passablement ridicule. Il traverse la troupe de girls et va contempler les déhanchements des danseuses. Une entraîneuse l'attend à une table.

● Rue. La femme a quitté le banc, l'homme s'est remis à la suivre. Arrivée du couple au dancing.

● Dancing. D'une galerie, le bourgeois regarde les danseurs au-dessous de lui; il est pris de vertige. Plan subjectif: la salle se met à tourbillonner vers la droite, puis vers la gauche; les deux mouvements finissent par se superposer.

● En bas, dans une loge, l'homme retrouve la femme.
Le souteneur et un inconnu viennent s'asseoir à leur table.
La femme a pris un visage de catin, elle fume, rit vulgairement et passe un bras autour du cou des nouveaux arrivants.

● L'homme du taxi danse avec son entraîneuse. Un gros homme vient les séparer et fait tâter son biceps gauche au vieux qui file en riant.

● Dans la loge, la femme joue à la vamp et fait de l'œil au vieux, l'invitant à venir s'asseoir à côté d'elle, ce qu'il fait avec empressement. Il montre aux autres l'alliance du bourgeois, tous rient; puis il tire la sienne de sa poche. La femme le cajole, pendant que le bourgeois retire son alliance; plan subjectif: à l'intérieur de l'alliance, qu'il tient entre le pouce et l'index, il voit sa femme s'éloigner.

● La ruelle devant la maison de l'aveugle. Un agent reconduit l'enfant. Le petit garçon prend la clé sous le paillasson. Une voisine vient ouvrir et le couche.

● Dancing. La tablée s'anime. Le bourgeois se met à chanter. Une vendeuse de confiserie s'approche. La femme voudrait des bonbons mais le bourgeois, qui est pingre, refuse. C'est le vieux qui les lui offre. Depité, l'autre s'en va acheter des fleurs.
Le vieux embrasse la femme dans le cou; le bourgeois, de retour avec ses fleurs, le frappe et renverse la table. Le souteneur et son acolyte entraînent le vieux à une partie de cartes.

● Un cabinet particulier, non loin de la loge; il est fermé de lourdes tentures et éclairé par une grosse lampe. Le vieux refuse les cartes qu'on lui propose; l'un des deux joueurs va en chercher un autre paquet.
Entrée du bourgeois et de la femme.
La partie est commencée; le vieux rafle tout l'argent (gros plans de mains et de billets).
Le bourgeois se met à jouer. La femme compare du regard le contenu des deux portefeuilles.

● Chez l'aveugle. On raccompagne le vieillard. Une fois à l'intérieur, il vérifie que l'enfant est bien dans son lit.

● Dancing. Le bourgeois a tout perdu. Il sort le chèque. Le vieux le gagne aussitôt.
Le bourgeois essaie alors de mettre en jeu son épingle de cravate; on la refuse. Il joue son alliance, gagne et reprend de l'assurance. Il gagne sans arrêt. La partie ne se dispute plus qu'entre lui et le vieux. La femme lui allume une cigarette. Bientôt, le vieux doit ressortir le chèque.

● Le bourgeois se lève et sort. La femme le suit, lui passe la main dans les cheveux et lui murmure quelque chose à l'oreille.

● Rue. Les deux souteneurs prennent le bourgeois en filature.
La femme sort avec le vieux et l'emmène chez elle. Il s'agit en fait d'une partie de la maison de l'aveugle: entrée assez pauvre, chambre presque luxueuse (lampe imposante, beaucoup de tentures et de coussins).

Par la fenêtre, elle fait signe au bourgeois qui attend dans la rue et le fait entrer directement dans la chambre. Le vieux se repeigne dans l'entrée.
Les deux souteneurs font irruption. Le vieux sort un revolver. L'un des deux hommes le poignarde.
Tous deux prennent la fuite en compagnie de la femme. Le bourgeois, qui n'a rien entendu, attend, tout émoustillé, dans la chambre.
L'enfant, réveillé par le bruit, sort dans la rue. Le grand-père découvre le cadavre. Le bourgeois survient. Un agent ramène l'enfant. Coups de sifflet. Des flics accourent. Le bourgeois essaie de s'enfuir. On l'emmène.

- Poste de police. La femme attend.

Arrivée des agents et de leur prisonnier.
La femme l'accuse.
On le met en cellule.
Le souteneur et son compagnon ont été arrêtés à leur tour. L'enfant va vers son père.

- Dans sa cellule, le bourgeois est sur le point de s'étrangler avec sa ceinture. On vient le chercher à temps.
- On emmène les deux hommes en cellule, puis la femme.
- Rue. Le bourgeois s'éloigne lentement. Le jour se lève. Le vent balaie des papiers froissés.
- Intérieur du début. La femme dort, la tête sur la table. l'homme baisse la tête. Sa femme s'éveille, se lève et, sans mot dire, va chercher la soupière. L'homme va vers son épouse et pose la tête sur son épaule. Elle lui prend la main et le regarde.

Karl Grüne

La Rue est considéré comme le film le plus intéressant de son réalisateur. Karl Grüne venait du théâtre, où il avait été marqué par les mises en scène expressionnistes de Max Reinhardt. Après 1923, l'année de ses débuts au cinéma, il travaillera un peu dans tous les genres sans prédilection spéciale pour l'un d'entre eux en particulier: le film historique *(La Reine Louise, Le Comte de Charolais, Waterloo),* le drame *(Jalousie),* la comédie *(Arabella).* Un seul film dans le reste de son œuvre semble relever du réalisme, une histoire de mineurs: *Coup de grisou.*

Significations

L'influence des scénarios « Kammerspiel » de Carl Mayer est indéniable. Karl Grüne a mis en images un banal fait divers. Il ne fait intervenir qu'un nombre réduit de personnages. Son petit bourgeois, même s'il appartient visiblement à un milieu social un peu plus élevé que celui des héros de Mayer (il pourrait être employé de banque, maître d'hôtel ou instituteur), ne diffère guère du garde-barrière du *Rail,* de la bonne de *L'Escalier de service,* du patron de brasserie de *La Nuit de la Saint-Sylvestre,* qu'interprète d'ailleurs le même acteur. Mais *La Rue* va moins loin:

- sur le plan de la violence. Les personnages de Mayer étaient la proie directe d'une fatalité tragique: le garde-barrière étranglait l'amant de sa fille, la bonne abattait le facteur à coups de hache, le cabaretier se suicidait. Le bourgeois de *La Rue* se trouve simplement entraîné dans une affaire crapuleuse et acculé au suicide, mais en sort indemne et les mains blanches.
- sur le plan moral. Tandis que Mayer brouillait les pistes en faisant de ses braves gens des assassins ou des condamnés à mort, Grüne sépare soigneusement le bon grain de l'ivraie. D'un côté, les femmes de moralité douteuse, les mauvais garçons et les vieillards lubriques, de l'autre, les honnêtes gens, pauvres aveugles et enfants au cœur pur, épouses fidèles et maris repentants.

Car cette « histoire d'entôlage terminée par un assassinat » (Bardèche et Brasillach) est hautement édifiante. Le personnage principal s'ennuie dans son petit monde étouffant que limitent le poêle de faïence et la soupière fumante, et se sent invinciblement attiré par l'univers magique et fascinant de la rue. L'attirance qu'il ressent pour l'extérieur est d'ordre purement sexuel: à l'épouse alourdie qui s'agite au fourneau, s'opposent les créatures désirables qui aguichent les hommes sous la fenêtre et trônent, effigies du désir, dans la vitrine d'un marchand d'objets d'art. Dehors, il respire, ivre de liberté, et se conduit comme un collégien. Un dernier avertissement de sa conscience (il voit le visage d'une fille se transformer en tête de mort), un dernier remords (sa femme lui apparaît dans son alliance), et les préjugés sont balayés. Cette folle nuit le conduira au bord de l'abîme et il voudra se supprimer. Mais tout rentrera dans l'ordre: les méchants punis, miraculeusement rescapé de l'enfer, il retrouvera, à l'heure de vérité du petit matin, la chaleur du foyer et l'épouse compatissante, seuls gages d'un bonheur solide et véritable. *La Rue,* hélas, marque l'affadissement d'un réalisme à peine né et un retour à la convention: ce n'est que l'histoire d'une tentation qui s'achève dans le repentir et la résignation.

Réalisation technique

Comme *La Nuit de la Saint-Sylvestre, La Rue* est une œuvre composite où se mêlent expressionnisme, « Kammerspiel » et réalisme. Les silhouettes qui se profilent au plafond ou sur un mur, la lampe au bout de la rue, dont la lumière voilée et le balancement incessant sont comme autant de promesses de l'ombre, l'étrange dessin sur le trottoir qui conduit l'homme au café, le reflet des personnages dans une vitrine à peine éclairée, les vieux papiers balayés par le vent du petit matin: autant d'éclairages et de symboles transparents empruntés à la panoplie expressionniste. La grosse lampe chère au « Kammerspiel » trône ici un peu partout: chez le bourgeois, dans le cabinet particulier du dancing où se dispute la partie de poker, dans la chambre de la fille. Prologue et épilogue se déroulent dans l'immuable intérieur familial du *Rail,* de *L'Escalier de service,* de *La Nuit de la Saint-Sylvestre;* on le retrouvera dans *Le Dernier des hommes,* avec sa même odeur un peu écœurante de cire fraîche et de renfermé. C'est déjà une forme de ce réalisme plus direct avec lequel nous sont présentés successivement

l'épouse mettant la soupe au chaud après le départ du mari, le vieux joueur refusant le paquet de cartes que lui propose le souteneur, la partie elle-même, réussite intégrale, de loin le meilleur du film. Les diverses attitudes de la fille sont étonnantes de vérité: forçant la note canaille, très spontanément intéressée par les portefeuilles de ses voisins, allumant une cigarette pour le triomphateur de la soirée, elle est parfaite. Un autre mérite du film est d'avoir réussi, au travers de procédés déjà affirmés, à déboucher sur la vie: le ballet des ombres au plafond, sur le mur, ne dessine pas des figures abstraites, mais une scène du trottoir. Rencontre de l'expressionnisme et de la réalité.

Maître d'une technique très au point, souple, variée, Karl Grüne a utilisé toutes les ressources du cinéma muet:

- le montage court: l'homme rêve à sa fenêtre et quelques images-chocs traduisent sa fièvre.
- la surimpression: plusieurs plans de rues superposés reflètent le labyrinthe dans lequel le bourgeois a soif de se perdre.
- le gros plan: plusieurs gros plans successifs de mains et de billets pendant la partie de poker accroissent la tension dramatique de la séquence; la ceinture attachée aux barreaux de la cellule et battue par le vent après la libération de l'innocent est une image furieusement romantique.
- l'image subjective: les plans en montage court du début n'existent que dans l'imagination du personnage, les images tourbillonnantes du dancing sont engendrées par son vertige, la scène avec sa femme, que nous voyons dans le cache formé par l'alliance, concrétise son complexe de culpabilité et ses angoisses.

Pas de virtuosité gratuite: chaque recherche visuelle cherche d'abord à exprimer. Mais *La Rue* est une œuvre inégale et qui a vieilli. Des répétitions, des longueurs ralentissent inutilement la progression de l'action: la poursuite de la fille par le bourgeois jusqu'à ce que tous deux se retrouvent au dancing, est interminable, l'épisode de l'enfant perdu, recueilli et raccompagné, trop complaisamment développé. L'interprétation d'Eugen Klöpfer, si sobre dans le rôle nettement plus dangereux du cabaretier de *La Nuit de la Saint-Sylvestre,* est devenue insupportable: ses sourires satisfaits, les moulinets de son parapluie, sa démarche sautillante derrière la femme, ses mines réjouies dans la chambre de la fille sont grotesques. Ce style de jeu excessif est également illustré par l'homme qui gambade dans le ballet d'ombres du début, la pantomine du vieux couple voulant s'asseoir sur le banc, le burlesque grossier de la séquence où le gros danseur fait tâter son biceps au vieux beau.

Qualifier *La Rue* de « tranche de vie » (Marcel Lapierre) paraît donc excessif. Au confluent de courants antagonistes, expressionnisme et « Kammerspiel », réalisme et idéalisme, Grüne a composé une sorte de symphonie de l'ombre, d'où toute lumière est absente, jusque dans sa morale, et malgré celle-ci. Cette prééminence du trouble, cette lourde incertitude qui plane sur le bonheur des humbles ce triomphe de la nuit, sauvent le film en lui conférant une originalité réelle bien mise en valeur par Lotte Eisner (voir introduction). La définition de Pierre Mac Orlan, « un fantastique social », est pleinement justifiée.

Der Weg ins Dunkel ou Der letzte Mann (Le Dernier des hommes)

Générique

Date	1924
Mise en scène	Friedrich Wilhelm Murnau
Scénario original	Carl Mayer; supervision: Erich Pommer
Décors et direction scénique	W. Röhrig et R. Herlth
Prise de vues	Carl Freund
Interprétation	Emil Jannings (le portier)
	Maly Delschaft (sa fille)
	Max Hiller (le fiancé de sa fille)
	Emilie Kurz (la tante du fiancé)
	Hans Unterkircher (le directeur)
	Olaf Storm (un client jeune)
	Hermann Valentin (un client ventru)
	Emma Wyda (une voisine maigre)
	Georg John (un veilleur de nuit)
Production	UFA
Copie étudiée	Copie 35 mm de la Cinémathèque suisse
Texte liminaire	« Aujourd'hui tu es le premier, estimé de tous, un ministre, un général, peut-être même un prince. — Sais-tu ce que tu seras demain? ».

Argument

Un grand hôtel de Berlin. Le portier est un homme âgé qui, avec sa barbe impériale et son uniforme chamarré, a encore fière allure. Dans le quartier populaire où il habite, on le salue avec respect. C'est qu'il pénètre chaque jour dans un monde interdit aux pauvres et qu'il incarne à sa façon l'autorité.

Mais le directeur de l'hôtel s'aperçoit qu'il peine et qu'il souffle, quand il porte des bagages lourds. On le dégrade, on lui retire son bel uniforme et il devient le « dernier des hommes »: il tiendra les toilettes.

Or il devait, le soir même, marier sa fille. Sa journée finie, il se glisse dans les bureaux et s'empare de la livrée dont on l'avait dépossédé. Au repas de noces, il fait bonne figure et il tient son rang.
Le lendemain, il dépose son uniforme à la consigne de la gare et le reprend le soir pour revenir chez lui. Mais son manège est éventé. Tous les voisins ont appris sa disgrâce et sa déchéance. Il restitue le vêtement qui a perdu tout prestige. Il n'est plus qu'un vieil homme affaissé, minable.

Découpage complet

Bobine 1

1. En plongée, puis de face, un hall d'hôtel vu de l'ascenseur qui descend. L'ascenseur s'arrête, un chasseur ouvre la porte et s'incline devant ses passagers, deux femmes et un homme.
2. Vue du hall de face; au fond, on aperçoit la porte à tambour qu'un chasseur fait tourner; à l'arrière-plan, des gens qui ont ouvert leurs parapluies circulent dans une rue éclairée. Au premier plan à droite, le bureau de l'hôtel où des clients parlent avec un employé. Travelling avant vers la porte tournante.
3. A travers la porte tournante, on aperçoit le portier en livrée muni d'un grand parapluie; il accompagne des clients jusqu'à leur taxi. Il revient vers la porte. Deux clientes sortent à leur tour.
4. Devant l'hôtel. On voit la vitre arrière d'un taxi; deux femmes sont assises dans la voiture; le portier ouvre la portière; elles sortent. Le taxi s'en va et pendant que le portier s'éloigne vers l'hôtel avec les deux femmes, un nouveau taxi entre dans le champ et prend la place du premier.
5. Devant l'hôtel, un taxi arrêté avec une énorme malle sur son toit. Le portier court à la voiture et revient vers la porte tournante en abritant deux clients sous son parapluie.
6. En plongée, du toit du taxi, vue de la porte tournante; le portier avance vers la caméra.
7. En contre-plongée, la malle sur le toit du taxi; le chauffeur, de face, grimpe sur le toit.
8. Plongée, comme au 6. Le portier, de face, regarde la malle, se retourne vers l'hôtel, appelle d'un geste de la main et regarde à nouveau la malle.
9. Contre-plongée comme au 7. Le chauffeur tente de soulever la malle.
10. Plongée sur le portier qui continue d'appeler du geste un chasseur hypothétique.
11. En contre-plongée, le chauffeur sur le toit fait signe au portier.
12. Le portier appelle encore en vain. Puis il court vers la caméra et sort du champ.
13. Gros plan, en plongée, du portier qui saisit la malle; celle-ci envahit le champ.

14. Le portier s'éloigne avec la malle sur le dos.
15. Hall de l'hôtel; au premier plan, en amorce, le bureau. A l'arrière-plan, une porte vitrée donnant sur la rue. Le portier entre par cette porte, dépose la malle et s'éponge le visage.
16. Hall de l'hôtel; à l'arrière-plan le bureau où l'on voit de dos une cliente et de face un employé. Le portier vient s'asseoir à gauche. Il continue de s'éponger le visage.
17. Hall de l'hôtel; porte tournante; le directeur salue une cliente et un client qui sortent. Il sort à son tour, hèle un taxi, salue de nouveau les clients, pénètre dans l'hôtel par la porte tournante et s'arrête.
18. A travers une porte, on voit un coin de bureau et le portier assis; un chasseur lui apporte un verre.
19. Le directeur dans l'encadrement de la porte.
20. Comme au 18; le portier remercie le chasseur et se lève.
21. Comme au 19; le directeur note quelque chose sur son carnet.
22. Comme au 17; le directeur sort du champ sur la gauche.
23. Comme au 18; le portier sort de l'hôtel par la porte vitrée.
24. Le directeur s'approche de la porte vitrée et l'ouvre.
25. La rue vue du seuil de la porte vitrée; le portier sort, regarde en l'air, enlève ses gants et sa pèlerine cirée qu'il remet à un chasseur; il salue un client.
26. De face. Il lisse sa moustache, en se contemplant dans un petit miroir de poche; il salue un client et continue d'arranger sa moustache.
27. Il salue deux jeunes clientes qui sortent et va faire signe à un taxi.
28. Les deux clientes babillent devant la porte de l'hôtel; le portier les rejoint, ouvre son parapluie.
29. Les deux clientes donnent le bras au portier; vus de dos, ils se dirigent tous trois vers le taxi; les deux femmes y prennent place; apparaît un client qui y monte également. La voiture quitte l'écran; le portier se retourne et avance vers la caméra.
30. Il donne son parapluie à un chasseur et contemple la rue, d'un air satisfait, les mains dans le dos.
31. Ouverture sur une rue, le soir. Les gens rentrent de leur travail.
32. Porte voûtée d'une cour par où passent les locataires. Des groupes se sont formés. Les gens bavardent.
33. Un coin de la cour; une mère pousse ses enfants vers un sous-sol. Son mari la suit.
34. Autre coin de la cour; une femme vient y chercher ses enfants.
35. Un homme arrive dans la cour; il est suivi du portier que chacun salue respectueusement.
36. Comme au 31.
37. Une rampe d'escaliers; le portier entre dans le champ et monte.
38. Il monte.
39. Panoramique sur le portier qui monte; arrêt du mouvement d'appareil sur une porte de palier; le portier entre chez lui.

40. Comme au 37; une femme apparaît et ferme la lumière.
41. La cour de la maison; une femme éteint une lumière au premier plan.
42. Comme au 37; une lumière s'éteint.
43. Comme au 31. Mais la rue est déserte. Fondu au noir.
44. Ouverture sur la rue, le matin. Peu à peu, la rue s'anime.
45. En contre-plongée, un coin de la cour; des balcons.
46. En contre-plongée, un autre coin; d'autres balcons. Une femme secoue une couverture; la fille du portier apparaît sur l'un de ces balcons; elle tient à la main la livrée de son père.
47. Comme au précédent, mais plus rapprochée; la fille secoue la livrée puis rentre dans la maison.
48. Une cuisine; la fille du portier sort une pâtisserie du four.
49. Elle pose son gâteau sur une table et prend un cornet de crème.
50. Gros plan de la fille.
51. Gros plan du gâteau; le cornet à crème y trace les lettres « De ».
52. Comme au 50.
53. Le gâteau sur lequel est écrit maintenant: « Den Hochzeitsgästen » (Aux invités du mariage).
54. Gros plan de la fille.
55. On voit, de dos, son père qui se coiffe devant une glace.
56. De face, le portier et sa fille.
57. Le palier, la rampe d'escalier. Des femmes secouent des couvertures. Des hommes descendent l'escalier.
58. Comme au 57. Une femme bat une couverture. La porte de l'appartement s'ouvre; apparaît le portier qui met ses gants blancs; la femme, d'un geste parodique, chasse la poussière avec son tablier; d'autres femmes entrent dans le champ; le portier salue et descend.
59. La cour. Des enfants jouent autour d'une pompe; une fillette tombe; le portier s'approche d'elle.
60. Il se penche sur elle, la relève, lui donne un bonbon, chasse les autres enfants; il se relève, sort du champ.
61. Une rampe d'escaliers. La fille du portier monte en portant à bout de bras sa robe de mariée.
62. En contre-plongée, une porte d'appartement décorée de fleurs. La fille du portier y pénètre.
63. En contre-plongée, panoramique sur le portier qui marche au milieu de la foule. Au fond, un mur.
64. L'entrée de l'hôtel vers laquelle se dirige le portier.
65. Du hall, la porte tournante. Le portier y pénètre de face et simultanément un autre portier vêtu du même uniforme galonné s'y engage de dos.
66. Visage étonné du vieux portier.
67. Allure dégagée du nouveau portier.
68. Visage du vieux portier.
69. Il regarde le nouveau portier et ressort de l'hôtel.

70. Entrée de l'hôtel. Le vieux portier sort et avance vers la caméra.
71. La rue. Un taxi. Le vieux portier, de dos, suivi d'un chasseur, s'élance vers la voiture.
72. Le vieux portier de face. Le chasseur tente de l'entraîner vers l'entrée.
73. Gros plan du vieux portier.
74. Gros plan du chasseur.
75. Comme au 72. Le chasseur veut entraîner le vieux portier.
76. Le nouveau portier avance.
77. Comme au 65. La porte tourne. On voit le nouveau portier de dos. Le vieux portier s'apprête à entrer.

Bobine 2

78. Le bureau du directeur vu à travers la porte vitrée. Le vieux portier tient dans sa main une lettre qu'il contemple mélancoliquement; le directeur s'assied et allume une cigarette.
79. Comme au 78. Travelling avant: la caméra semble passer de l'autre côté de la porte vitrée; le mouvement s'interrompt en cadrant en gros plan le visage du portier.
80. Celui-ci lit sa lettre.
81. Il lit: « En considération de vos longues années de service, nous avons trouvé un autre emploi pour vous, en transférant à partir d'aujourd'hui le plus vieil employé de notre maison dans un asile. »
82. Comme au 81. Le centre du texte devient flou et fait place à un cache ovale où l'on voit une femme en noir qui récupère la blouse blanche du vieil employé qu'on destine à l'asile. L'ovale disparaît, le texte redevient net.
83. Le portier, qui a mis ses lunettes, relit la lettre et porte ses mains à son front.
84. « La raison de cette mesure est votre vieillesse. » Ce texte passe et repasse sur l'écran, tantôt flou, tantôt net. Subjective, la caméra exprime ainsi la tristesse d'un regard embué.
85. Gros plan du portier.
86. De dos, le directeur à son bureau.
87. Gros plan du portier; il enlève ses lunettes.
88. En plongée, le directeur à son bureau. Le portier s'approche et lui parle.
89. Dans le coin du bureau, une grosse malle.
90. Comme au 88; le portier laisse tomber sa lettre et retrousse ses manches.
91. Le portier s'approche de la malle et la soulève à bout de bras.
92. Contre-plongée sur le portier soulevant la malle.
93. La malle tombe à terre.
94. Le portier s'est appuyé contre une porte.
95. Le directeur se lève.
96. Visage congestionné du portier.
97. La rue sous la pluie. Un taxi est arrêté. Le nouveau portier décharge deux malles avec aisance.

98. Le portier à demi évanoui contre la porte; le directeur se penche sur lui, tente en vain de le relever. Il appelle.
99. Par la porte vitrée, un chasseur arrive.
100. Il relève le portier. Le directeur sort du champ.
101. Le chasseur referme la malle tombée à terre.
102. Le directeur ouvre une porte qui dissimule un lavabo. De dos, on le voit qui se lave les mains. Son visage se reflète dans une glace.
103. Il s'essuie les mains.
104. Le chasseur dégrafe le vêtement du portier.
105. Le directeur se nettoie les ongles. Il est debout devant le lavabo et l'on voit son image dans la glace.
106. Suite du 104.
107. Pieds du chasseur et du portier. Un bouton de la livrée tombe à terre.
108. Le chasseur enlève la livrée du portier, et sort.
109. Il la range dans un placard.
110. Un chasseur, venant du hall, pénètre dans le bureau du directeur. Il se découvre.
111. De la rue, vue de l'entrée de l'hôtel. Le nouveau portier immobile domine le va-et-vient des clients.
112. Bureau du directeur. Le chasseur vient d'entrer. Le directeur écrase sa cigarette dans un cendrier et le suit. L'autre chasseur sort à son tour. Le champ reste vide.
113. Le portier.
114. Travelling arrière qui découvre le portier, en pied.
115. Comme au 114. Panoramique vertical de haut en bas, de la tête du portier à ses pieds, puis de bas en haut.
116. Gros plan du portier, de profil.
117. En flou, la livrée dans le placard vitré; l'image devient nette.
118. Travelling avant sur la livrée.
119. Gros plan du portier de face.
120. La livrée; la tête du portier entre dans le plan par la gauche.
121. Le hall de l'hôtel à travers la porte vitrée. La femme en noir qui, dans le cache ovale du 82, reprenait la blouse du plus vieil employé, s'approche.
122. Le portier contemple la livrée.
123. Porte du placard; le portier, d'un geste rapide, vole la clé.
124. La femme en noir entre dans le bureau.
125. Elle ferme la porte du placard, avec l'une des clés de son trousseau.
126. Ouverture sur la cour de l'immeuble où habite le portier; un cortège de noce s'approche.
127. A l'hôtel. Le portier et la femme en noir. Elle sort; le portier la suit.
128. Ils marchent dans un couloir.
129. Panoramique les accompagnant et découvrant un autre couloir.
130. Travelling rattrapant les deux personnages et cadrant ensuite une porte d'armoire, au bout du couloir.

131. La femme, suivie du portier, entre dans le champ. Elle ouvre l'armoire et tend au vieil homme une veste blanche.
132. Le nouveau portier devant l'hôtel; il siffle et appelle un taxi avec de grands gestes précis et un air résolu, autoritaire.
133. La femme prend une pile de serviettes dans l'armoire, et:
134. la dépose sur les bras du portier (un panoramique a suivi son geste).
135. Elle lui en donne une deuxième pile.
136. Elle ferme l'armoire.
137. De dos, le portier franchit une porte vitrée que la femme tient ouverte; il descend l'escalier; la femme lâche la porte vitrée, qui bat cependant que le portier s'enfonce vers les sombres sous-sols.
138. L'entrée de l'hôtel. Animation de la rue. Fermeture en fondu.
139. Plan général de l'hôtel, de nuit.
140. La rue où habite le portier, de nuit.
141. Un balcon en contre-plongée. Apparaissent la fille du portier, en robe de mariée, et quelques invités de la noce.
142. L'entrée de l'hôtel. Travelling arrière.
143. La porte vitrée de l'escalier qui conduit aux toilettes s'ouvre; le portier sort,
144. puis s'engage dans un couloir, s'arrête, hésite, repart. La caméra le suit en panoramique.
145. Le portier s'engage dans un nouveau couloir.
146. Autre couloir sombre; le veilleur de nuit avance avec sa lanterne.
147. Le portier recule et se cache derrière l'angle d'un couloir transversal.
148. Un rond de lumière (la lueur de la lanterne) danse sur un mur de couloir.
149. Angle du couloir; le portier surveille le rond de lumière qui disparaît; puis il s'enfonce dans le couloir obscur.
150. Le bureau du directeur; le portier y pénètre sur la pointe des pieds.
151. Le veilleur approche avec sa lanterne; il s'appuie à l'angle du mur où nous avons vu le portier au 149. Il allume sa pipe.
152. Porte du bureau du directeur, vue de l'extérieur; le portier sort, emportant sa livrée.
153. Travelling avant; l'appareil dépasse le portier et découvre le bureau de réception où dorment trois chasseurs. Le portier traverse le champ vivement, mais avec précaution.
154. Devant l'hôtel. Le portier sort en courant.
155. Panoramique sur le portier qui fuit, s'arrête, essoufflé, et s'appuie contre un mur.
156. Le portier adossé au mur.
157. En contre-plongée, le visage du portier et la façade qui le domine. Il met une main devant ses yeux, apeuré par cette façade qui semble vouloir l'écraser.
158. Le portier s'effondre.
159. Il se cache le visage derrière son bras, puis relève la tête, lentement.

160. Porte de l'hôtel.
161. Le portier enfile sa livrée, d'un air décidé.
162. Il marche dans la rue, en s'éloignant de l'hôtel.
163. Porte de l'appartement, décorée de fleurs. La mariée sort sur le palier, suivie du marié et de leur tante.
164. Le portier monte l'escalier.
165. Porte de l'appartement, ouverte; le marié et la tante.
166. Le portier et sa fille.
167. Le portier arrive sur le palier.
168. Façade de la maison. Derrière trois fenêtres éclairées, on devine des silhouettes de danseurs.
169. Le portier et sa fille. Le portier quitte le plan qui est traversé ensuite par la tante et par le marié.
170. Comme au 169. Le champ reste vide.

Bobine 3

171. Le portier est devant une table chargée de bouteilles. Il boit, fait un salut militaire, titube. On voit son reflet, de dos, dans un miroir à l'arrière-plan.
172. La tante rit et met un chapeau.
173. Le portier, toujours attablé, sort un sifflet et le met entre ses lèvres; la tante entre dans la pièce, derrière lui.
174. Elle s'esclaffe.
175. Gros plan du portier, sifflet à la bouche.
176. Le portier gesticule, salue, siffle. La tante rit, monte sur une chaise, redescend, s'approche de la table, prend une cafetière et sort.
177. En plongée, un coin de la cour, deux hommes ivres. Le plus grand titube; l'autre embouche une trompette; involontairement le plus grand la lui enlève des lèvres à plusieurs reprises.
178. Finalement, il embouche sa trompette; le pavillon de l'instrument occupe tout l'écran,
179. et la caméra opère un très rapide travelling arrière. Nous voyons de nouveau les deux compères. Le plus grand s'est relevé et remet son chapeau.
180. Le portier de face, sifflet aux lèvres.
181. Les deux compères au fond de la cour, en plongée.
182. Comme au 180.
183. Comme au 181.
184. Le portier titube et s'assied lourdement sur une chaise.
185. Panoramique de droite à gauche et de gauche à droite, sur le mur de la chambre. Le portier suit des yeux ce mouvement de balancement.
186. Tête du portier.
187. Travellings et panoramiques combinés sur le mur de la chambre et sur la table chargée de bouteilles.
188. Tête du portier.

189. En flou, les deux compères; le petit joue de la trompette. Seul le pavillon de l'instrument apparaît plus nettement.
190. Tête du portier.
191. Comme au 190. En surimpression s'amorce l'image d'une très haute porte tournante, stylisée, puis elle devient de plus en plus nette. Le portier est là, en uniforme.
192. La porte, immense, et devant elle, le portier, minuscule.
193. Comme au 192. Travelling avant sur le portier.
194. Le portier.
195. En flou, des personnages stylisés. Un taxi stationne dans la cour de l'immeuble, qui est celui où habite le vieil homme. Six chasseurs tentent péniblement d'en décharger une grosse malle. Le portier s'approche d'eux, les écarte et la soulève aisément d'un seul bras.
196. Flou et surimpression: la haute porte qui tourne. Le portier entre dans l'hôtel en brandissant la malle à bout de bras.
197. Comme au 196: le portier traverse le hall en écartant les clients et le personnel, puis
198. il jette la malle en l'air, salue, la reçoit d'une main comme un jongleur qui jongle avec une balle.
199. Travellings et panoramiques sur les assistants qui applaudissent (Flou).
200. Le portier continue son numéro (Flou).
201. Lent fondu enchaîné, du flou au net,
202. sur le portier assis dans la chambre; il se réveille. La tante s'approche de lui, avec une cafetière.
203. En contre-plongée, le palier. Deux femmes brossent des vêtements.
204. Visage du portier.
205. Image double de la tante: deux tantes tendent deux cafetières et deux tasses.
206. Le portier se frotte les yeux.
207. La tante (qui n'est plus double) verse le café.
208. La tante continue de verser le café: le portier s'étire.
209. Un coin de la cour; une femme bat un tapis.
210. Le portier boit son café.
211. Le palier: trois femmes battent des tapis; trois hommes en habit de travail descendent l'escalier.
212. Le portier appelle la tante qui arrive, en portant la livrée. Péniblement le portier met sa livrée.
213. Il la boutonne et s'aperçoit qu'il y manque un bouton.
214. La tante s'approche du portier, puis s'en éloigne.
215. Comme au 213. Le portier cherche le bouton manquant.
216. La tante fouille dans une boîte.
217. Elle revient vers le portier et recoud le bouton.
218. Elle tire le fil.
219. Visage du portier.

220. La tante termine sa couture; elle coiffe le portier de sa casquette galonnée.
221. En contre-plongée: le palier. Deux voisines bavardent. Le portier sort de chez lui d'un pas mal assuré.
222. Le portier avance.
223. Visage de la voisine, vu comme dans un miroir déformant.
224. Le portier salue.
225. Comme au 221. Le portier s'engage dans l'escalier.
226. Dans la chambre, la tante emporte la cafetière, puis revient et ouvre une fenêtre.
227. La cour: un ouvrier passe, suivi du portier.
228. Le portier traverse la cour en saluant. Deux enfants le dépassent. Il lève la tête.
229. En contre-plongée, façade de la maison vue en flou dans un cache rond.
230. Comme au 228.
231. Fenêtres de la maison; travelling avant sur les têtes de commères aux fenêtres. Flou.
232. Panoramique sur le portier qui avance en saluant.
233. Travelling arrière précédant le portier qui marche.
234. Fenêtre de la chambre. La tante envoie des baisers du bout des doigts.
235. Travelling latéral suivant le portier qui marche.
236. Le portier s'arrête, s'appuie au mur.
237. Entrée de l'hôtel. Flou.
238. Rapide travelling avant sur le nouveau portier debout devant la porte tournante. Passage du flou au net.
239. Le portier appuyé au mur.
240. Le nouveau portier; animation de la rue.
241. Le portier appuyé au mur. Il porte la main à son front et sort du plan.
242. Entrée de l'hôtel, va-et-vient de taxis que le portier contemple, dissimulé à l'angle de la rue.
243. Le bureau de la consigne, à la gare. Des voyageurs déposent ou retirent des bagages. Au fond, une locomotive. Le portier apparaît, remet sa livrée et sa casquette à l'employé de la consigne, puis lève les yeux.
244. En contre-plongée, une horloge de la gare marque 9 h. 35.
245. Comme au 243. Le portier baisse les yeux, quitte le champ. Un jeune chasseur dépose des valises à la consigne.
246. La porte vitrée qui domine l'escalier conduisant aux lavabos. Le portier entre et descend l'escalier.
247. Il franchit une deuxième porte vitrée.
248. Il entre aux lavabos.
249. De dos, il marche dans les lavabos. Son image est réfléchie par les miroirs.
250. Il ouvre une armoire; il met sa veste blanche et commence à essuyer les lavabos.
251. La porte vitrée. Un client arrive.
252. Dans un miroir, image du portier et du client qui se lave les mains.

253. Le client est penché en avant. Le portier lui tend une serviette.
254. Le client sourit en voyant que le portier dort debout.
255. Il saisit la serviette, s'essuie les mains; le portier se réveille brusquement.
256. Le client lui tend un pourboire et sort du champ.
257. Main du portier tenant le billet.
258. Panoramique sur la main qui jette avec dégoût le billet sur le bord du lavabo.
259. Bord du lavabo.
260. Le portier devant le miroir; il essuie un lavabo et tourne la tête vers
261. le soupirail.
262. Travelling latéral sur la tante qui marche dans la rue.
263. La tante s'arrête.
264. Elle rit en regardant le paquet qu'elle porte (un bidon entouré d'un linge).
265. Travelling latéral sur la cuisine de l'hôtel. Un cuisinier aiguise un couteau. Longue table chargée de mets luxueusement apprêtés.
266. Des garçons portent des plats et avancent cérémonieusement.
267. Au coin des lavabos, le portier assis mange lentement dans un bol grossier.
268. Il mange (plan rapproché).
269. Un client entre aux lavabos.
270. Le portier se lève et prépare une serviette.
271. Bol posé sur un angle de lavabo.
272. Le portier se rassied,
273. et recommence à manger.
274. Il pose une nouvelle fois son bol sur le bord du lavabo.
275. Salle à manger de l'hôtel; un couple mange.
276. La femme gobe une huître. La satisfaction se lit sur sa bouche.
277. Comme au 275.
278. Le portier assis.
279. Entrée de l'hôtel. La tante se dirige vers l'entrée.
280. Elle s'arrête et se dissimule à l'angle d'un mur avec l'intention de surprendre le portier.
281. Elle sort de sa cachette.
282. La tante vue de dos; la jambe du nouveau portier.
283. La tante tourne la tête et tend son paquet.

Bobine 4

284. Le nouveau portier.
285. La tante, qui tend toujours son paquet.
286. En plongée, l'épaule du nouveau portier (en amorce) et la tante qui le regarde.
287. Le « dernier des hommes » lave le sol des lavabos.
288. Le nouveau portier; la tante s'approche de lui.
289. Comme au 287.

290. Porte vitrée des lavabos; un chasseur l'ouvre.
291. Le vieil homme accroupi.
292. La porte vitrée. Le chasseur remonte, fait signe à la tante et sort.
293. Le portier se relève et avance.
294. Comme au 292. La porte s'entrouvre. Apparaît la tête du portier.
295. Tête de la tante derrière la porte vitrée. Travelling avant jusqu'à un très gros plan de ce visage.
296. En plongée, très gros plan du visage du portier qui recule.
297. En contre-plongée, la porte vitrée. On aperçoit, de l'autre côté, la tante qui s'éloigne.
298. En plongée, gros plan du visage du portier. Il referme la porte des lavabos qui vient occuper tout le champ.
299. Le portier derrière la porte.
300. Les lavabos vides; un client entre.
301. Comme au 299.
302. Le client se lave les mains; puis il appelle.
303. Comme au 299.
304. Dans un miroir des lavabos, on voit les mains du portier qui tendent une serviette. Le client l'arrache violemment.
305. Entrée de l'hôtel. La tante court vers la rue, en direction de la caméra.
306. Au premier plan, le portier. Le client lui tend une brosse. Le portier la saisit et commence de brosser le client.
307. En amorce, le bras du portier brossant l'épaule du client qu'on voit de dos; son visage est réfléchi par un miroir: on y lit l'agacement. Subitement, il se retourne, furieux.
308. En gros plan, visage du portier.
309. Le client désigne une de ses chaussures.
310. En plongée, jambes du portier et du client. Le portier, lentement brosse la chaussure.
311. Dans un miroir, visage du client qui peigne sa moustache, puis contemple ses dents en retroussant du doigt sa lèvre inférieure.
312. Comme au 310, mais le bras du portier reste immobile sur la brosse.
313. Le client furieux.
314. Visages du portier, de face, et du client, de profil.
315. Porte vitrée des lavabos, vue de l'escalier. Elle bat et l'on aperçoit le portier à l'arrière-plan.
316. La porte vitrée. Le client la pousse furieusement. Le champ reste vide. Puis le client repasse suivi du directeur. Ils disparaissent vers le bas de l'escalier. Le champ reste vide.
317. De face, le portier dans les lavabos.
318. Cour de l'immeuble populaire. Deux femmes parlent. La tante arrive en courant.
319. Panoramique sur la tante, qui entre dans la maison en courant.
320. Un corridor; une voisine entre par une porte, sort par une autre.

321. Travelling sur la tante qui monte l'escalier; elle atteint le palier. La jeune mariée a ouvert la porte. Les deux femmes entrent dans l'appartement.
322. Porte de l'appartement.
323. Travelling latéral sur une porte voisine qui s'ouvre et laisse entrevoir la tête d'une commère,
324. qui sort sur le palier et va écouter à la porte.
325. Elle écoute, en plan rapproché.
326. Un corridor. La tante parle à sa nièce; puis les deux femmes sortent.
327. Le palier; la première commère frappe à la porte d'une deuxième voisine, qui sort; puis elle se dirige vers le fond et revient avec une troisième voisine, qui sort du champ cependant qu'une quatrième y entre.
328. La tante et la fille sont sorties sur le palier.
329. Trois voisines dédaigneuses.
330. La tante et la fille s'en vont. Restent les trois voisines.
331. En contre-plongée, un balcon où se trouve une autre commère.
332. Panoramique sur un autre balcon.
333. En plongée, une voisine apparaît sur un balcon.
334. En contre-plongée, une autre voisine à son balcon.
335. En plongée, une troisième voisine, elle aussi au balcon. Elle appelle en mettant ses mains en porte-voix.
336. En contre-plongée, la façade de la maison, vue par-dessus l'épaule d'une commère en amorce.
337. Gros plan d'une femme qui parle.
338. Rapide travelling avant sur une autre commère, qui écoute; le travelling se termine sur un très gros plan de l'oreille.
339. Comme au 337, puis fondu au noir.
340. Ouverture sur la salle à manger de l'hôtel. En amorce, au premier plan, un violoniste.
341. Le vieil homme appuyé contre une porte.
342. Nuit. Vue générale de l'hôtel; un train traverse le plan de gauche à droite.
343. Hall de l'hôtel; au premier plan un escalier.
344. Une porte. L'homme la pousse et sort.
345. Rue animée; il avance et occupe tout le plan.
346. Il marche dans la rue. Il est pris de face en travelling arrière.
347. Entrée de l'hôtel et
348. travelling avant sur le nouveau portier. Fondu au noir.
349. Ouverture sur le vieil homme qui retire sa livrée et sa casquette au bureau de la consigne.
350. Une commère guette à la fenêtre son arrivée.
351. Porte de la cour.
352. Comme au 350. La voisine se retire et ferme la fenêtre.
353. Le portier apparaît à l'entrée de la cour, puis s'éloigne. Un ouvrier passe et le croise.
354. Il avance maintenant en venant de l'arrière-plan.

355. Des voisines apparaissent aux fenêtres,
356. et rient moqueusement, en surimpression.
357. Le corridor. Le portier entre timidement dans l'appartement.
358. Panoramiques sur l'appartement; le dernier panoramique s'arrête sur une tasse qui est restée sur la table.
359. Le portier, de face.
360. Nombreuses voisines sur le palier; elles écoutent, puis se retirent. Le portier sort de l'appartement et s'éloigne vers le fond du corridor.
361. Main du portier s'approchant d'un cordon de sonnette.
362. Le portier sur le palier.
363. Comme au 361. La main tire le cordon.
364. La fille du portier, son mari, la tante. La fille s'avance pour ouvrir la porte, mais la tante la retient.
365. Comme au 362. Le portier se dispose à partir lorsque la porte s'ouvre et qu'apparaît le mari.
366. Le portier ôte sa casquette.
367. Le mari. Dos du portier en amorce. Le mari lui fait signe d'entrer.
368. Le mari pousse son beau-père dans l'appartement, regarde à gauche et à droite, puis entre à son tour. La porte se ferme sur lui.
369. La fille, le mari, la tante, immobiles, tels des justiciers. Au fond, le vieil homme, vu ensuite en
370. gros plan.
371. Le groupe des trois, vu de face, en contre-plongée.
372. Comme au 369. Le portier sort de la pièce par le fond. La fille se jette au cou de son mari.
373. Panoramique sur le portier qui descend l'escalier.
374. Ouverture sur l'hôtel, vu de la rue, la nuit.
375. Un couloir. Au fond, arrive le veilleur de nuit avec sa lanterne.
376. Il s'adosse au mur.
377. Comme au 376. Le portier entre dans le champ et met sa main sur la bouche du veilleur.
378. Bureau de l'hôtel: trois chasseurs dorment sur un banc.
379. Le portier montre sa livrée au veilleur.
380. Gros plan du portier, dans le cercle de lumière de la lanterne.
381. Comme au 379. Le portier tend sa livrée au veilleur qui la prend.
382. Panoramique sur le veilleur qui s'en va.
383. Le veilleur s'enfonce dans la nuit; le portier reste seul.
384. Le veilleur remet la livrée dans le placard et sort.
385. Les lavabos. Le rond lumineux danse sur le mur au rythme de la marche du veilleur. Le portier entre et va s'asseoir sur sa chaise, au fond. Le veilleur de nuit entre dans le champ.
386. Visage du veilleur de nuit.
387. Le portier assis sur sa chaise.
388. Le veilleur va poser son propre manteau sur les épaules du portier.

389. Gros plan du visage du portier, puis de celui du veilleur qui se penche vers lui.
390. Ouverture sur la rue (vue de nuit) où habite le portier.

Significations

Il est assez facile de plaquer des symboles sur ce film de Murnau et d'en camoufler la signification véritable en y trouvant, intellectuellement, des prolongements métaphysiques. Certes la déchéance du vieux portier fier de son uniforme, qui finit en veste blanche dans les lavabos, peut être interprétée, ainsi que le fait Lotte Eisner, comme une Descente aux Enfers. Mais à ce niveau, toute situation exprimée sur un écran permet de créer par un artifice verbal un double fond mythique. Ici, bien entendu, le style de Murnau, cet univers ouaté, cette écriture souple, ce développement dramatique admirablement harmonisé, les mouvements des personnages devant la caméra et les mouvements de l'appareil lui-même superbement concertés, tout semble indiquer une volonté de dépassement du réalisme par le biais d'une esthétique épurée parfois jusqu'à la préciosité. Les principes du Kammerspiel tels que les applique Murnau peuvent prêter à confusion pour quiconque décide arbitrairement de limiter le réalisme à une sorte de naturalisme du premier degré. Or le réalisme, tel que nous l'entendons, se joue sur une infinité de modulations. Il varie au gré des tempéraments, des époques, des intentions et des talents; il va du document brut de Lumière à l'organisation complexe des prises sur le vif du « ciné-œil » de Dziga Vertov, et du reportage objectif des *Hurdes* (où il devient tangent, par l'horreur, à une sorte de surréalité) à la reconstruction lyrique d'Eisenstein; il va de la poétique de Vigo ou de Renoir à celle de Visconti.

Le réalisme de Murnau dans le *Dernier des hommes* est sublimé par une qualité formelle éblouissante; il n'en demeure pas moins présent d'un bout à l'autre du film, virulent au cœur de chaque plan. Et ce n'est pas une littéraire Descente aux Enfers qui est narrée, mais bien une déchéance sociale constamment explicitée par son contexte. La clé de l'œuvre, on ne la trouve pas dans le gros plan d'un bouton tombé sur le sol, mais bien dans le geste final, dans la délicate tendresse du veilleur de nuit couvrant de son manteau le vieux portier abandonné à sa solitude.

Lorsqu'il était revêtu de son uniforme chamarré, le portier jouissait de la considération de tous les habitants du quartier; les clients de l'hôtel eux-mêmes le traitaient avec des égards: au moment où il ouvre son grand parapluie pour conduire deux jeunes filles jusqu'à leur taxi, celles-ci se précipitent vers lui et lui prennent le bras avec une simplicité naturelle qui fait de ce domestique une sorte de grand-père protecteur. Sa fonction, qu'il accomplit avec une souriante fierté, confère à cet homme son bonheur et sa liberté. L'habit fait le moine! C'est pourquoi, dès qu'il est privé de l'attribut de son rôle, il redevient l'unité négligeable d'une société inhumaine; personne ne lui prête attention, sauf pour l'humilier;

personne ne lui tend la main, hormis le vieux veilleur qui hante les couloirs nocturnes de l'hôtel, refaisant chaque soir le même itinéraire avec toujours ce même arrêt au même endroit pour allumer sa pipe. Dépouillé de sa livrée, de ce fallacieux signe social auquel il a cru trop longtemps, le portier est redevenu ce qu'il est: un prolétaire exploité et banni. D'un coup, il rejoint sa classe qu'il a voulu nier et rencontre alors pour la première fois un frère exploité et banni comme lui. Instantanément ils se comprennent et un sentiment fraternel les unit: une confuse conscience de classe leur permet de se reconnaître et de se comprendre.

Il est assez remarquable de constater que ceux — comme Jean Domarchi ou Alexandre Astruc par exemple [1] — qui ne voient chez Murnau que la présentification des « arrière-mondes », la capture magique de l'invisible ou les obsessions de la conscience germanique, accordent peu d'importance au *Dernier des hommes*. Avec ce film, la fameuse fascination « murnalcienne » (risquons le néologisme!) semble ne plus opérer. Ils préfèrent greffer leurs méditations ésotériques sur des commentaires de *Faust*, de *Nosferatu* ou de *Tabou* dont les sujets, bien entendu, peuvent flatter par eux-mêmes les inclinations idéalistes des commentateurs.

L'univers global de Murnau est ambivalent. Il mériterait une étude objective qui aurait l'avantage de dégager enfin la figure de cet immense cinéaste, figure fâcheusement brouillée aujourd'hui par des exégèses intelligentes, souvent pertinentes, mais qui accordent une part trop grande aux virtualités et aux reflets des images, au détriment de leur véritable contenu structurel.

Le fait que *Le Dernier des hommes* demeure en marge des préoccupations de ces exégètes nous confirme tacitement que nous n'avons pas tort de ranger cette œuvre dans le courant réaliste.

Il s'agit moins, dans ce film, de l'étude psychologique d'un cas ou d'une illustration de la misère fatale qui pèse, dit-on, sur l'âme humaine, que de la description sociologique des comportements saisis dans deux milieux différents, apparemment opposés, où le rituel social règne également.

Le continuel va-et-vient du portier entre son lieu de travail et son logement suscite deux thèmes complémentaires que l'uniforme chamarré polarise:

1. par une minutieuse description du quartier ouvrier où vit le vieil homme, Murnau montre les joies et les peines quotidiennes de ces pauvres que la pauvreté n'humanise guère. Envoûté par l'uniforme, ce « lumpen-prolétariat » accorde plus d'importance à la fonction sociale qu'à la condition sociale. On n'y décèle aucune révolte à l'égard de la bourgeoisie, mais seulement un égoïsme détestable qui s'exprime par l'envie. Les groupes de commères, comme un chœur de tragédie, commentent les événements. Admiratrices du portier, les voisines passent immédiatement à la moquerie, à la méchanceté, à une sorte de joie mauvaise dès qu'elles connaissent la disgrâce de cet homme qui pourtant est un des leurs. C'est bien parce qu'il pressent cette réaction que le portier vole sa livrée en vue

[1] Cf. *Cahiers du Cinéma*, N° 18 (déc. 1952) et N° 21 (mars 1953). Les lignes de J. G. Auriol dans *La Revue du Cinéma*, N° 18 (octobre 1948) sont d'une qualité critique autrement plus rigoureuse: le judicieux rapprochement avec Dovjenko ouvre d'intéressantes perspectives.

de sauver les apparences. Ce monde des travailleurs est un univers clos de l'immanence. Aucune transcendance révolutionnaire ne l'éclaire.

2. En face de cet univers clos, un autre univers clos: celui de la bourgeoisie; plus mouvementé avec sa circulation automobile, ses piétons à l'air sérieux, sa nuit constellée de lumières, plus agité, mais d'une vanité aussi fondamentale que celle qui caractérise l'immeuble des ouvriers et sa cour grise. Dans cet univers anonyme, Murnau choisit le lieu le plus anonyme: un hôtel où se joue cérémonieusement la comédie humaine. Il en souligne l'aspect artificiel par des notations cruelles: le directeur désemparé devant le corps du portier évanoui, la fatuité ignoble du bourgeois replet devant le miroir des lavabos, la théorie des serveurs aux plateaux d'argent chargés de mets, le travelling sur la longue table couverte de victuailles, la jeune mondaine qui gobe des huîtres en faisant une moue satisfaite de précieuse ridicule... Le montage parallèle décrivant le repas plantureux des hôtes et celui, misérable, du vieux portier mangeant sa soupe dans un gros bol, au fond des lavabos, indique, avec une violence mordante, qu'entre ces deux univers clos se dresse la barrière de l'injustice. En la montrant, Murnau la dénonce et prend le parti des exploités. Cette œuvre n'est donc pas aussi pessimiste qu'on l'a dit. Elle refuse les recours au sentimentalisme ouvriériste et si elle n'exalte pas ouvertement une prise de position révolutionnaire, elle manifeste cependant, avec douceur et causticité, un humanisme très moderne: ces deux mondes humains doivent être changés! L'un est déjà pourri. L'autre porte secrètement le germe de sa libération: il suffira seulement que ce pouvoir lui soit révélé par une reconnaissance mutuelle des opprimés. L'ultime scène du veilleur et du portier réunis pose, sans équivoque, la possibilité d'une telle reconnaissance de l'homme par l'homme, au-delà des tabous sociaux inventés par les exploiteurs afin d'asservir magiquement les travailleurs. (Ici en les précipitant dans la religion de l'uniforme chamarré; ailleurs, aujourd'hui, en leur inculquant le culte de la médaille et du diplôme d'Etat.)

Réalisation technique

Pour dresser ce constat et l'élever au niveau d'un poème tragique, Murnau épuise toutes les ressources du langage cinématographique. Dès le premier plan, célèbre, la « caméra déchaînée » explore la réalité et capte la durée fluente sans la pétrifier photographiquement. Elle atteint sa dynamique spécifique moins par un montage vertical (au sens où l'entendaient les Russes) que par une animation interne du plan qui fonde la sémantique particulière du plan-séquence telle qu'on devait la définir, 25 ans plus tard, à propos d'Orson Welles... Non content de tourner autour des choses, ou de suivre les évolutions de personnages au moyen de mouvements d'appareil compliqués et d'angles choisis avec une sûreté et une sensibilité sans défaut, Murnau joue avec virtuosité de la caméra subjective.

A l'aide de flous, de caches, de trajectoires savantes, de surimpressions, il exprime les sentiments du héros ou visualise les effets sonores avec une maîtrise qui lui permet de se passer totalement du recours aux intertitres. Tout est dit par

l'image et, simultanément, par l'enchaînement des images entre elles, avec une extraordinaire rigueur harmonique.
Dans cette prodigieuse création d'un langage, dans cette souveraine invention esthétique, il accorde au décor, à l'éclairage, à la direction des acteurs (de l'acteur principal notamment), à la figuration, une immense importance. Et pourtant cette écriture volontaire, cette absolue précision de la composition, ne privent pas l'œuvre du frémissement de la spontanéité. Le génie de Murnau, comme tous les génies artistiques authentiques, parvient à fondre, dans un ordre imaginaire vivant, les ivresses de la vigueur impulsive avec la calme sérénité du rythme calculé. Son œuvre ouvrait au septième art des horizons insoupçonnés; elle a nourri le réalisme poétique de Carné aussi bien que le décoratif littéraire de l'Alexandre Astruc du *Rideau cramoisi.* On y reviendra toujours, car elle témoigne comme nulle autre de la liberté et de l'exigence de l'art.

Le post-scriptum du Dernier des hommes

On sait que la mutilation n'est pas la seule forme de censure possible; les défenseurs de la morale exigent régulièrement la transformation des séquences finales des films. Les censeurs, en effet, n'aiment pas les fins pessimistes et les distributeurs estiment que le public préfère la « happy end ». On exige donc souvent du cinéaste qu'il se soumette à cette concession commerciale, même si elle dénature profondément l'œuvre telle qu'elle avait été conçue originellement.
Murnau, cédant aux instances d'on ne sait qui (producteurs? distributeurs? Jannings?) a accepté d'ajouter au *Dernier des hommes* un post-scriptum optimiste. Notre ami Philippe Esnault, qui assistait à la projection de la copie complète, lors de la « Confrontation des meilleurs films de tous les temps », en 1958, à Bruxelles, a bien voulu nous communiquer les remarques suivantes à ce sujet:

Résumé du scénario

Dans la grande salle à manger de l'hôtel les dîneurs s'entretiennent du testament excentrique — dont il est question dans le journal — qui fait la fortune du gardien de lavabos. En effet, le client qui avait rabroué le vieux portier commis à l'entretien des toilettes (300-316) a fait de lui son légataire universel.
On découvre, par un mouvement d'appareil, l'ancien portier (Jannings), en tenue d'apparat, fleur à la boutonnière, assis seul à une table, entouré de larbins. Il est l'objet de l'attention générale. La serviette accrochée au col, il entame par le milieu, à coups de cuiller, une énorme pièce montée.
Il refuse qu'on retire le deuxième couvert. Il attend visiblement quelqu'un. Clin d'œil! Une femme? Non. C'est le veilleur de nuit qui apparaît, ridicule dans son costume de soirée, tout encombré de paquets. Jannings va le chercher et l'installe. L'autre dévore férocement (on pense au repas des *Rapaces!*).
Le directeur qui a dégradé le portier et l'a envoyé à l'humiliante besogne des toilettes, vient saluer ses hôtes. Il hésite, puis vient vers Jannings et le salue à son

tour. Le veilleur de nuit veut se lever. Jannings le force à se rasseoir. Puis il se rend aux lavabos. La lingère lui fait la révérence au passage.
Le voici aux lavabos, où il joue le rôle du client milliardaire. Son successeur paraît embarrassé. Jannings le dévisage, puis l'embrasse, les mains pleines de savon. Il vide ses poches et les bourre d'argent. Il lui plante un cigare dans la bouche et l'allume. Survient un client indifférent. Jannings officie, puis lui tend la sébile.
Départ en fanfare. Tout le personnel est là pour le pourboire. Larges gratifications. Le nouveau portier semble humilié.
Jannings monte en calèche avec le veilleur de nuit. Un mendiant s'approche. Le nouveau portier veut le chasser. Jannings le fait monter avec eux. Rires et saluts.

Remarques

Cette partie surajoutée accuse un caractère très net de post-scriptum, non seulement parce qu'il y a rupture de ton et même de style, mais surtout parce qu'elle est précédée d'un avertissement de Murnau qui laisse entendre qu'il désapprouve cette concession commerciale qu'on lui impose.
Ce post-scriptum possède un caractère d'henaurme bouffonnerie qu'on pourrait comparer à certains styles ultérieurs. Pressentiment de Brecht? On pense à *L'Opéra de quat'sous.* C'est la revanche, la vengeance aimable.
Il est évident que cette rallonge optimiste n'affecte aucunement le film, qui se termine indubitablement au N° 390 de notre découpage. Et ce post-scriptum ne mord absolument pas sur la signification de l'œuvre telle que nous l'avons dégagée. Tout au plus serions-nous tentés d'y voir une confirmation de notre analyse: le veilleur de nuit est bien, dans l'esprit de Murnau, le seul être que le vieux portier reconnaisse fraternellement comme étant de sa propre condition, le seul qui l'ait aidé et compris. D'ailleurs, Bernard Chardère nous écrit de son côté: « J'ai vu le *Dernier des hommes* avec son épisode final à Bruxelles, en même temps que *Hintertreppe* et *Telle est la vie.* Contrairement à Philippe Esnault (ou à Lotte Eisner qui n'aime pas le « mauvais goût » des premiers Lubitsch, ou des séquences drôles de Murnau), il me semble que cet épilogue du portier nouveau riche est de la meilleure veine du grand Karl Mayer, qui aimait la farce populaire; je le trouve surtout parfaitement « en situation » et — si l'on tient au « message » — pour le moins aussi significatif qu'une fin pessimiste. Reprochera-t-on, d'ailleurs, au *Journal d'une fille perdue* une conclusion optimiste qui fut pourtant imposée à Pabst (la première version de l'adaptation du roman de M. Boehme ne la comportait pas)? Ou la dernière séquence de tant de films, de Hollywood comme d'ailleurs? Mais, même en valeur absolue, ce sous-prolétaire enrichi qui sait se faire servir et demeurer pourtant exemplaire donne, au sens brechtien, une leçon. L'esprit de l'œuvre est, par cet épisode supplémentaire, enrichi d'une dimension qui, paradoxalement peut-être, supprime toute équivoque possible quant au populisme misérabiliste: il s'agit bien d'un film politique, et non seulement « humain ».

Die freudlose Gasse (La Rue sans joie)

Générique

Date	1925
Mise en scène	G. W. Pabst
Scénario	Willi Haas, d'après une nouvelle de Hugo Bettauer
Prises de vues	Guido Seeber et Curt Oertel
Décors	Sohnle et Erdmann
Interprétation	Greta Garbo (Greta Rumfort)
	Asta Nielsen (Marie Leschner)
	Valeska Gert (La Greifer)
	Loni Nest
	Agnès Esterhazy
	Werner Krauss
	Ilka Grüning
	Grigori Chmara
	Jaro Fürth
	Robert Garrison
	Maria Forescu
Production	Allemagne. Hirschel Sofar
Copie étudiée	16 mm de la Cinémathèque française.

Argument

Dans la rue Melchior, à Vienne, la Greifer tient une maison de plaisir dissimulée derrière un magasin de mode. A deux pas de là, chaque nuit, les habitants du quartier font la queue devant une boucherie, avec l'espoir de pouvoir acheter un peu de viande à l'aube.
Contrastant avec cette misère, dans les hôtels de luxe les spéculateurs combinent des coups de Bourse avant de se retrouver le soir chez la Greifer pour s'amuser.
Dans cette société où tout se vend, l'argent est roi et les mœurs pourries.
Nous suivons l'histoire de deux femmes, jeunes et belles, issues de familles pauvres.

Greta Rumfort est la fille d'un fonctionnaire. Elle travaille dans un bureau comme dactylo. Malgré cela, son père, sa petite sœur et elle-même, vivent avec difficultés. Persuadé qu'il pourra faire fortune en achetant des actions, Rumfort donne sa démission et touche l'indemnité que promet l'administration à ceux qui la quittent. Il engage tout son argent sur des titres dont le cours, fixé artificiellement, s'effondre. Simultanément, refusant les avances de son chef de bureau, Greta est chassée de son emploi. Pour sauver la situation, ils louent une chambre meublée à un lieutenant de la mission américaine de la Croix-Rouge. A la suite du vol, par la petite sœur de Greta, de quelques boîtes de conserve appartenant au lieutenant, la vanité du père est blessée. Il chasse le locataire. Greta accepte alors à contre-cœur de travailler chez la Greifer. Le soir où elle va se prostituer pour la première fois, le lieutenant l'aperçoit et comprend, au moment où le père vient la rechercher, que cette brave fille n'avait effectivement pas d'autre solution pour tenter de sauver sa famille de la débâcle.

Marie Leschner, elle, est la fille d'un couple encore plus pauvre. Son père est infirme. Elle est amoureuse d'un élégant jeune homme, Egon Stirner, secrétaire particulier du gros affairiste Don Alfonso Canez.

Stirner a beaucoup de succès auprès des femmes et il aime jouer à la Bourse. La riche Regina lui fait des avances. Et la non moins riche Lia Leid lui promet ses bijoux s'il accepte de la rejoindre un soir dans l'un des salons particuliers de la Greifer. Il accepte, ce qui ne l'empêche pas de demander à Marie de lui rapporter de l'argent en vue de réaliser un coup de bourse intéressant.

Marie, pour cela, se rend chez la Greifer où Canez fait sa connaissance et décide d'en faire sa maîtresse, richement entretenue. Là, elle surprend le rendez-vous d'Egon et de Lia. Et folle de jalousie, elle étrangle Lia. Egon est accusé du meurtre. On l'arrête.

Ayant abandonné Canez après lui avoir rendu ses bijoux, Marie devient une épave. Elle décide de se dénoncer à la police et de sauver Egon.

Dans la rue, la foule se révolte en même temps contre le boucher toujours prompt à appeler les flics et contre l'établissement de la Greifer.

Découpage sommaire

1. Un homme à jambe de bois passe. Rue. Un gros boucher moustachu sort de son échoppe devant laquelle stationne une longue file de pauvres ménagères.
2. « L'autre force du quartier. Madame Greifer exploite un bouge clandestin sous la façade d'un commerce de mode. »
3. Boucherie. File des ménagères.
4. « Dans un sous-sol de cette rue habite la misérable famille Leschner. »
5. Leschner, l'unijambiste, passe devant son épouse qui, penchée, lave du linge. Il frappe sur la table. Arrive sa fille, Marie. « Comment, tu ne m'apportes rien à manger? » Il la bat. Elle se réfugie près du lit, où elle pleure. Fondu.

6. Intérieur bourgeois. Autour de la table, « la famille du Conseiller Rumfort, victime résignée des événements. » Au moyen d'une louche, la femme verse dans les assiettes une sorte de bouillie de choux. Gros plan de la petite fille. Gros plan d'une assiette. Le Conseiller lit le journal en mangeant. Sa fille, Greta. Belle et triste. Elle embrasse la fillette, et s'en va en emportant un sac à provisions. « On fait queue toute la nuit devant la boucherie; je vais prendre mon tour. »
7. Marie Leschner lit une lettre qu'elle vient d'écrire: « Je n'en peux plus... Les soirs... la misère... Je voudrais te voir demain. Tu es mon seul amour. Ta Marie pour la vie. » Evocation du destinataire de cette lettre, en surimpression. Arrive la mère de Marie. Celle-ci cache vivement la lettre dans son corsage: « Qu'attends-tu, Marie? Il y a déjà foule devant la boucherie. » Marie met son châle, prend son sac, et sort.
8. File d'attente. Greta. Le boucher apparaît, avec son chien, un molosse. « Ah! vous ne voulez pas reculer! Je vais appeler les agents. » Arrivent les agents qui bousculent brutalement Marie et Greta.
9. « A l'Hôtel Carlton: Don Alfonso Canez, spéculateur international. Dix mille dollars en poche et pas de scrupules. » Canez entre dans le hall et passe lentement, gros cigare au coin de la bouche, devant les grooms. Il s'approche du bureau de réception. Sur une carte postale, un doigt désigne une fenêtre. « Immeubles, bijoux, et le reste, tout est à vendre à notre époque. » Plans d'un immeuble. Animation dans le hall. Devant Canez on pose un coffret-boîte à musique sur le couvercle duquel apparaît un oiseau siffleur. Un homme rondouillard salue Don Alfonso. Il est accompagné de deux femmes en manteau de fourrure. « Ma femme... ma fille. » Don Alfonso salue. Ils pénètrent au restaurant de l'hôtel. Des couples dansent. Orchestre. Violoniste. A table, sourires et boutades. Un homme jeune et élégant s'approche. Canez le présente: « Mon secrétaire, Egon Stirner. » Stirner salue. Il invite la fille. Ils dansent, franchissent une porte en dansant et se retrouvent dans un salon. A la table, nouvel arrivant, accompagné d'une belle noiraude: « Mon avocat. » Au salon, les deux danseurs se regardent. Ils vont s'asseoir sur un canapé. « Ma fortune vous impressionne » dit-elle. « Je vous aime comme un fou; que faut-il faire pour que vous me croyiez? » « Devenir riche, à moins que je ne devienne pauvre avant » répond-elle. Elle se lève. Il lui baise la main. Elle s'en va. Il la suit. Ils reprennent leur danse. La noiraude, qui danse aussi, s'approche d'eux. « Je vous enlève votre cavalier, Régina » dit-elle. Egon la prend dans ses bras; ils dansent et, comme précédemment, passent la porte et se retrouvent au salon. « Venez donc là où tout à l'heure vous parliez de si près à Régina » dit-elle. Ils vont s'asseoir sur le canapé. Elle le regarde langoureusement. « Elle vous intéresse, cette petite? Et moi? » Il prend dans sa main les perles de son collier. Baiser. « Je voudrais être seule avec toi dans un endroit sinistre et discret. » «Je connais une maison de ce genre, à la rue Melchior mais j'y crains des rencontres indésirables. »

« Alors, je viendrai voilée. Et tu mettras une fausse barbe. Ce sera plus romanesque! » Baiser. Ils reviennent vers la table. Orchestre. « Stirner va vous accompagner, j'ai encore des affaires à traiter avec Canez » dit l'homme rondouillard. Les deux femmes se lèvent et s'en vont. Stirner les suit. « Maintenant, mon cher Canez, je vous emmène goûter aux fameuses nuits de Vienne. » Ils rient.

10. « Quelques instants plus tard une luxueuse limousine traversait la rue Melchior... » Les phares de la voiture éclairent les visages des ménagères attendant devant la boucherie. La limousine s'arrête.
11. Canez et son ami entrent chez la Greifer, qui les salue. Quelques pensionnaires, en déshabillé suggestif, les accompagnent jusqu'au grand salon enfumé où l'orgie bat son plein. Canez lève son verre. Visages épuisés des femmes devant la boucherie. On lève les verres. Rires. Fumées. Bras nus. Atmosphère de plaisir. « Vivent les belles Viennoises! » Dans la queue, Greta s'évanouit. Fondu.
12. « La nuit d'attente est vaine. Les malheureuses apprennent qu'il n'y a plus de viande. » Les pauvres femmes se dispersent. Greta évanouie. Le boucher fume. La police fait activer le départ des pauvres. On reconduit Greta chez elle. Marie, en rentrant vers sa demeure, passe devant la vitrine de la « modiste ».
13. Greta ouvre les yeux. La police disperse les attardées. Marie, devant chez le boucher, frappe à la vitre. Le boucher lui lance un coup d'œil. Elle rentre chez lui.
14. « Ce matin-là, malgré la nuit de fatigue, Greta Rumfort se rend au bureau où elle est dactylographe. » Elle arrive au bureau, enlève son manteau râpé devant ses collègues qui se moquent d'elle. Le chef de bureau la regarde, lui fait signe de monter dans son propre bureau où il lui dit: « Comme vous avez l'air fatigué, mon enfant. Vous vous êtes sans doute bien amusée cette nuit. » Il lui prend le menton, lui flatte le genou. « Ne vous fâchez pas, voici un petit acompte sur votre mois. » Il lui glisse quelques billets. Elle redescend vers sa table de travail. Ses collègues la regardent.
15. « Le conseiller Rumfort est décidé à sortir de la misère. » Il lit un avis placardé sur un mur. « En vertu du paragraphe 12 de la loi du 3 novembre, les fonctionnaires qui démissionneront volontairement toucheront par anticipation une somme équivalant à deux années de leur traitement et payable en espèces. » Il entre dans l'immeuble administratif devant lequel est placardé cet avis.
16. Marie monte un escalier, arrive devant une porte sur laquelle est punaisée une carte de visite: *Egon Stirner*. Une femme âgée ouvre, la fait entrer. Egon est en train de nouer sa cravate devant une glace. Elle l'aide à mettre sa veste. « Garde-moi près de toi, mon chéri, je ne veux plus retourner dans cet affreux taudis. » « Sois raisonnable, Marie, je ne peux pas te garder ici. » « Mais je te rendrai si heureux. Je ferai ton ménage. Je serai ta servante. » Elle donne quelques coups de brosse avec application sur la veste d'Egon. Il l'éconduit gentiment. Il rit. Elle s'assied sur ses genoux. « Eh! bien! lui dit-il, si j'avais demain 100 dollars, j'en gagnerais 5000 par un coup de bourse. » « 100 dollars, dit-elle, je te les trouverai! » Elle s'en va. Il rit.
17. Rumfort sort de l'immeuble administratif avec de l'argent. Il entre chez un agent de change. « Naturellement, nous achèterons du dollar... »
18. « Au même instant, au Carlton... » Réunion enfumée. Canez parle. On rit. « Nous lançons la nouvelle, le cours descendu. Nous nous couvrons et après, la hausse! » Visages rayonnants de bonheur des financiers. « Vous allez chez la Greifer, ce soir? Joyeuse maison, hein! » Une femme passe. Tous la regardent.
19. Chez Rumfort. La fillette dresse le couvert. Rumfort entre. Il déballe des provisions. Table abondamment servie. Greta regarde. La fillette mange. Rumfort donne des explications. Greta est interloquée. « Nous nous sommes assez privés, il fallait bien marquer ce jour. Quel air minable tu as sous ces nippes. Va vite t'acheter un manteau neuf. » Elle refuse. Il l'y oblige. Il se verse à boire.
20. Greta chez la modiste. Elle choisit un manteau. On lui en présente un très beau. La vendeuse en caresse l'étoffe moelleuse, du menton. « Il est très beau, mais il est trop cher. » « Ai-je jamais tourmenté mes clientes pour le paiement! » Elle l'essaie. Arrive Marie. La patronne lui fait un clin d'œil. Elle se dirige vers le boudoir. Greta se regarde dans un miroir; elle s'en va en gardant le beau manteau.
21. Restaurant. Orchestre. « Lia a tenu à voir le nouveau spectacle de l'Opéra. Elle viendra me rejoindre » dit un convive (l'époux de la noiraude qui dansa avec Egon et lui proposa le rendez-vous romanesque).
22. Egon frappe à la porte de l'établissement de la Greifer. Il a mis une fausse barbe. On ouvre. Il entre.
23. « Marie attendait. » Par la porte entrebaillée elle aperçoit des clients en pleine orgie. Canez en fait partie; il la voit, vient vers elle, lui donne de l'argent, s'assied à côté d'elle, l'étreint. Un peu effarouchée, il la conduit jusqu'à la salle commune. Minuit. Canez met son manteau. « Attends-moi dans le petit salon, je te rejoindrai. »
24. Dans le petit salon, elle se lève et regarde par une des vitres de la porte ce qui se passe dans la pièce d'à côté (elle a perçu la voix d'Egon). Elle y voit Egon, barbu, penché sur les épaules nues d'une femme.
25. Restaurant. L'époux de Lia s'éponge. Danses. Conversations. « Pourtant l'Opéra ferme ses portes à minuit. » Arrive Egon (sans barbe). « Parions que Lia sera là dans quelques instants » dit-on au mari. Danses. Dans cette foule élégante, deux membres de la Croix-Rouge américaine. « Eh bien! Lieutenant Davies, comment trouvez-vous la vie à Vienne? » « Je la trouve joyeuse et parée. Et je me demande ce que vient faire notre mission dans cette fête. Aussi mon général, j'ai décidé de chercher une chambre dans

un quartier populaire pour voir enfin le vrai visage de cette ville. » Danses. Discussions mondaines. Arrive un homme éploré: « Ah! maître, c'est affreux. Votre femme... étranglée et dépouillée dans un hôtel de la rue Melchior. » Tous sont abasourdis. Les conversations reprennent. « Vous dites, 300 dollars d'actions de Petrowitz au cours de ce matin! » Poignée de main. Orchestre. Rires.

26. Le mari de Lia, son ombre portée sur le mur, descend l'escalier, entre au bouge de la Greifer, avance dans la pièce où Lia a été étranglée. Le commissaire de police interroge la patronne: « Il portait la barbe? Le reconnaîtriez-vous? » Il avance dans le couloir, regarde les couples qui dansent. Plus loin, il trouve Marie et Canez dans un salon. Canez est ivre. Il regarde l'inspecteur d'un air hautain: « M'arrêter, moi, vous plaisantez. » Il sort son passeport. « Un passeport consulaire, toutes mes excuses » dit le commissaire. Il regarde Marie. « Une employée du consulat » tranche Canez.

27. « Le lendemain matin, Régina attendait dans la rue Melchior. » Elle accoste Egon. « Je guette votre sortie depuis une heure. Je fuirai avec vous. » « Fuir, pourquoi? » « Votre arrestation est imminente. » « Pourquoi? » « Vous avez assassiné et volé Lia Leid pour spéculer à la Bourse. » « Quelle horreur, Régina! » « Les journaux du matin m'ont apporté la nouvelle. Vous ne m'aimez pas, Egon, puisque vous me mentez. »

28. Vêtue de son beau manteau, Greta arrive à son bureau. Le chef la regarde. Il la fait monter jusqu'à lui. « Quel beau manteau, dit-il, j'aurais pu vous le payer moi-même. » Il lui prend la main, l'attire à lui pour l'embrasser. « Brute, je ne resterai pas une minute de plus dans votre maison. » Elle recule, redescend. Il la menace et crie: « A la porte, je ne veux pas chez moi des employées qui font la noce. » Elle quitte les lieux.

29. « Les événements se précipitent. » Un homme téléphone. « Les actions Petrowitz sont tombées. Il faut les vendre et vous couvrir. » Rumfort raccroche, abattu. Greta rentre, donne une caresse à la petite fille et voit son père, désespéré, qui se laisse tomber dans un fauteuil. Elle le regarde. (Gros plan très beau de Garbo).
« J'ai tout perdu. » « Ne t'affole pas, père chéri, tu as encore ton traitement. » « Je ne l'ai plus. » « Hé bien, nous pouvons louer cette pièce! » Triste, elle enlève son beau manteau, reprend son ancien pardessus râpé et s'en va jusqu'au magasin de la modiste.

30. « Papa a tout perdu à la Bourse. » La modiste lui prend le beau manteau et dit: « Voulez-vous de l'argent? » « Oui, un peu, si vous le pouvez. » « Personnellement, je n'en ai pas, mais le jeudi je reçois un Monsieur très influent qui pourrait vous aider. Venez donc prendre le thé avec moi, nous causerons. » Greta sourit, remercie. Elle sort. Un homme la suit du regard.

31. Devant chez elle, elle suspend un écriteau: « Chambre meublée à louer. » Canez passe en compagnie de Marie. Il regarde des bijoux dans une vitrine. Il entre avec Marie chez le bijoutier. On lui présente un écrin où scintille un collier de grand prix que l'on met autour du cou de Marie. Elle se regarde dans une glace. Elle enlève le collier, le rend. Canez en demande un autre. Elle est immobile. On le lui met. Elle demeure imperturbable. Canez rit. « Ta froideur, ton indifférence m'exaspèrent. N'as-tu vraiment aucun désir?» Elle tourne lentement le regard. « Je veux, ce soir, retourner chez la Greifer. »

32. « Entre-temps le lieutenant Davies se présente comme locataire chez les Rumfort. » Greta lui fait visiter la chambre. « J'ai de la chance, Mademoiselle, de trouver une chambre dans une famille aussi sympathique. » Elle rit. « Quel prix? » Elle répond. « C'est vraiment trop peu. Je touche 60 dollars d'indemnité, je ne veux rien gagner là-dessus. » Il pose les billets sur la table. Elle les prend. « J'espère, Mademoiselle, que nous deviendrons bons amis. » Il s'en va. Elle sourit. Un homme frappe à la porte. Elle ouvre. « Mademoiselle Rumfort, je suis très ennuyé, il faut que votre père couvre son débit chez nous. » Elle tend les billets: « Voici tout notre argent, mais que mon père ne soit pas inquiété. » Il s'en va. Elle demeure seule.

33. Installation du lieutenant Davies. Il ouvre une boîte de conserve. La fillette le regarde. Il en verse le contenu dans un plat, sourit vers la fillette qui lèche son doigt après l'avoir promené à l'intérieur de la boîte. Il s'occupe gentiment de la fillette, lui donne une autre boîte qu'elle porte vers son père qui lit près de la fenêtre. Le père prend la boîte et la rapporte au lieutenant qui parle à Greta. Il la pose sur la table: « Je vous remercie, Monsieur, nous ne manquons de rien. » Il s'éloigne. Greta regarde le lieutenant, puis elle quitte la chambre.

34. « Le soir même, Canez amena Marie chez la Greifer. » Ils arrivent, on les voit de dos. Elle est somptueusement vêtue d'une robe en lamé or. Canez enlève son pardessus. Il va vers le fond de la pièce. Marie, de face, très belle sous son chapeau de plumes. « Alors, dit Canez, qu'es-tu venue chercher ici? » « Un souvenir, un affreux souvenir. » Il se penche vers elle. « Marie, tu as un secret, je veux le connaître. » « Je vais te raconter, écoute. » Gros plan de Marie. « L'autre soir après ton départ. Cette femme du monde, je l'ai vue assassiner... » Il fronce le sourcil. Elle mime la scène (qui est admirablement éclairée), va vers le fond, écarte le rideau, regarde par la petite fenêtre. « Un cri... et j'ai vu ». Elle revient vers Canez. Il écoute. Elle s'approche, le saisit, l'étrangle, le relâche; il tousse. Elle se redresse. « Et l'assassin, je le connais. *Egon Stirner.* » Canez est stupéfait. Elle enlève son collier, sa bague, les lui rend, prend son châle, ouvre la porte, sort et monte l'escalier extérieur suivie de sa grande ombre portée sur le mur.

35. « Greta et les Américains devinrent bientôt bons camarades. » L'ordonnance du lieutenant Davies raconte un exploit et mime un coup d'épée au moyen d'un balai. Il casse un carreau. « Je cours chercher un vitrier » dit-elle. Rumfort regarde. Davies rentre et l'ordonnance lui dit: « J'ai vu la petite Marie emporter deux boîtes de conserves. » Rumfort entend et crie: « Vous mentez. » Il s'approche. « Une Rumfort ne peut être une voleuse. Je me vois au regret, Monsieur, de vous demander de quitter cette

maison. » Davies est atterré. « Il ne vous reste plus qu'à plier bagage. » L'ordonnance prend la malle. Greta arrive et court vers son père pour essayer de le convaincre qu'il a tort. Il ne veut rien entendre. Davies a mis sa casquette. Un camarade, qui l'accompagne, lui dit: « Ça vous fait de la peine, à cause de la demoiselle. Allons, pas de chagrin. Pour changer vos idées, je vous emmènerai ce soir dans un endroit plein de lumière et de bruit. » Davies fait un signe affirmatif de la tête. Dans un tiroir, Greta retrouve les boîtes de conserve; elle les montre à son père. « Nous lui devons des excuses. » Davies s'en va. La porte se referme. Greta est triste, elle revient vers son père, s'assied près de lui. « Qu'allons-nous devenir? » A genoux, elle le secoue. Fondu.

36. Père malade. Médecin murmurant quelques mots à Greta. Elle lui donne de l'argent. Il la salue. En surimpression apparaît une immense main, qui devient celle du vitrier réclamant son dû.

37. « Devant le spectre de la misère, Greta se décide à aller chez la Greifer. » Elle entre. La Greifer l'accompagne, la fait asseoir. Arrive un client moustachu. Il donne à la femme de chambre sa canne et son chapeau. Il se donne un coup de peigne, la Greifer le regarde et lui passe, en gros plan un œillet à la boutonnière. Il entre au salon. La Greifer le présente à Greta. Il s'assied. La table est servie. La Greifer, délicatement, tire un paravent. Il regarde. Air gourmand. Il se verse à boire. La Greifer s'affaire, puis salue. Il s'éponge. Greta immobile, très belle. Elle se lève. Le client coupe une tranche de gâteau, remplit un verre, mange.

38. Dans le hall, la Greifer et Greta, qui a mis son manteau. « Aidez-nous, nous n'avons pas un sou. » La Greifer sort un billet. « Voici, mais faites-moi le plaisir de parer de votre grâce ma prochaine soirée. » Elle répond oui, lui serre la main et s'en va.

39. Comme 37. Le client mange. La Greifer revient vers lui, s'assied. Elle lui met la main sur l'épaule, se penche, lui met un morceau de gâteau dans la bouche.

40. Egon devant le commissaire au commissariat. Un employé tape à la machine. Le commissaire lit la déposition d'Egon. « Egon Stirner, inculpé d'assassinat sur la personne de Lia Leid. » « Je ne suis pas coupable. Elle m'offrit d'elle-même ses bijoux, spontanément, pour réaliser l'affaire en question. Je les emportai. Et partis seul pour ne pas courir le risque que nous soyons vus ensemble. » Le commissaire feuillette le dossier, montre du doigt un passage. « Un caprice romanesque de la malheureuse! » répond Egon. Il signe, rend la feuille, se lève et s'en va. Le commissaire donne un ordre à son adjoint.

41. « Comme toutes celles qui étaient passées chez la Greifer, Marie est une épave. » Rue. Nuit. Passants. Marie apparaît. L'une de ses amies allume une cigarette. Elles s'arrêtent. Marie tousse. « Tu tousses, tu es malade, rentre chez tes parents. » Elle marche. Son père la regarde. Elle s'évanouit. On la transporte jusque chez ses parents. Sa mère lui dit: « Je vais

essayer de te trouver un peu de bouillon. » Etendue, elle regarde, implorante. Elle tousse. Sa mère, après avoir cassé un œuf et battu le bouillon, lui apporte le bol. Elle en mange une cuillerée, se redresse, agitée, ouvre un journal et lit: « Le crime de la rue Melchior. L'instruction sur l'affaire Stirner va être close. Les preuves sont accablantes pour l'accusé et sa condamnation semble certaine. » Ses parents sortent un baquet dans la rue. Elle se lève, s'habille, met le journal dans son sac. Ecrit sur une feuille de papier. « J'ai voulu vous revoir une dernière fois. Pardonnez-moi le mal que je vous ai fait. Marie. » Elle s'en va.

42. Prison. Stirner. Le gardien ouvre. Regina entre. « J'ai foi en votre innocence. » Il lui prend la main. Elle s'assied. Il lui parle. Elle le regarde. Ils s'embrassent. Le gardien les rappelle à l'ordre.

43. Marie devant le commissaire. Egon arrive et s'assied à côté d'elle. Le commissaire les regarde. « Voulez-vous répéter devant l'inculpé ce que vous venez de me dire. » Marie par un fondu enchaîné, redevient sans chapeau, dans la tenue qui était la sienne au bouge, où elle se trouve maintenant exactement

44. dans la situation qui précéda l'assassinat. Canez met son manteau. Elle lui fait « chut », s'approche de la porte, tire le rideau, regarde Egon penché sur Lia, qui lui donne ses bijoux. Il les prend. Marie recule. On la voit à travers la vitre. Egon baise la main de Lia souriante. Marie ouvre la porte doucement. Vue de dos, Lia se poudre. Marie avance. Lia se peint les lèvres. Marie avance et, elle est de nouveau

45. comme au 43, en fondu, assise sur sa chaise devant le commissaire. Egon la regarde. Le commissaire se lève. Egon se lève à son tour. Il prend la main de Marie. Ils se regardent. « Je t'ai toujours aimé; j'ai agi dans un moment de folie. » Il lui baise la main, se retire. Elle reste seule.

46. La salle commune enfumée chez la Greifer. Le garçon passe avec une bouteille de champagne. Clients élégants. Salutations. Les filles s'apprêtent. Greta les regarde. « Apeurée de voir ces beautés vulgaires. » La Greifer la pousse en avant. Une fille se coiffe. Une autre met ses bas. La Greifer pousse Greta qui regarde en écartant le rideau et voit le lieutenant Davies parmi la clientèle. La Greifer donne à Greta un déshabillé aguichant. « Mettez-le ». Greta refuse. L'habilleuse l'oblige à le mettre.

47. Chez lui, Rumfort ouvre des lettres qu'il vient de découvrir: « M. Rumfort, nous avons l'honneur de vous confirmer que les 60 dollars versés par Mademoiselle Greta Rumfort ont couvert votre solde débiteur chez nous. » Il se lève, court vers la petite Marie, la réveille. « Où est Greta? » « Chez Madame Greifer, je crois. » Il ôte rapidement sa robe de chambre.

48. Salle enfumée chez la Greifer. Pieds masculins qui battent la mesure. Jambes de femmes gainées de soie qui, également, bougent en mesure. Piano. Joyeuse ambiance. Greta, en déshabillé de bordel, se regarde dans un miroir en triptyque. Un client élégant s'approche d'elle, la saisit. Elle se débat, recule, fait tomber un paravent, arrive au seuil de la salle où Davies

se lève en l'apercevant. Elle part en courant. Il la rejoint. « Vous ici, quelle infamie. » Elle le regarde et cherche à se justifier. « Oui, comme tant d'autres filles de Vienne, pour que nos parents ne meurent pas de faim! » Il répond: « La faim... et les 60 dollars de mon loyer? » Il s'en va, dégoûté. Elle se laisse tomber sur un canapé. Elle pleure. Le lieutenant Davies, énervé, met son manteau. « Je ne veux rien entendre, ce que j'ai vu me suffit » dit-il à l'homme qui l'accompagne. Le père de Greta arrive. Il arrête Davies. « Pardonnez-moi, je suis le seul coupable. » Il montre la lettre (où il est question des 60 dollars). Davies sourit et s'en va. Le père s'approche de Greta, la prend dans ses bras, Davies arrive avec le manteau de Greta. Il le lui met sur les épaules. Ils s'en vont.

49. Salle enfumée. Les clients applaudissent. Les trois sortent. Rue. Nuit. Réverbère. Les ménagères arrivent pour faire la queue. Un rideau s'ouvre. La Greifer se donne en attraction, entourée de filles déguisées en anges. Queue, à l'extérieur. Les ménagères semblent au bord de la révolte. « Et la colère populaire passa dans la rue sans joie comme un grand vent d'orage. » Atmosphère d'émeute. Une femme court. Une autre crie. On lance des pierres contre les fenêtres de la Greifer. Des clients inquiets s'en vont. Le boucher sort avec son chien. Une femme s'approche de lui. Il crie: « J'ai de la viande. » Puis il ajoute: « ... mais pas pour tes gosses. » Il repousse la femme. Elle ouvre une porte, s'élance. Par le soupirail on aperçoit le boucher ensanglanté. Foule. De chez la Greifer, les filles déguisées en anges sortent en courant. Les clients mettent précipitamment leur pardessus. Police devant la boucherie. La Greifer est seule. Une cymbale tremble. Un mégot fume. Table. Rue. FIN.

N. B.: Cette copie n'est pas très complète. Il y manque notamment les plans du boucher épiant, par le soupirail de son échoppe, les jambes de ses clientes, plans dont parle Ado Kyrou dans Amour, érotisme et cinéma.

Significations

Sur le plan formel, *La Rue sans joie* est exactement tributaire de l'art du Kammerspiel et s'inscrit sans rupture dans le prolongement de *La Nuit de la Saint-Sylvestre.* Mais au niveau du contenu, probablement exalté par l'exemple du *Dernier des hommes,* Pabst marque très nettement sa volonté de conférer à son ouvrage un caractère de critique sociale qu'il insinue par le contraste violent de trois mondes: l'aristocratie de la finance à laquelle se trouve liée la classe moyenne, et les pauvres. Ensemble, spéculateurs et commerçants tiennent tous les leviers de commande: le commissaire respecte Canez et le boucher appelle les agents. En face de ce pouvoir, exclusivement établi par l'argent, il y a les pauvres qui sont des victimes consentantes, prisonnières des tabous de la morale respectueuse. Sauf à l'ultime instant, les miséreux ne se révoltent pas devant le luxe obscène qui s'étale sous leurs yeux. Ils subissent les événements et se résignent à accepter leur condition.

Tout au plus refusent-ils le plus longtemps possible de laisser entacher leur vertu. Paralysés par des schémas psychologiques et des conventions étouffantes, ils ne devinent pas que la vie qu'on leur impose est aussi honteuse que la prostitution, choisie à contre-cœur en désespoir de cause. C'est donc l'ensemble de cette société qui pourrit sur pied, parce que rien ne s'y résout en termes de conscience et que tout s'y pratique au moyen de l'argent. A ce stade effrayant de la dégradation individuelle et collective, aucune passion ne peut plus être pure. Celle de l'honnêteté devient elle-même une mystification.
L'action anecdotique prend, presque continuellement, le tour du mélodrame. Pourtant, à l'intérieur de chaque situation, nous assistons au dévoilement d'une corruption dont la raison apparente renvoie sans équivoque au-delà des motivations personnelles et sentimentales: la putréfaction de l'économie s'y dénonce avec force; un tableau réaliste s'inscrit en filigrane sous le romanesque décoratif.

Réalisation technique

Pabst a tourné son film en décors. Pas de scènes d'extérieur. La rue elle-même est un espace clos où l'on chercherait en vain le frémissement, l'animation quotidienne d'un quartier décrit dans sa présence naturelle en relation avec la ville. On la voit surtout la nuit et l'on n'y perçoit pas l'activité des habitants. Le cinéaste ne cherche même pas à traiter la figuration autrement que par masses quasi-symboliques d'où se dégagent passagèrement les personnages principaux, uniquement en fonction des nécessités du récit. De façon générale, il saute sans transition, sans itinéraire déployé, des palaces au bordel de la Greifer, de l'appartement des Rumfort au bureau où travaille Greta, etc. En revanche, il accorde une grande importance à l'atmosphère de chaque lieu, au détail de chaque vêtement, de chaque attitude, de chaque mimique. L'éclairage, d'un expressionnisme assoupli, joue un rôle capital; il frappe les visages ou, au contraire, les auréole pour souligner les lignes de force de la narration.
Pabst dirige Asta Nielsen et Greta Garbo avec une extrême sensibilité; il les caractérise par leur densité lumineuse; la première plus dure et la seconde plus rayonnante. Il réserve à l'une et à l'autre d'admirables gros plans, ceux de Garbo gagnant par leur soyeuse beauté une insaisissable magie qui préfigure à la fois la « divine » et Louise Brooks.

Die Verrufenen (Der fünfte Stand)
(Les Déshérités de la vie)

Générique

Date	1925
Réalisation	Gerhard Lamprecht
Scénario	L. Heilbronn Korbitz d'après des idées, dessins et croquis de Heinrich Zille.
Interprétation	Aud Egede-Nissen (la prostituée) Arthur Bergen (l'ingénieur) Bernhard Goetzke (le père de la jeune femme)
Distribution en France	« Mappemonde Film ».

Argument

(Dans le scénario, qui correspond aux intertitres des copies exploitées en France, les noms propres ont été en partie francisés.)
« Robert Cramier, jeune ingénieur de grande valeur, pour sauver l'honneur d'une femme, prête un faux serment et il est condamné à plusieurs années de prison.
A sa sortie, toutes les portes se ferment devant lui. Son père, impitoyablement, refuse de le laisser reprendre sa place au foyer. Chez son ancienne fiancée, Gerda, il trouve des figures glaciales. Elle-même est mariée à un autre homme, et passe devant lui sans lui adresser une seule parole...
Abandonné de tous, privé de moyens d'existence, il cherche du travail, mais en vain. Partout, il se heurte à une franche hostilité. Il finit par échouer dans un asile de nuit où la misère humaine se montre à lui dans toute son épouvantable nudité. Découragé, il décide de mettre fin à ses jours. Déjà, il a escaladé un mur s'élevant au-dessus de la ville pour se précipiter dans le vide, quand les mains d'une femme l'arrêtent doucement et le détournent de sa tragique détermination.
Celle qui l'a empêché de se suicider est une humble fille, Emmy, qui acculée par la misère, se livre à la débauche.
Emmy ayant senti pour Robert cette sympathie qui naît entre les êtres malheureux, lui offre l'hospitalité et veut partager sa misère avec lui. Mais Robert n'a pas perdu sa dignité et est décidé à recommencer la lutte en travaillant.

Par un de ces hasards qui président fréquemment aux rencontres les plus inattendues, Robert trouve chez Emmy, Gustave Mohr, dit « Dédé », libéré de la prison le même jour que lui. Il apprend que ce dernier est le frère d'Emmy.
Naguère, il avait évité cet homme à la vie hasardeuse et sans grand scrupule. Mais « Dédé », qui est un bon type, l'aide quand même.
La vie que Robert mène aujourd'hui, le contact quotidien avec la misère des « déshérités de la vie » dont certains sombrent dans le vice de l'alcool, et d'autres se meurent lamentablement, ne le découragent plus. Dans ces sombres tableaux, il sait voir les lueurs qui reflètent l'âme humaine; il y puise la force et forge sa volonté.
Le soir, avec un photographe, il prend le portrait des gens qui s'amusent. Dans un de ces endroits de plaisir, il rencontre son ancienne fiancée accompagnée de son mari, et les photographie. Par la carte de visite du photographe, Gerda arrive à connaître l'adresse de Robert et, sur les instigations du père de celui-ci, elle lui apporte de l'argent en le priant de s'exiler, sa présence étant gênante pour la famille. Indigné, Robert repousse cette proposition, et Emmy chasse la femme qui a trahi l'homme qu'elle aime.
Quelques jours après, Emmy et « Dédé » sont mêlés à un crime qu'ils n'ont pu empêcher. Robert leur apporte des fonds pour fuir. Néanmoins, ils sont bientôt arrêtés.
Dans l'usine où Robert travaille comme simple ouvrier, une nouvelle machine est installée, mais le contremaître ignore son fonctionnement. L'arrêt du travail menace de causer de gros dommages au patron, jeune ingénieur, qui donne l'ordre de faire venir un spécialiste. Mais Robert, grâce à ses connaissances, parvient au grand étonnement général, à mettre la machine en marche. Le patron apprend que Robert est ingénieur et, reconnaissant du grand service qu'il vient de rendre, l'invite chez lui. Pour mériter sa confiance et celle de sa sœur, que tous deux lui témoignent, Robert raconte son passé et les dures épreuves qu'il a traversées. Apitoyés, ceux-ci décident de l'aider à refaire sa vie.
Robert est mis à la tête d'une des usines de l'entreprise, et quand il revient, c'est un homme nouveau, fort de la souffrance endurée et confiant dans l'avenir.
Il n'a pas oublié ce qu'Emmy a fait pour lui et cherche à la revoir. C'est son vieil ami Rothes qui le mène à son chevet, Emmy ayant été remise en liberté presque mourante.
Son arrivée apaise les derniers moments de la pauvre femme qui, dans sa vie de pécheresse, n'a aimé que lui seul.
La mort du seul être qui l'ait secouru est la dernière douloureuse épreuve de Robert.
Ce même soir, il retrouve Régine, la sœur de son patron, qui l'aime.
En songeant au chemin parcouru dans sa triste existence, Robert comprend que seule sa tenace volonté lui a enfin fait retrouver le chemin du bonheur. » (*Filma*, N° 194, 1er août 1926.)

Significations

Le film vaut mieux que son scénario. Certes, il prête le flanc aux louanges bêtifiantes, et c'est dommage:

« Après avoir vu *Les déshérités de la vie*, on se sent meilleur, on réfléchit à tous les drames, à tous les malheurs que l'on côtoie chaque jour. » (*Filma*, N° cité.)
« C'est une leçon de volonté, d'énergie que ce film passionnant par ses scènes vécues, douloureuses ou gaies, naturaliste et d'une psychologie aiguë. » (*Le Courrier cinématographique*, N° 32 du 7 août 1926.)
Mais si l'on consent à oublier une happy-end qui était dans le goût de l'époque, il s'agit « d'un film de ruisseau » qui se déroule « dans le Berlin que seuls connaissent les Berlinois, dans la misère des arrières-cours, dans les logis des plus pauvres d'entre les plus pauvres, dans le milieu ». (Curt Riess, *Das gab's nur einmal*, p. 231.)
Plus que Gerhard Lamprecht, c'est Heinrich Zille qui a donné le ton du film. Zille était une sorte de Poulbot allemand qui, toute sa vie (ses premières œuvres remontent à 1875), peignit et dessina le Berlin de la misère « avec ses putains et ses maquereaux, ses enfants abandonnés et ses concierges tyranniques, ses conducteurs de tramway et ses vieux chevaux de fiacre ». (d°, p. 232.)
Par la suite, Zille associa son nom à d'autres descriptions réalistes: *Die Unehelichen* de Gerhard Lamprecht, *Berlin Alexanderplatz* de Phil Jutzi. Ici il a fourni non seulement des croquis et des « types », mais le sujet lui-même, qui s'inspire paraît-il d'une histoire vraie, et il a assisté au tournage.
D'ailleurs Curt Riess raconte que les assistants de Lamprecht passèrent au peigne fin les asiles de nuit, les bouges, les rues obscures autour de la « Schlesischen Bahnhof » et que bientôt le studio grouilla de filles, de souteneurs et de poivrots.
Beaucoup plus qu'une histoire émouvante et humaine qui est devenue bête à pleurer, c'est donc l'environnement social, ce sont les détails vrais, les visages typiques, les gueules irréfutables qui font le prix du film. Comme dans les tableaux de la Renaissance où il fallait un alibi (l'annonciation par exemple) pour peindre une scène d'amour, il a fallu ici un mélo imbécile pour entrer dans le monde des escaliers graisseux et des murs noirâtres, des gosses du trottoir et des loques de 30 ans, de la misère et du chômage dans le Berlin des quartiers Nord.

Gerhard Lamprecht

Lamprecht est né en 1897. Il est toujours vivant et son dernier travail de cinéaste remonte à 1955. Pour les historiens de langue française, il est l'homme d'un film, *Emil und die Detektive* (1931). Cela vient du succès que les aventures de l'encombrant petit Emile eurent auprès du public bon enfant de notre beau pays.
Or Lamprecht a été, dans les années 1925, un précurseur du cinéma réaliste. Il avait des idées que d'autres allaient exploiter. Un film comme *117 bis Grand-Rue* annonce, avec dix ans d'avance, les chroniques d'immeubles, les descriptions unanimistes qui eurent avant guerre un si vif succès *(Du haut en bas, Derrière la façade, 6e étage)* et qui n'étaient pas sans mérites. Voici son générique:

Menschen untereinander
(*117 bis Grand-Rue*)
Scénario L. Heilbronn-Korbitz et Edouard Rothauser
Interprétation Aud Egede-Nissen
Alfred Abel
Erika Glassner
Distribution en France « Mappemonde Film ».

De cette étude de mœurs, *Le Courrier cinématographique* écrivait « *117 bis Grand-Rue* est un microcosme où évoluent les larves humaines que nous sommes, petits morceaux de boue qui se croient des fragments d'étoiles. Et c'est la marieuse qui fiance sa propriétaire à un aigrefin qui l'entôlera, un marchand de ballons, une école de danse, des nobles ruinés, des crapules, de braves gens, qui souffrent, rient, pleurent et nous divertissent pendant quinze cents mètres. Le propre des films allemands, c'est la grande vérité de la réalisation. Il semble que l'on assiste à une revue autobiographique. Tout se passe comme dans la vie. Nulle exagération. C'est exact, comme un fait divers. On salue les divers épisodes au passage comme de vieilles connaissances. C'est l'histoire de la vie moderne dans tout son hideux égoïsme ». (N° 32 du 7 août 1926.)
Ce *117 bis Grand-Rue* est une ancienne maison de maître qui a été divisée en appartements et qui abrite:
- au 1er étage, un avoué et un joaillier,
- au 2e, un respectable fonctionnaire dont la femme est en prison pour homicide involontaire et une veuve bien conservée, la propriétaire, qui sera la proie d'un escroc au mariage,
- au 3e, une école de danse et une agence matrimoniale,
- sous les combles, un vieux professeur de piano à moitié aveugle et un marchand de ballons.

N'accordons pas à ce film plus de crédit qu'il n'en mérite. L'unanimisme n'est ici qu'une astuce de montage, un lien commode entre les sketches. Le réalisme se dilue dans un spectacle où le rire et les larmes sont soigneusement dosés. Disons seulement qu'une formule est maintenant créée, pour le meilleur et pour le pire.
Enfin, Lamprecht a eu, en 1926, l'idée de tourner un film en décors réels, dans les quartiers populeux, avec des acteurs non professionnels, *Die Unehelichen* (les enfants illégitimes). On souhaiterait en retrouver la trace. Que vaut-il? Nous l'ignorons. Du moins l'idée était neuve et Heinrich Zille avait collaboré, avec son œil de caricaturiste, au choix des figurants.
Cependant Lamprecht n'était pas un théoricien et encore moins un militant. Par goût de la recherche, il pouvait se pencher sur le folklore de la misère. Il n'allait pas plus loin. Il se gardait bien de franchir la barrière qui sépare le lumpen-prolétariat de l'authentique prolétariat et c'est toujours du côté des apaches, des filles et des bâtards qu'il a tenu sa caméra.
Après 1926, Lamprecht adapte à nouveau des sujets littéraires (il avait tourné *Die Buddenbrooks* en 1923). En 1931, il revient aux drames du trottoir avec un

remake de *Dirnentragödie* et il sera, au temps d'Hitler, d'une prudence de calligraphe *(Turandot, Barcarolle, Le Joueur, Madame Bovary, etc...).*
Il est enfin l'auteur d'un film oublié, *Unter der Laterne* (1928) avec Lissi Arna, qui est sorti en France, sonorisé, sous le titre *La Rue* ou *Sous la lanterne.* C'est, dans le goût de l'époque, l'histoire d'une fille malchanceuse que son père jette à la rue. Après bien des malheurs, cette enfant du ruisseau ira mourir « sous la lanterne », à l'endroit même où pendant des années elle a fait le tapin. (Cf. *Pour Vous,* N° 183 du 19 mai 1932.)
« L'intrigue du drame est simple et expressive. Mais on aurait voulu beaucoup moins de réalisme absolu », note le critique de *Pour Vous.* Cette réserve ne serait-elle pas à mettre aujourd'hui à l'actif du film?

Alte Herzen, neue Zeiten ou Die letzte Droschke von Berlin (Le Dernier fiacre)

Générique

Date	1926
Réalisation	Karl Boese et Lupu Pick
Scénario	Carl Mayer
Interprétation	Lupu Pick (le vieux cocher)
	Hedwig Wangel
	Evi Eva
	Mary Delschaft

Film sans intertitres.

Argument

C'est « l'histoire d'un vieux cocher qui hait à tel point les autos et la vitesse, qu'il refuse de donner son autorisation au mariage de sa fille avec un chauffeur, et qui reste seul dans son logement pendant la noce. De rage, il attelle sa jument et part au galop, malgré la route gelée, le long d'un fleuve. Le cheval se cabre, le cocher est projeté hors de son siège et se blesse sur la glace. On le rapporte chez lui où toute la noce le soigne tendrement.
Le vieux cocher s'est humanisé. Et, plus tard, il deviendra le chef d'un garage où remiseront son gendre et son fils. Lui s'occupera, cependant, de sa jument qu'il gardera jusqu'à sa mort, en souvenir de son règne passé. » (*Filma* N° 243 du 1er décembre 1928.)

Significations

« *Le Dernier fiacre* est un film que j'ai beaucoup aimé, parce qu'il a un air de mélancolie qui n'est pas sans émouvoir. » (*Filma*, N° cité.) « Nous retrouvons la simplicité sincère de M. Lupu Pick (...). Voilà des scènes intimes, des scènes de la rue, de la vie quotidienne qui suffisent à la réalisation d'un film intéressant et joué sans accrocs

(...) où il faudrait citer le moindre badaud figurant » (*Cinéa-Ciné* N° 89 du 15 juillet 1927).
Ces extraits de presse donnent bien le ton d'une œuvre qui, pour Lupu Pick, a déjà les couleurs de la nostalgie. C'est qu'en 1926, le Kammerspiel a dégénéré dans un populisme attendri. Il est zavattinien avant la lettre. Il verse des larmes sur les chevaux, sur les petites bonnes et sur lui-même.
Et Karl Boese n'était pas homme à redonner du nerf à Lupu Pick. Ce commerçant fort astucieux devait d'ailleurs se spécialiser, aux environs de 1930, dans les comédies militaires: *Les charmes de la caserne, Quand les soldats..., Service service!, La mère de la compagnie, Le bon temps des manœuvres, L'orgueil de la compagnie,* etc...
Mais il reste que le film bénéficie du langage forgé par l'école réaliste et de cet art de détecter le visage signifiant, de percevoir le détail vrai, de tarauder à la caméra la surface de la société.

Die Liebe der Jeanne Ney (L'Amour de Jeanne Ney)

Générique

Date	1927
Mise en scène	Georg Wilhelm Pabst
Adaptation d'un roman	d'Ilya Ehrenbourg
Prise de vues	Fritz Arno Wagner
Décors	Otto Hunte, Victor Trivas
Interprétation	Edith Jeanne (Jeanne Ney) Uno Henning (Andréas) Fritz Rasp (Kalibiev) Vladimir Sokolov (l'ami bolchevik), Brigitte Helm (la jeune aveugle) Siegfried Arno Jack Trevor Hertha von Walther E. A. Licho
Production	UFA
Copie étudiée	Copie 35 mm, sans titres, de la Cinémathèque française.

Argument

Une petite ville en Crimée, pendant la Révolution. La guerre civile fait rage. Les tsaristes reculent, abandonnent la ville et les Soviets s'installent.
Un jeune bolchevik, Andréas, est amoureux de Jeanne Ney, la fille d'un Français installé en Russie. On le charge d'arrêter le père de la jeune fille, mais celui-ci résiste et Andréas est forcé de l'abattre.
Jeanne rentre en France, désespérée. Elle cherche refuge chez son oncle, un gros homme répugnant qui exerce le métier de détective privé. Elle est engagée au pair comme dactylo. L'oncle a une fille aveugle, une sorte d'ange triste qui sera l'amie de Jeanne.

Kalibiev, un petit escroc qui vivait en Crimée, s'installe en France, devient un familier du détective privé et se fiance à la jeune aveugle, tout en essayant de courtiser Jeanne.
Mais Andréas arrive à son tour à Paris, envoyé en mission par son gouvernement, et il retrouve celle qu'il aime.
Kalibiev tue le vieux détective, pour s'emparer d'un diamant de grand prix dont l'autre avait la garde, et il fait retomber les soupçons sur Andréas qui est arrêté. Jeanne démasque l'assassin et tout s'arrange.

Découpage sommaire

Bobine 1

1. La chambre sordide de Kalibiev. Premier plan des pieds et des souliers. Panoramique découvrant les jambes de l'homme, puis l'intérieur de la chambre: journal, mégots, papiers froissés. Le panoramique s'achève sur le visage de Kalibiev qui allume une cigarette.
2. Une taverne (qui est le G. Q. G. tsariste). Andréas, en uniforme tsariste. Kalibiev va vers le téléphone mural. Dans la grande salle, une beuverie, des militaires, des filles. A l'écart, des officiers consultent une carte d'état-major. La scène est filmée dans une glace. Quelqu'un lance un objet contre la glace et la brise. Un morceau de miroir, resté dans son cadre, continue de refléter l'orgie.
   Andréas aperçoit Kalibiev, lui passe l'annuaire du téléphone que celui-ci hésitait à prendre, comme s'il ne voulait pas être vu. Kalibiev, après avoir consulté l'annuaire, saisit un porte-plume piqué dans une porte et il rédige un document. Andréas, dans un endroit tranquille de la taverne, se dépouille de la veste d'uniforme tsariste, met une veste en cuir, une casquette et part dans la rue (c'est la nuit).
3. Chez Jeanne. Le père, à son bureau. Jeanne, à la fenêtre, souffle de la buée sur la vitre et écrit « Paris ». Dans la rue, Andréas. Jeanne le voit et:
4. Rêverie de Jeanne. Sur la vitre, en surimpression, les clochers de Moscou. Un défilé bolchevik. Jeanne, habillée en militante communiste, avec une veste de cuir, défile elle aussi dans une voiture découverte tirée par un cheval. Elle aperçoit Andréas, en officier, accroché d'une main à un poteau électrique. Il gesticule d'enthousiasme. Puis, tous deux passent devant un bâtiment universitaire. Scène d'amour dans un bois. Une sonnerie:
5. Chez Jeanne. C'est Kalibiev. Il est introduit par un domestique mongol. Il s'incline devant Jeanne, méprisante. Elle quitte la pièce. Il la suit des yeux (panoramique subjectif). Puis il montre un document au père de Jeanne, assis à son bureau. Celui-ci lui tend quelques billets. L'autre semble dire que ce n'est pas assez, mais il voit un revolver dans le tiroir du bureau et il n'insiste pas. Le père parcourt le document qu'il vient d'acheter. Kalibiev en profite pour lire une adresse sur une enveloppe placée contre un encrier: « M. Raymond Ney ... Paris ». Il s'empare de l'enveloppe. Il se dirige vers la sortie. Le domestique mongol, qui a suivi la scène des yeux, sort dans la rue en courant. Kalibiev quitte à son tour la maison.

Bobine 2

6. Une autre taverne, plus populaire. Andréas joue aux échecs. Le domestique mongol, qui est un agent bolchevik, est venu dénoncer le père de Jeanne.
7. La campagne, une mare. Un détachement militaire (cavalerie et canons) avance sur le sol boueux et traverse les flaques d'eau.
8. Chez Jeanne. Le père est seul. Arrivent Andréas et un autre bolchevik. Ils sont chargés d'arrêter le vieil homme. Celui-ci sort son revolver en le dissimulant et tire à travers une feuille de papier. Le coup de feu envoie voler la casquette d'Andréas et lui égratigne le cuir chevelu. Riposte: le père s'écroule sur son bureau. Un peu de sang coule sur la joue d'Andréas. Jeanne entre dans la pièce. Gros plan de son visage. Taches de sang sur la table. Elle voit Andréas. Travelling sur le visage d'Andréas. Surimpression de l'image idéalisée d'Andréas dans le rêve amoureux. Gros plan de Jeanne. Le domestique mongol fait sortir l'autre bolchevik. Quant à Andréas, il reste là, effondré. Le Mongol rit silencieusement.
9. La rue. C'est toujours la nuit. Un motocycliste est abattu d'un coup de feu.
10. Chez Jeanne. Andréas et Jeanne, immobiles, sous le coup de la stupeur. Jeanne va vers Andréas, les mains en avant, comme pour le repousser. Andréas part avec le Mongol.
11. La taverne tsariste. La soûlerie continue, plus morne. Les tsaristes sont assommés par l'alcool. Un cosaque arrive. Branle-bas de combat. Les hommes se lèvent et partent en courant. Dans un coin, Kalibiev et deux filles dépoitraillées. L'une d'elle a pris le chapeau melon de l'escroc.
12. Plan rapide de la bataille dans la rue.
13. La taverne. Les deux femmes et Kalibiev.
14. La ville, de nuit. Cavaliers tsaristes. Les rouges tirent et cernent les cavaliers.
15. La ville, de jour. Le lendemain matin. Des détachements passent devant le siège du soviet. Panoramique de droite à gauche, puis de gauche à droite pour décrire cette agitation.
16. Au Soviet. Jeanne a été arrêtée. Les soldats fument. Le domestique mongol est venu en dénonciateur. La jeune fille est immobile. Derrière elle, un marin bolchevik, ceint de cartouchières. Panoramique à gauche, vers le Mongol. Andréas est entré. Il aperçoit Jeanne. Celle-ci regarde deux grosses taches d'encre sur le sous-main d'un des chefs bolcheviks. (Elles lui rappellent le sang répandu sur le bureau de son père, quand celui-ci a été abattu). Le chef frappe du poing sur la table et son poing tombe à l'endroit de ces taches.

17. Dans la cour. Un civil va être exécuté. Il est debout devant un mur. Fusils dans le coin gauche de l'écran. Fumée des balles. L'homme s'écroule.
18. Au Soviet. Jeanne, les bolcheviks, le Mongol. Ils entendent le coup de feu de l'exécution. Tout le monde s'est figé, puis chacun reprend ses occupations.

Bobine 3

Arrive un communiste (vêtement de cuir et serviette), ami d'Andréas et très brave homme. Le bureau se vide, il reste seul avec Jeanne, lui offre du thé noir et lui donne de la nourriture, deux poissons emballés dans un papier qu'il défait. Elle est prostrée. Gros plan du thé. Elle boit, en souriant douloureusement.

19. Quelques jours plus tard, au Soviet. Gros plan d'un ornement tsariste, la couronne impériale, suivi d'un plan de la photo de Lénine. (Symbole du transfert des pouvoirs.) La salle. Un travelling arrière suivi d'un panoramique décrit cette agitation, cette fièvre débraillée d'un G. Q. G. de la guerre civile. Andréas et son ami fidèle se retrouvent.
20. Chez Jeanne. Elle fait sa valise. L'ami d'Andréas lui donne des œufs qu'il tire de l'étui de son revolver.
21. Dehors. La pluie. Andréas attend. Jeanne arrive, en imperméable. Elle se détache sur un fonds de fusées, d'arbres décharnés, de ruines. Andréas est immobile. Jeanne avance vers lui. Ils s'étreignent.
22. Plan très court d'un bateau. Des passagers embarquent.
23. Dehors. Une brigade de travail passe près du couple. Elle est formée d'une dizaine de paysans et paysannes avec des pelles. Leur chef, l'ex-domestique mongol, porte un drapeau. Plan du couple. La brigade. Le Mongol interpelle assez violemment Andréas qui se détache de Jeanne et qui ne répond pas, comme pris en faute. Plan de Jeanne. A l'arrière-plan, quelques paysans marchent lentement. Plan d'Andréas. La brigade est passée et les amoureux sont là, séparés, prostrés. Jeanne s'en va et laisse Andréas immobile sous la pluie.
24. Le bateau. Jeanne embarque. Par-dessus la rambarde, elle fait passer à l'ami fidèle l'adresse de son oncle à Paris, pour qu'il la donne à Andréas. Gros plan de l'adresse: « Raymond Ney, 7, rue de Thibourmery, à Paris » et:

Bobine 4

25. Paris. Gros plan d'une plaque « Raymond Ney. Détective. Enquêtes, filatures ». Le bureau de l'agence. Un cocu en larmes: le principal enquêteur de l'agence lui montre des photos et des documents. Mais le client refuse de payer. Raymond Ney sort de son bureau en suçant un escargot. Arrivée de Jeanne. Plan d'une vieille employée, à sa machine. L'oncle reconnaît sa nièce. Il recule dans son bureau. Jeanne le suit. Il recule jusqu'à la muraille en laissant comprendre qu'il ne peut rien pour elle.

Mais sa fille, une aveugle, entre dans le bureau, va vers Jeanne et ses mains blanches cherchent le visage de sa cousine. L'oncle a une idée. Il voit, par la porte, la vieille employée assise devant sa machine. Il déchire la lettre qu'elle tapait, lui tend son sac et son chapeau et la met dehors. A la porte, l'assistant N° 1 lui donne sa paie. Puis l'oncle désigne la table de dactylo à sa nièce qui accroche son chapeau à la place où la vieille avait mis le sien.

26. En URSS. Un bureau d'état-major. On donne un ordre de mission pour la France à Andréas. Celui-ci fait ses adieux à son ami fidèle.
27. A l'agence. Arrivée de Kalibiev. Un regard pour Jeanne. Il entre dans le bureau de l'oncle. Il est superbement habillé. Les deux hommes se serrent la main. Entre la jeune aveugle. Panoramique subjectif vers le coffre-fort qui est ouvert. L'aveugle cherche, avec ses mains, à toucher le visage de Kalibiev qui se laisse faire, sourit, hésite à la peloter, puis remet ses gants.
28. Gare du Nord. Un chauffeur de taxi Renault. Andréas sort de la gare et salue le chauffeur, un camarade politique. Ils partent. Plan général de la gare, du taxi et de la rue en travelling arrière (5 CV Citroën, affiche Excelsior: 25 centimes, etc...)

Bobine 5

29. A l'agence. Jeanne est assise à sa machine. Elle écrit « Lieber Andreas » pendant que l'oncle et son assistant N° 1 fouillent derrière elle, cherchant un dossier dans les piles de paperasses entassées sur les rayonnages.
30. A l'agence, dans le bureau de l'oncle. Kalibiev offre des fleurs à la jeune aveugle, qui en respire l'odeur avec ravissement. Elle fixe Kalibiev de son regard d'aveugle, mais avec une intensité dans le visage qui est presque insoutenable. Kalibiev est gêné. Il l'embrasse au front. En arrière-plan, tête de goret satisfait de l'oncle. L'aveugle va dans la grande salle de l'agence et montre ses fleurs à Jeanne. Celle-ci regarde Kalibiev avec colère. L'aveugle à la fenêtre. Dans son bureau, Kalibiev offre une cigarette à l'oncle. L'étui est en métal précieux et l'oncle le soupèse. Kalibiev semble très satisfait et l'oncle aussi.
31. Dans la rue. Un taxi. Les deux jeunes filles, Jeanne et l'aveugle, quittent la maison. L'aveugle porte son bouquet. Le taxi les suit, s'arrête et le chauffeur qui n'est autre que le camarade d'Andréas les fait monter. Il donne à Jeanne un petit bouquet dont un papier se détache: c'est l'adresse de l'agence, que Jeanne avait griffonnée en Crimée, pour Andréas. Le taxi démarre. Les deux femmes et leurs fleurs.
32. Un bar à la mode. Panorama de la salle reflétée dans l'immense glace qui est située derrière le bar. Kalibiev boit. Derrière le zinc, une femme genre vamp. Gros plan de la vamp. Kalibiev l'embrasse sur les yeux, comme s'il voulait oublier que sa « fiancée » est aveugle.

33. Les Buttes Chaumont. Andréas attend dans le jardin. Le taxi arrive et Andréas court le long de la grille. Travellings alternés du taxi et d'Andréas.

Bobine 6

La rue: Les deux amoureux se retrouvent. Dans le taxi: la jeune aveugle est seule. Sur les rochers du parc: Jeanne et Andréas s'embrassent et Andréas donne sa photo à Jeanne. Dans le taxi: le chauffeur apitoyé et un peu gêné, essaie de tenir compagnie à l'aveugle.

34. A l'agence. Dans la salle à manger de l'oncle. Le repas se termine. L'oncle se lève, prend un verre et va s'assoupir dans le salon. L'aveugle met sa main sur celle de Kalibiev, mais celui-ci ne regarde que Jeanne, qui est à sa gauche, et de l'autre main il essaie de lui caresser les cheveux, de la prendre par le cou. Gros plans successifs de visages (Kalibiev, l'aveugle) et de mains. Jeanne s'est débattue, libérée, et elle contemple la photo que lui a donné Andréas quelques heures auparavant. C'est une réaction de défense. L'aveugle a appuyé sa tête contre celle de Kalibiev, mais celui-ci se lève et attaque Jeanne à nouveau. Un vase tombe. Dans le salon l'oncle se réveille, ce qui arrête Kalibiev. Gros plans de l'oncle et Kalibiev. Tous deux se congratulent, se tapent sur le ventre. L'aveugle, laissée seule dans la salle à manger, s'est levée. Elle cherche son bouquet, d'une main hésitante, entre les bouteilles et les verres. L'oncle l'aperçoit, se lève à son tour. On pense qu'il va l'aider. Mais il se borne à fermer la lumière dans la salle à manger, puisqu'il n'y a plus que l'aveugle et qu'il est inutile de gaspiller l'électricité.

35. Une imprimerie clandestine du Parti communiste. Andréas et le chauffeur de taxi aident d'autres camarades à tirer un appel destiné aux marins de Toulon.

36. Le bar à la mode. Kalibiev est ivre. A ses côtés, la vamp qu'il a embrassée dans une séquence antérieure. Un panoramique circulaire explore la salle. La caméra revient sur Kalibiev, très excité, qui n'est plus maître de lui. Il essaie de saisir le collier de perles que porte la vamp et il est probable qu'il lui raconte, avec force détails, l'histoire de l'escroquerie au mariage aux dépens de la jeune aveugle. La vamp est scandalisée. Elle s'enfuit. Kalibiev cherche à la poursuivre. Il titube et va s'asseoir à une table où sont installées deux autres filles.

37. A l'agence. Cinq ou six têtes penchées (crânes vus de derrière) sur un bureau. L'oncle et son assistant N° 1 reçoivent un client riche et plein de morgue. Ils sont debout, obséquieux. L'homme est assis. Il leur demande de retrouver un diamant de 23 carats et il s'en va, devant un parterre d'employés pliés en deux. L'oncle et son assistant pressent des boutons, téléphonent. Les détectives de l'agence partent à la queue leu leu. Visage d'un jeune détective boutonneux, aux oreilles décollées, qui se donne des allures de fin limier. Arrive la vamp qui s'agenouille devant l'aveugle et

fait le geste de l'étrangler. Elle mime l'attitude que Kalibiev a eue à son égard, pendant qu'à demi-ivre il lui confiait ses projets. L'oncle qui a entendu et qui est désormais fixé sur le compte de Kalibiev, les sépare et l'assistant N° 1 jette la vamp dehors. Dans l'escalier, Jeanne la console.

Bobine 7

Le chauffeur de taxi est venu apporter à Jeanne un mot d'Andréas, lui fixant rendez-vous. Jeanne sourit et confie la vamp au chauffeur qui en est tout heureux.

38. Dans le magasin du joaillier. L'assistant N° 1 est venu faire son enquête. La vendeuse est en larmes. Un perroquet mord le brillant de la bague que porte le détective. Et celui-ci se demande si le perroquet n'aurait pas avalé, de la même façon, le diamant de 23 carats. Il prend l'oiseau, lui serre la gorge. Gros plan du visage de la vendeuse qui a ouvert la bouche et travelling avant vers cette bouche.

39. A l'agence. L'oncle téléphone. Il discute avec son client, ergote, se justifie. Il ignore encore que le diamant a été retrouvé. Kalibiev arrive, la bouche en cœur, et entre dans le bureau de l'oncle en ouvrant un petit écrin qui contient une bague de fiançailles. L'oncle lui montre la porte du doigt. Les détectives font irruption et l'assistant N° 1 tire d'un mouchoir le diamant de 23 carats. Têtes penchées sur le diamant. Gros plan (l'oncle, Kalibiev). Mains tendues vers la pierre précieuse. L'oncle téléphone à son client: le diamant a été retrouvé.

40. Chez le client. Chambre somptueuse. Un groom appuie le téléphone contre l'oreille du client qui se fait les ongles, impassible.

41. A l'agence. Kalibiev est dans l'antichambre. Il tend la bague à Jeanne, qui la jette et s'en va. Kalibiev se baisse pour la ramasser, et, entre les barreaux de la séparation, il aperçoit le sac de Jeanne. Il s'approche. Il le fouille. Il trouve une lettre (ce qui lui donne l'adresse d'Andréas) et la photo du jeune homme.

42. A l'imprimerie clandestine. Les policiers ont été avertis par Andréas. Ils arrivent à l'imprimerie. Le chauffeur de taxi est arrêté et il sourit ironiquement. Mais Andréas a pu s'échapper par un soupirail.

43. Une rue. Andréas s'enfuit.

44. A l'agence. Jeanne descend l'escalier, pour aller à son rendez-vous. L'oncle l'arrête sur le palier, et cherche à l'embrasser. Elle s'enfuit, il la menace.

45. Chambre d'hôtel de Kalibiev (à l'Hôtel de la Reine Blanche, on le saura plus tard). L'homme est assis à sa table. Il regarde la photo d'Andréas, commence à la déchirer, se ravise. Elle peut être utile. C'est là qu'il décide de voler le diamant, en faisant dévier les soupçons sur Andréas. Il se lève, prend son imperméable. La logeuse frappe et apporte une bouteille de Cinzano avec un verre. Photos de femmes nues accrochées à la glace.

La logeuse se retire. Il reprend l'imperméable et glisse dans sa poche une trousse de cambrioleurs. Il s'en va.

Bobine 8

46. Un pont sur la Seine. Jeanne est arrivée la première au rendez-vous. Andréas la rejoint.

47. A l'agence (de nuit). L'oncle est dans son bureau. Il va déguster un plat d'escargots. Il s'éclaire d'une bougie. Il téléphone. Gros plan des escargots. Il ouvre la chambre forte puis le coffre-fort et il prend le diamant qu'il regarde, fasciné. Il compte des billets imaginaires, les place dans le coffre. Montage accéléré de très gros plans: bouche, yeux, doigts. Il referme le coffre, l'embrasse et trépigne, en pantoufles, esquissant une danse frénétique. Une sonnerie. Il s'arrête net, va ouvrir, en tenant son bougeoir. Des mains l'étranglent. La bougie tombe, s'éteint. L'assassin explore la pièce avec une lampe électrique. Le faisceau lumineux aboutit au diamant, qui est posé sur la table, à côté d'un dossier intitulé « Contrat commercial ». Les mains s'approchent du diamant, le saisissent, font tomber un encrier assez lourd, en bronze. La jeune aveugle, attirée par le bruit, entre dans la pièce. L'assassin allume: c'est Kalibiev lui-même. Il enlève son imperméable et le tient comme un toréador tient une cape. L'aveugle avance vers lui. Il recule. Elle saisit une manche de l'imper. Il tire, puis le lui laisse et s'enfuit. L'aveugle avance, tombe et sa main bute contre les pieds de l'homme assassiné. Reptations le long du cadavre, qu'elle explore avec ses mains. Elle comprend qu'il s'agit de son père, se lève, crie, tombe.

48. A l'Hôtel de la Reine Blanche (de nuit). Jeanne et Andréas sont sur le trottoir, devant l'hôtel. Andréas arrête un taxi puis le renvoie. Vont-ils passer la nuit ensemble? La caméra prend dans le champ des panonceaux lumineux « Hôtel, Hôtel, Hôtel... ». Jeanne accepte de monter avec lui. Elle a un sourire un peu canaille. Ils entrent. Andréas règle le prix de la chambre à la tenancière. Ils montent. La caméra explore le décor miteux de la chambre (cuvette, broc, moquette usée, etc...) Jeanne et Andréas sont immobiles, un peu gênés. Ils n'ont pas fermé la porte qui donne sur le couloir. Un client, en passant, la pousse et se met à rire. Les amoureux vont à la fenêtre. Ils voient dans la maison d'en face, par une fenêtre illuminée, un repas de noces. Ils sont émus. C'est une noce bourgeoise, où tout semble joyeux, heureux. Mais la mariée va à la fenêtre et pleure. Le mari s'approche, c'est un joyeux drille graisseux, assez ignoble. Il cherche à consoler sa femme. La noce des riches n'était pas aussi heureuse qu'on aurait pu le croire... Jeanne et Andréas s'embrassent.
Devant l'hôtel, plus tard: la rue. Une prostituée raccroche Kalibiev. Tous deux entrent dans l'hôtel.

49. Des rotatives. Le journal tombe. Un gros titre annonce l'assassinat de l'oncle. Une photo: celle d'Andréas, qui est recherché par la police.

Bobine 9

50. A l'hôtel. Le matin. Jeanne et Andréas s'embrassent devant la fenêtre. En face l'appartement bourgeois. Un invité est affalé sur le balcon. Son bras pend dans le vide. Les amoureux quittent l'hôtel. Ils descendent l'escalier. Plan rapproché de la fille publique qui a passé la nuit avec Kalibiev. Jeanne aperçoit Kalibiev qui, d'un geste de la main, dissimule son visage. Mais elle l'a reconnu. Kalibiev revient dans sa chambre, avec la prostituée.

51. Quartier des Halles. Jeanne et Andréas se promènent aux Halles. Ils se fraient un chemin. Ils entrent dans une église. Jeanne dépose des bouquets de fleurs, hommage à son innocence sauvegardée. Tous deux s'inclinent devant l'autel.

52. A l'agence. Jeanne rentre chez son oncle. Elle n'est au courant de rien. L'assistant N° 1, qui a essayé de consoler la jeune aveugle, montre un journal à Jeanne. Surimpression: Jeanne pense aussitôt à Kalibiev et revoit les gestes de celui-ci quand il cherchait à cacher son visage. Elle part. L'assistant fait asseoir la jeune aveugle.

53. Un train roule dans la campagne. Andréas est heureux, détendu.

54. Jeanne revient à l'Hôtel de la Reine-Blanche et se fait ouvrir la chambre de Kalibiev. Elle s'installe et réfléchit.

55. Sur une place. Kalibiev achète un journal.

56. Dans le train. Arrestation d'Andréas qui a été reconnu.

57. A l'hôtel. Jeanne est toujours dans la chambre de Kalibiev. Il rentre, il la découvre, elle l'accuse, il s'enfuit en tirant la porte sur lui et en la fermant à clef. Jeanne, par la fenêtre, appelle. La logeuse la délivre et reçoit la porte sur le visage. Jeanne dévale l'escalier et court à la poursuite de Kalibiev.

Bobine 10

58. A la police. Andréas est interrogé. Le commissaire lui montre des tracts. Andréas sourit: ce n'est pas tellement grave... Mais le policier lui présente ensuite la photo et la lettre trouvées sur les lieux du crime. Le secrétaire se met à rire. Le commissaire allume un cigare, l'air profondément satisfait. Nuages de fumée. Un policier en uniforme fait sortir Andréas.

59. Une gare. Le hall, Jeanne. Un quai. Un compartiment de 3e classe. La portière est ouverte. Un voyageur s'impatiente, consulte sa montre. En face de lui, sa grosse femme. Plus loin, Kalibiev. Jeanne aperçoit Kalibiev et saute dans le compartiment. Le train démarre. Kalibiev semble effrayé, mais Jeanne le rassure et lui joue la comédie de la complicité et de l'amour. Le petit homme et la grosse femme sortent des victuailles, puis descendent à la première gare. Le train repart et Kalibiev entend être payé en retour. Il prend Jeanne dans ses bras. Elle ferme les yeux. Il va l'embrasser, mais elle se lève. Il insiste, il l'attire à lui. Elle tire la sonnette d'alarme, elle se

débat. Le train s'arrête. Kalibiev prend son mouchoir pour la bâillonner et elle aperçoit le diamant. Un contrôleur et des voyageurs se précipitent. Elle crie, elle accuse Kalibiev, il s'enfuit dans un pré. On le poursuit, on le terrasse. Jeanne est restée dans le wagon. Elle contemple le diamant. En surimpression, le visage heureux d'Andréas. Flou artistique sur les bords de l'image.

Significations

La première impression que laisse parfois *L'Amour de Jeanne Ney* est celle d'un film brillant, très riche, mais décousu et mélodramatique. Il faut savoir que Pabst a eu avec ses producteurs de graves ennuis:
« *L'Amour de Jeanne Ney*, un roman d'Ilya Ehrenbourg, a fourni à Pabst un excellent sujet. Le livre de l'écrivain russe, c'est un peu Chimène au pays des Soviets: une jeune fille aime le bolchevik qui a été amené à tuer son père. Cette jeune fille, qui est française, rentre à Paris où son ami vient la rejoindre, mais l'ami est arrêté à la place d'un meurtrier et exécuté. Du moins, c'est ainsi dans l'œuvre d'Ehrenbourg. Au cinéma, ce fut sensiblement différent... L'ami n'était pas l'amant, l'erreur judiciaire n'était pas consommée. Détail ajouté au film: le bolchevik entrait avec la jeune fille dans une église et faisait des génuflexions devant la Sainte Vierge! C'était à se pincer pour s'assurer qu'on ne rêvait pas, à se demander si Pabst sombrait dans la folie ou s'il trahissait sciemment le roman qu'il adaptait. La vérité était celle-ci: *L'Amour de Jeanne Ney* était à moitié réalisé lorsque la direction de la UFA s'avisa que cette histoire était trop favorable aux Soviets. Elle fit pratiquer des coupures dans ce qui était fait et développer différemment la suite. Voilà pourquoi le film comportait des morceaux magnifiques qui étaient noyés dans une aventure qui n'avait guère de rapports avec l'original. Pabst tenta bien de sauver les meubles au maximum, mais quel goût pouvait-il trouver à un travail accompli sur les indications impératives d'une direction qui obéissait à des soucis extra-cinégraphiques? » (Marcel Lapierre, *Les cent visages du cinéma*, p. 462.)
Ces précisions n'étaient pas inutiles pour déterminer les thèmes auxquels Pabst tenait, et faire la part des concessions à la UFA.

1. Un film d'amour:

L'Amour de Jeanne Ney est d'abord un film d'amour. On pourrait en douter, à lire le découpage. Les scènes réalistes, toujours mordantes, souvent grinçantes, l'emportent apparemment. Mais trois séquences très belles illuminent soudain cette chronique balzacienne:

- la rêverie de Jeanne à la fenêtre (N° 4)
- la séparation, dans un matin triste et mouillé (N° 23)
- l'émouvant travelling aux Buttes Chaumont, lorsque Andréas court le long des grilles, à la hauteur du taxi, et se jette enfin dans les bras de Jeanne (N° 33).

2. Une peinture corrosive de la petite bourgeoisie:

Nous avons prononcé le mot de « balzacien ». C'est bien à un personnage de Balzac que fait penser l'oncle de Jeanne. L'homme est gluant, sordide. Il couve son coffre-fort. Embarrassé d'une fille aveugle, il est prêt à la vendre à un escroc de bas étage. Il se gave d'escargots, c'est sa seule faiblesse. Il vit dans un décor qui sent la poussière et les paperasses. Il finira assassiné, comme une vieille rentière.
Il faut le voir, dansant devant son coffre (N° 47), congédiant une dactylo (N° 25) ou éteignant la lumière dont sa fille aveugle n'a pas besoin (N° 34), pour deviner qu'il est le symbole de tout ce que Pabst haïssait en sa jeunesse anarchisante. Il est un « salaud » intégral, tout comme ce directeur, flagorneur et cassant, d'une maison de correction dans les *Trois pages d'un journal.*
Une dernière touche, et qui en dit long sur le « climat » d'une certaine bourgeoisie: cette noce entrevue d'une fenêtre d'hôtel. C'est un mariage d'argent où la mariée pleure... (N° 48).

3. Le portrait d'une fripouille:

Si Raymond Ney est le « salaud », le bourgeois poisseux, l'avare indécrottable, Kalibiev a droit à une sorte d'indulgence mêlée d'humour. C'est une fripouille, une franche canaille, mais qui demeure pittoresque. Pabst a pris, à dessiner le personnage, un plaisir évident. L'arrivée de Kalibiev dans le bureau du détective est une image d'anthologie (N° 27). L'homme a cette élégance de maquereau 1925 qui devait faire tourner les têtes. Il est suspect à souhait: cheveux plaqués, regard louche, rire doucereux, une allure de reptile. C'est une caricature de qualité.
Kalibiev est le Mal, mais avec tellement de clins d'œil qu'on devine chez Pabst une sympathie secrète pour ce personnage haut en couleurs. Moins rampant et plus détendu, Kalibiev ferait penser à Mackie, le Mackie de la complainte et de *L'Opéra de quat' sous.* Il en est une première ébauche. Et Pabst l'associe à des beuveries (N° 11), des boîtes de nuit (N°s 32 et 36), des hôtels louches (N°s 45 et 50), ce qui est bien dans la ligne d'un certain romantisme allemand des années 1925.

4. Le thème de l'amitié:

Trop discret pour avoir vraiment un sens politique, le thème de l'amitié court tout au long du film. Andréas peut compter sur deux amis sûrs, deux camarades du Parti: le commissaire bolchevik et le chauffeur de taxi parisien.

Réalisation technique

L'Amour de Jeanne Ney est le plus brillant des films de Pabst. Il n'est pas le mieux structuré, mais il est le plus riche en images-choc, en effets de montage, en recherches visuelles. Et la première bobine, d'une qualité constante, sans le moindre temps mort, est à cet égard une véritable leçon de cinéma.

Il faudrait reprendre un à un chaque numéro du découpage. Ils en vaudraient la peine. Mais nous ne pouvons ici que noter au passage:

- le don de Pabst pour la « micro-description romanesque »: un lent panoramique découvre à la fois le personnage de Kalibiev et le décor crasseux où il se laisse vivre (N° 1); la caméra explore l'antre du détective, son bureau poussiéreux (N° 25) ou les chambres miteuses de l'Hôtel de la Reine-Blanche (N°s 45 et 48);
- des images de choc: la beuverie des officiers tsaristes continue à se refléter dans une glace cassée (N° 2); un détective étrangle un perroquet et la caméra prend en gros plan, avec effet de travelling, la bouche d'une brave dame (N° 38); Raymond Ney compte des billets imaginaires, embrasse son coffre-fort, danse sa joie (N° 47);
- des plans d'objets significatifs: le sous-main taché d'encre, que Jeanne voit taché de sang (N° 16); la couronne impériale suivie d'une photo de Lénine (N° 19); le plat d'escargots (N° 47);
- des parenthèses: la noce bourgeoise (N° 48);
- des montages courts: le rêve amoureux de Jeanne (N° 4); les enseignes lumineuses (N° 48); la bouche, les yeux, les mains du vieil avare fasciné par un diamant (N° 47);
- le sens des décors: la pluie et la boue ajoutent quelque chose de poignant à la séparation des amoureux (N°s 21 et 23); l'immense glace d'un bar à la mode reflète la salle, comme dans le tableau de Manet « Le Bar des Folies Bergère » (N° 32);
- une utilisation, néo-réaliste avant la lettre, de la rue parisienne: la caméra filme les passants à leur insu (N°s 28 et 51);
- enfin ce qu'on pourrait nommer le sens du geste, le don de saisir les comportements typiques ou bizarres: le détective congédie sa vieille employée, il déchire la lettre qu'elle tapait, lui tend son sac, la met dehors en quatre secondes (N° 25); Kalibiev, une main dans celle de la jeune aveugle, essaye en même temps de peloter Jeanne Ney (N° 34); un groom tient un téléphone contre l'oreille d'un client (N° 40); Kalibiev brandit son imperméable comme une cape, pour échapper à la jeune aveugle (N° 47). Celle-ci tâte un cadavre, l'explore avec ses mains, réalise soudain: son père est mort (d°).

Berlin, Symphonie einer Großstadt (La Symphonie d'une grande ville)

Générique

Date	1927
Réalisation	Walter Ruttmann Sur une idée de Carl Mayer
Découpage et photographie	Karl Freund

(Une musique de scène avait été composée à l'époque par Edmond Meisel.)

Argument

« Nous arrivons à Berlin le matin par le chemin de fer: car la symphonie de Walter Ruttman nous fera retrouver constamment les moyens de transports, trains, tramways, autobus (...). Voici l'agitation qui commence avec les foules que nous coudoyons allant à leur travail. Toute la ville s'éveille devant nous, avec son pittoresque et son ordinaire. Voici les volets qui s'ouvrent et l'activité qui recommence. De magnifiques images, particulièrement belles, nous montrent une usine, avec toutes ses machines à l'arrêt: puis le coup de départ, et toute l'intense animation qui s'ensuit. Huit heures du matin. L'action continuera, incessante, entraînante, donnant parfois la même impression de fatigue qui viendrait au voyageur qui vivrait effectivement toutes ces scènes, tant l'accent de réalisme est poussé loin. Nous voyons défiler devant nous l'activité du commerce, des affaires, la foule en mouvement, toujours avec les trains, les autobus qui reviennent constamment et semblent nous transporter vers de nouveaux horizons. L'étape de midi apparaît fortement et pittoresquement marquée par les repas, les restaurants, avec les foules qui dévorent rapidement et en silence, les hôtels de luxe, avec l'affluence des victuailles. On n'a pas oublié en contraste les dîneurs affamés qui n'ont pas grand-chose à se mettre sous la dent: une pauvre femme, qui n'a rien à donner à manger à ses enfants, jette dans le film une note de pitié.
Puis la vie continue, toujours intense, accentuant, à mesure que le jour avance, son rythme fébrile d'activité. Le mouvement du bureau, des affaires, des transports, tourne et tourne sans cesse sous nos yeux. Les spectacles de la rue, camelots,

manège des péripatéticiennes, incidents divers, sont notés comme tout le reste. Arrivent les instants du soir, l'arrêt du travail, le mouvement des foules retournant au logis, les distractions qui fournissent de nombreuses scènes sportives. Et enfin ce sera la soirée, avec les restaurants de nuit, music-hall, etc... Cette journée si pleine et si active se termine par des traits de cinéma pur qui ressemblent à des bouquets de feu d'artifice; et à la vérité, après tant de choses, il fallait une telle conclusion. » (*Le Cinéopse,* 1927, article de Paul Souillac.)

Significations

Fixons d'emblée une hiérarchie. Ruttmann n'est pas Dziga Vertov et *La Symphonie d'une grande ville* n'a jamais la fougue de *L'Homme à la caméra,* ni sa drôlerie, ni cette sorte de folie furieuse pour le cinéma qui finissait par tout confondre dans le même jaillissement: le film déjà fait, le film en train de se faire, l'opérateur, l'appareil et l'écran.
C'est au contraire une œuvre sage que le recul a rendue un peu terne. Sage, elle l'est dans sa technique: un bon travail de chef-monteur. Elle l'est surtout dans son propos qui est de vider Berlin des passions politiques, de gommer les fausses notes du capitalisme et d'aboutir, précisément, à une « symphonie ».
Avec l'assommante *Mélodie du monde* (1930), Walter Ruttmann devait d'ailleurs montrer ses limites dans l'expression « cinégraphique » (comme on disait alors): celles d'un colleur de pellicule. Cette *Mélodie* est un bout à bout de cartes postales au long desquelles on a mis de la musique.
Ensuite le personnage devait très mal tourner et devenir le chantre essoufflé de l'épopée nazie (*Metall des Himmels,* etc...). N'en parlons plus.
Quant à Carl Mayer, sa participation à *La Symphonie d'une grande ville* marque une évolution qui sera plus tard, à peu de choses près, celle de Cesare Zavattini. Encore un point de rencontre entre les deux hommes. Ils abordent le cinéma avec le même attendrissement pour les humbles, avec aussi le même penchant à faire baigner leurs scénarios dans la résignation. Mais cela part d'une intention louable, celle de « coller » au quotidien et d'être les servants de la réalité. Et ils en viennent à supprimer jusqu'au support de l'anecdote, à faire sauter le médiateur du romanesque. Pour Zavattini, ce sera le projet avorté de *Italia Mia* et pour Mayer l'idée d'un film qui, par-delà les Berlinois, rendrait compte de Berlin.
Cette idée était bonne. Livrés à eux mêmes, Carl Mayer et Karl Freund l'auraient menée jusqu'à son terme. Mais Ruttmann veillait et de Berlin il n'a livré qu'un discours sur la dynamique des métropoles.
C'est du côté des courts métrages financés par la gauche qu'il faut donc chercher les images manquantes. Ernö Metzner, décorateur de profession, venu au cinéma par l'action politique, tourne à la même époque, pour la social-démocratie allemande, trois courts métrages sur l'inflation, le chômage et le mouvement ouvrier dont Siegfried Kracauer assure qu'ils sont remarquables: *Unfall, Überfall* et *Freie Fahrt.* En existe-t-il encore des copies? Nous les avons cherchées en vain. Qui sait? Malgré Hitler, malgré les bombardements, elles dorment peut-être dans quelque grenier.

Dirnentragödie (La Tragédie de la rue)

Générique

Date	1927
Réalisation	Bruno Rahn
Interprétation	Asta Nielsen
	Oskar Homolka
	Hilde Jennings.

Argument

« Lors d'une de ses tournées nocturnes, une vieille prostituée décrépie tombe sur un jeune fils de famille, complètement saoul, qui, après s'être disputé avec ses parents, a quitté la maison familiale pour aller à la rue. Elle l'héberge dans sa chambre, le fait vivre à ses crochets et elle est assez folle pour croire qu'il l'aime. Pour devenir digne de lui, elle place ses économies dans l'achat d'un commerce de confiserie. Mais il fait connaissance, par l'intermédiaire de son souteneur, d'une fille des rues belle et jeune nommée Clarissa et s'en va vivre avec elle.
La vieille prostituée est atteinte au plus profond d'elle même. Ce qui lui fait de la peine, ce n'est pas tant l'offense qu'elle a subie que l'écroulement de ses projets. Et dans son désespoir, elle n'a de cesse que le souteneur ait tué sa rivale. Le meurtrier tombe entre les mains de la police et la vieille femme se suicide. Le jeune homme retourne au foyer paternel. Il y donne toutes les marques de la contrition parfaite et c'est en sanglotant qu'il pose sa tête sur la poitrine de sa mère. » (Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler.*)

Significations

Le film a eu un vif succès, en Allemagne comme en France, et nous ne résistons pas au plaisir de citer cette critique parue dans *Cinéa-Ciné* N° 99 du 15 décembre 1927, sous la rubrique « Ce que le public en pense »:
« C'est une rue, une rue noire comme beaucoup de ses semblables: rues louches, rues de filles, rues de crimes. Calme dans la journée, elle s'anime le soir; des

ombres y glissent le long des murs, des couples la traversent... Une dispute, une rixe, et la rue se peuple d'hommes en casquette, de filles en cheveux, parfois aussi de policiers. Une main se pose sur une épaule, chacun passe d'un air négligent: fait divers!
Un jeune homme échoue là; une femme est assassinée à cause de lui, à cause de lui un homme est arrêté et une fille se suicide: fait divers!
Mais est-elle aussi un fait divers, la tragédie que vous vivez, Asta Nielsen? O votre joie enfantine d'espérer un avenir meilleur auprès de celui que vous aimez, votre douleur de le savoir dans la chambre à côté, avec votre amie, tandis qu'en bas un piano chante pour bercer votre « bonheur ». Votre bonheur, comme il fut court et combien léger; et comme vos larmes sont lourdes de tout ce qui vous est refusé...
Jamais elle ne s'ouvrira cette porte derrière laquelle vit un peu d'amour, pas pour vous, hélas; et vous resterez là, pantelante, suspendue au bouton, puis prostrée sur le plancher, douloureuse, tandis que vers vous monte la musique, la musique hallucinante... Et toutes les lâchetés, pourrez-vous les commettre lorsqu'il sera devant vous? Toutes, même celle de vouloir faire grâce à votre rivale parce qu'il l'aime... Mais vous arriverez trop tard: Théo le buté a tué...
Et vous êtes seule, toute seule avec votre angoisse, avec votre peine. Tandis qu'il retournera chez sa mère, vous rentrerez chez vous comme un somnambule...
Sont-elles un fait divers, vos larmes, Asta Nielsen?
Tous les habitants de la rue s'assemblent autour d'un journal mentionnant un suicide... Une chambre est désormais à louer... Fait divers.
Et l'on pense à toutes les rues tragiques, à toutes les rues sans joies, si tristes, si tristes... »
Comme *Asphalte* de Joe May, avec les mêmes complaisances pour le feuilleton mouillé de larmes, *Dirnentragödie* est « un film de rue ». L'expression est de Siegfried Kracauer. Elle désigne assez bien le cinéma de la tentation où le petit bourgeois allait se défouler, en commettant par procuration l'acte libérateur de la fuite hors de soi, dans la rue maléfique du grand dérèglement.
Mais comme *Asphalte,* ce film d'évasion trouve des accents vrais. Il est véhiculé par un courant social qui estompe le mélo. On oublie les malheurs d'Asta Nielsen pour être sensible à un certain climat de désarroi et d'inquiétude qui fut celui de Allemagne prénazie.

Die Büchse der Pandora (La Boîte de Pandore) (Loulou)

Générique

Date	1928
Mise en scène	G. W. Pabst
Scénario	Ladislaus Vajda, variations sur le thème *Lulu* de Frank Wedekind
Prise de vues	Günther Krampf
Décors	Andrieff et Hesch
Assistant du metteur en scène	Mark Sorkin
Interprétation	Louise Brooks (Loulou) Fritz Kortner (Peter Schoen) Franz Lederer (Alva Schoen) Carl Goetz (Schilgoch) Krafft Raschig (Rodrigo Quast) Alice Roberts (Gräfin Anna Geschwitz) Daisy d'Ora (fiancée de Peter Schoen) Gustav Diessl (Jack) Michael v. Newlinsky (marquis de Casti-Piani) Siegfried Arno (le régisseur)
Production	Nero-film AG, Berlin
Métrage	Selon autorisation de l'organe de contrôle (Berlin, 30 janvier 1929): 3254 m
Copie étudiée	35 mm de la Cinémathèque suisse (métrage: 2880 m).

Argument

N. B. Dans *Pour Vous* du 2 mai 1929, Pabst déclare: « J'ignore pourquoi on a jugé utile de remplacer le fils du Dr Schoen, Alva Schoen, par le secrétaire Mark Helding, pourquoi Schilgoch s'appelle Papa Brommer... » (Cité par Ado Kyrou in Amour, érotisme et cinéma, p. 487.) La copie que nous avons étudiée,

étant reconstituée à partir de plusieurs copies, présente dans ses intertitres les personnages tantôt sous un nom, tantôt sous un autre. Nous rétablissons donc ici les noms originaux.

Loulou, belle, capricieuse, insouciante, voluptueuse, est une créature qui ne vit que pour l'amour. Elle est richement entretenue par le Dr Peter Schoen, propriétaire d'un grand journal et commanditaire de music-hall. Loulou était danseuse avant de le connaître.
Un jour, elle reçoit la visite de son ancien protecteur, le vieux Schilgoch qui vient la persuader que Schoen ne fait rien pour elle et qu'elle devrait recommencer sa carrière avec Rodrigo Quast, un homme fort. Loulou reçoit gentiment Schilgoch et Rodrigo.
Mais elle prépare un numéro dans une revue dont s'occupe Alva, le fils de Peter Schoen, et pour laquelle Anna Geschwitz dessine les costumes. Cette Anna, d'allure très masculine, est amoureuse de Loulou.
Loulou a appris que son amant va épouser la fille du ministre de l'Intérieur. Peter Schoen commet l'imprudence de conduire sa fiancée dans les coulisses du music-hall où l'on joue la revue dans laquelle se produit Loulou. Celle-ci refuse d'entrer en scène en voyant sa rivale. Elle attire Peter Schoen dans sa loge où la fiancée les surprend enlacés. C'est la rupture de Peter Schoen avec la fille du ministre.
Schoen décide alors d'épouser Loulou. Mais il n'apprécie guère de voir Loulou dansant langoureusement avec Anna pendant la réception qui suit la cérémonie nuptiale. Il apprécie moins encore de découvrir Loulou sur les genoux de Schilgoch dans la chambre à coucher où Rodrigo boit comme une brute. Schoen chasse ces deux énergumènes. Les invités s'en vont. Et quelques instants plus tard, il trouve dans sa chambre à coucher son fils Alva, la tête sur les genoux de Loulou. Il tend un pistolet à Loulou et lui demande de se tuer. Le coup part. C'est lui qui tombe. Il meurt après avoir fait un effort pour embrasser Loulou une ultime fois.
Au tribunal, pendant le jugement de Loulou, des amis de celle-ci provoquent un début de panique en actionnant la sonnette d'alarme. Loulou s'enfuit. Elle se réfugie chez Schoen où, très décontractée, elle prend un bain et séduit Alva.
Ils partent tous les deux. Dans le train, un marquis peu recommandable se livre sur eux à un chantage et les entraîne dans un tripot clandestin. Alva sombre dans la passion du jeu. Le marquis vend Loulou à un Egyptien, rabatteur pour les maisons closes du Caire. Anna arrive à point nommé pour sauver la situation. Par amour pour Loulou, elle accepte de se donner à Rodrigo; mais elle ne peut supporter l'étreinte de ce grossier fort à bras. Elle le tue.
Schilgoch, Alva et Loulou parviennent à quitter les lieux sur une barque. On les retrouve dans la plus noire misère, à Londres. Le soir de Noël, Loulou interpelle un passant, l'attire dans la mansarde. Le fait que cet inconnu lui déclare n'avoir pas d'argent ne la trouble pas. Elle a besoin d'amour, non d'argent. Cet inconnu,

c'est Jack l'Eventreur. D'abord touché par cette femme toute désir, il jette son couteau. Mais lorsqu'il l'étreint, son goût morbide de la mort l'aveugle. Il saisit un couteau abandonné sur la table et poignarde la femme en l'aimant.
Dehors passe un cortège de l'Armée du Salut. Jack l'Eventreur disparaît dans la brume. Alva également. Schilgoch est à la taverne.

Découpage

1. Un employé du gaz vient relever les compteurs et encaisser la note. Loulou lui offre à boire en souriant. Elle reprend gentiment le verre. L'homme, déjà d'un certain âge, semble subjugué par cette créature de rêve.
2. On sonne. L'employé va ouvrir. Il salue. Derrière la porte se dresse Schilgoch, en chapeau melon. Apparence d'un clochard. Loulou l'aperçoit, sourit, s'élance vers lui; son peignoir blanc vaporeux flotte autour d'elle.
3. L'employé suit la scène, regarde son argent, prend sa casquette déposée sur une chaise et s'en va.
4. Schilgoch et Loulou dansent, heureux de se revoir. Il enlève ses gants, prend quelques billets déposés sur la cheminée. Loulou le regarde faire d'un air de reproche. Puis elle rit. Il met les billets dans sa poche de veston. Il s'assied.
5. Loulou vient s'asseoir sur ses genoux. Ils se font de tendres agaceries. Lui, saisit au coin de la table la bouteille sortie par Loulou pour l'employé du gaz. Il boit. Elle suit ses gestes, attentive. Il regarde, au mur, le portrait de Loulou. Elle se redresse. Il joue d'une sorte d'harmonica. Elle danse. Les volants de sa robe flottent. « Tu ne sais plus danser. Quel dommage que tu m'aies quitté pour ce Peter Schoen. » Il la menace gentiment, la prend par le bras, la conduit jusqu'à la fenêtre et lui montre en bas, sur le trottoir, un type à large chapeau, qui fait les cent pas devant la maison. « C'est Rodrigo Quast. Un athlète formidable. Il a en tête un numéro sensationnel qu'il voudrait monter avec toi. »
6. Loulou fait asseoir Schligoch.
7. Arrive Peter Schoen. Il possède les clés de l'appartement, ouvre, ôte son manteau et son chapeau. Pendant ce temps, Loulou cache Schilgoch dans un recoin de la véranda et s'élance vers Peter qui l'accueille froidement. Il a l'air préoccupé. Il va vers la cheminée, prend un bibelot dans sa main, le repose. Loulou suit le manège. Il tourne en rond, tête basse. Puis il s'assied sur un coin de divan. Loulou lui sourit, court vers lui, rit. Il détourne la tête, se lève et se dirige vers la fenêtre. Il allume une cigarette, fume. Puis: « Loulou j'ai l'intention de me marier. » Elle répond: « C'est parce que tu vas te marier que tu ne veux pas m'embrasser? » Il se rapproche de Loulou qui se couche lentement sur le divan et lui tend les bras. Il s'assied près d'elle et fait mine de ne pas comprendre. Elle l'attire, passe ses bras

autour de son cou. Il se redresse; elle suit le mouvement. Il la baise sur la bouche et la renverse délicatement. Ils quittent le champ où ne reste que le cadre inférieur du portrait de Loulou accroché au mur.

8. Schilgoch, caché dans son coin, prend en main la bouteille, la débouche silencieusement et boit. Le chien se réveille. Gros plan du visage de Loulou. Main de Peter qui la cajole. Schilgoch cherche à calmer le chien. Loulou sourit. Elle se lève, va vers Schilgoch qu'elle fait sortir de son coin et qu'elle présente à Peter. Schilgoch salue. Peter, énervé, s'en va. Loulou ne cherche pas à le retenir. Schilgoch se penche à la fenêtre et appelle Rodrigo qui, en bas, fait toujours les cent pas.
9. Rodrigo entre dans la maison. Il croise Peter dans l'escalier.
10. Loulou regarde Schilgoch qui ouvre la porte. Rodrigo entre en bombant le torse. Schilgoch lui enlève son chapeau. Rodrigo rit. Il tend le bras. Loulou, admirative, le tâte. Puis elle se suspend à son bras et s'y balance comme à la barre fixe. Ses pieds quittent le sol. Elle rit.
11. Faire-part de mariage: « Monsieur de Zarniko, ministre de l'Intérieur, a l'honneur de vous faire part du mariage de Mademoiselle Marie de Zarniko, sa fille, avec Monsieur Peter Schoen, directeur du journal *L'Epoque.* »
12. Le ministre à sa fille: « Réfléchis encore, mon enfant, la conduite de Monsieur Schoen est vraiment scandaleuse. » « C'est de l'histoire ancienne papa. Il m'a affirmé qu'il a rompu toutes relations avec cette femme. »
13. Alva au piano. Il cherche un motif de mélodie. La porte s'ouvre et entre Anna Geschwitz, qui est d'allure très masculine. Elle montre à Alva quelques projets de costumes. Arrive Loulou qui paraît très heureuse. Elle va se balancer, en se tenant au portant de la porte. Anna la regarde avec désir. Puis ils se penchent tous les trois sur les esquisses de costumes. Anna se retire. Loulou court en brandissant un dessin et tombe en arrêt devant le bureau de Peter Schoen où se trouve un portrait de la fiancée. Elle prend la photo. Peter qui vient d'entrer lui retire ce portrait des mains. Il appelle Alva. Loulou embrasse Alva en narguant Peter. Celui-ci se retourne, se lève. Alva lui montre un projet de costume. « Cette pauvre Loulou avait vivement espéré que vous l'épouseriez. C'est pour elle une cruelle déception. » Peter Schoen répond: « Loulou n'est pas de celles qu'on épouse. » Alva rit. Peter aussi. Alva s'en va. Peter reste seul.
14. Animation dans les coulisses d'un music-hall. Loulou, sur scène, danse devant une troupe de girls. Alva la suit de la coulisse. Lorsqu'elle sort de scène, on lui offre un bouquet de fleurs. Elle le confie à un machiniste avant de s'élancer sur la scène pour le salut. Va-et-vient de machinistes et d'artistes.
15. « Sur la prière de sa fiancée, Peter Schoen avait accepté un peu contre son gré de lui faire connaître les coulisses d'un music-hall. » On transporte des décors, des panneaux, des accessoires. Peter et sa fiancée, au centre de ce mouvement, regardent. Il salue des figurants au passage. On offre à la fiancée les fleurs précédemment offertes à Loulou. Le régisseur donne

des ordres. Juché sur un praticable, il est emporté vers les cintres. Tout le monde rit. Peter et sa fiancée également. Le régisseur saute sur l'épaule d'un figurant. Rodrigo se déshabille et semble ne pas apprécier d'être en petite tenue sous les yeux de la fiancée, étrangère aux coulisses. Acteurs et actrices se préparent. Les habilleuses s'affairent autour de Loulou. La fiancée regarde. Peter a été momentanément escamoté par un panneau. Loulou, emplumée, rit. Son regard croise celui de Peter. Tout à coup nerveuse, elle fait un caprice: « Je refuse de jouer. » Effervescence. Danseurs sur scène. Affolement en coulisses. Le directeur s'approche de Peter: « Il faut absolument que vous lui fassiez entendre raison. » Peter s'approche de Loulou, tente de la convaincre, la menace, lui prend le poignet. Elle se débat. « Je danserai pour le monde entier, mais pas pour cette femme-là. » La fiancée, seule, comme perdue, avec son bouquet de fleurs dans les bras. Des artistes sortent de scène, puis y rentrent pour saluer. Loulou ne veut rien entendre. Peter lui montre le régisseur qui crie que son tour est pour bientôt. Elle s'obstine. « Vous pouvez commencer, lance Peter, je me charge de la décider. » Le régisseur donne un ordre, des girls entrent en scène.

16. Peter a suivi Loulou dans sa loge. Il veut la convaincre. Il la prend dans ses bras. Le régisseur entre à ce moment précis. Peter le chasse. « Loulou va rater son entrée. »
17. La fiancée s'approche de la porte de la loge.
18. Dans la loge, Loulou fait une crise de larmes. Peter sort une cigarette, l'allume. Elle le regarde de coin, recommence, bat des jambes à plat ventre sur le divan. En très gros plan, ses cheveux, son dos, ses épaules. Peter écrase sa cigarette, s'approche d'elle, s'assied à ses côtés. Les jambes de Loulou battent l'air derrière lui. Elle le regarde. Il prend la tête de la femme dans ses mains. Loulou se lance sur lui. Lentement il l'attire. Ils s'étreignent.
19. La porte s'ouvre. La fiancée se dresse sur le seuil. Loulou sourit en quittant les bras de Peter. Elle réajuste rapidement son costume, sort de la loge en gambadant, heureuse. La fiancée, toujours avec ses fleurs dans les bras, se détourne.
20. Loulou danse sur scène. Peter sort de la loge, tête basse. Le régisseur mange un sandwich. Alva s'approche de Peter.
21. Bal mondain. Couples distingués qui dansent. Peter salue les arrivants. Maîtres d'hôtel qui passent avec des plateaux. Cuisiniers affairés derrière le buffet. Apparaît Loulou en robe de mariée. Elle tient une bouteille dans ses mains, et offre à boire à Rodrigo et à Schilgoch. Elle boit aussi. Arrive, de la bibliothèque, Anna qu'un foulard masculinise plus que jamais. Elle s'approche de Loulou, la prend dans ses bras. Elles dansent, mains serrées, joue à joue, Loulou rayonnante sous son voile de mariée. Puis elles se séparent. Peter présente Loulou à des amis. Anna la suit des yeux, jalouse.
22. Loulou trinque avec Peter. Plus loin, Rodrigo attire brutalement une soubrette sur ses genoux. Schilgoch ramasse des roses sur la table; il

boit. Rodrigo cherche à embrasser la soubrette. Puis il accompagne Schilgoch qui se retire. Le personnel rit en les regardant. Ils glanent encore des fleurs à des bouquets, saluent cérémonieusement des invités.

23. Loulou invite Peter à la suivre. La danse reprend. Peter doit saluer des invités. Loulou arrive devant la porte de la chambre à coucher. Anna la rejoint. Elles s'embrassent.

24. Loulou pénètre dans la chambre, où Schilgoch et Rodrigo ont jonché de roses le lit nuptial. Loulou ôte son voile, s'approche de Schilgoch qui lui caresse les cheveux tandis que Rodrigo, devant l'armoire à glace, boit un verre oublié là par hasard.

25. Au salon. Peter se dirige vers la chambre à coucher où il trouve Rodrigo qui boit et Loulou sur les genoux de Schilgoch. Il s'avance vers Rodrigo. Loulou s'élance entre eux. Peter se retourne, ouvre un tiroir, y prend un pistolet. Loulou se suspend au cou de Rodrigo. Schilgoch lève les bras et recule. Loulou court vers Peter, l'étreint. Rodrigo et Schilgoch quittent la pièce en courant, bras levés; ils arrivent au salon parmi les invités où Peter, brandissant son revolver, les rejoint. Des amis calment Peter. Alva met une fourrure blanche sur les épaules de Loulou. Les invités partent. Peter demeure seul au salon.

26. Dans la chambre à coucher, Alva dit à Loulou: « Je n'ai pas le courage de me séparer de toi. » Elle sourit, bouche mi-ouverte. Il la renverse.

27. Dans le salon, Peter marche lentement en regardant son pistolet. Il descend les quelques marches qui le conduisent jusqu'au buffet encombré de reliefs et de verres sales ou à moitié vides. Il en saisit un, veut boire, y renonce et va jusqu'à la chambre à coucher.

28. Il y voit Alva, la tête sur les genoux de Loulou. Peter s'approche, frappe sur l'épaule d'Alva qui se redresse. Ils s'affrontent. Peter le reconduit jusqu'à la porte. Loulou se lève, va jusqu'à son miroir et commence à se déshabiller. Peter la regarde. Elle ôte son collier et le fait glisser voluptueusement dans la paume de sa main. Peter, qu'on voit dans le miroir, s'approche d'elle. Elle se retourne vers lui, recule. Peter lui tend le pistolet. Elle refuse. Il insiste. Il lui met de force l'arme dans la main. « Tu es un petit être malfaisant — dangereux pour trop de gens — pour leur repos comme pour le mien. Il faut que tu disparaisses. » Il approche son visage de celui de Loulou. « Si tu n'as pas le courage de te tuer, c'est moi qui t'abattrai comme un chien. » Il la violente. Il est de dos. On ne voit de Loulou que les yeux. Tout à coup dans la fixité de ses yeux et à une légère fumée qui s'élève, on comprend que le coup est parti. Peter vacille à peine. Il va s'asseoir sur le lit. Elle, une épaule dénudée, le regarde. Il la regarde aussi, se lève, avance en titubant, poings serrés, lui caresse les cheveux, l'embrasse, tombe à genoux. Alva arrive, affolé. Il relève Peter dont le sang coule en filet du coin de la bouche. « Méfie-toi, Alva, tu es le suivant. » Il tombe. Loulou demeure impassible.

29. Avocat plaidant. Juges. Au box des accusés, Loulou sous ses voiles de deuil. L'avocat: « En résumé, voilà une femme qui épouse un homme riche, considéré. Elle aurait songé le soir même de son mariage à briser son avenir et à s'exposer à l'angoisse des Assises? Allons donc. Le fils même du défunt n'a-t-il pas parlé pour cette femme? » Alva, dans le public, baisse la tête. Schilgoch le regarde en souriant et murmure quelque chose à l'oreille de Rodrigo qui transmet à Anna. Mouvement divers dans le public. L'avocat baise la main de Loulou qui sourit. Le président rappelle l'assistance à l'ordre. Le procureur prend la parole: « Messieurs, la Mythologie nous conte l'histoire d'une femme, belle, charmante, passée maîtresse dans l'art de séduire. Elle s'appelait Pandore. » Loulou, sous son voile, esquisse un imperceptible sourire à l'adresse du procureur qui sourit à son tour. « Les dieux eurent l'imprudence de lui confier une boîte dans laquelle ils avaient enfermé les maux du monde. L'étourdie l'ouvrit et tous les malheurs se déchaînèrent sur l'humanité. Sous ce mythe se cache une vérité profonde. Pandore, vous l'avez devant les yeux. On vous la représente sous le visage de l'innocence. Je vous la dénonce. » Il essuie son monocle. « Il y a par le monde des êtres malfaisants qu'on a le devoir d'abattre sans pitié. Celle-ci est du nombre. Je demande un châtiment exemplaire: la mort. »

30. Loulou est à peine désemparée. Stupeur dans la foule. Loulou baisse son voile noir sur son visage. Les membres de la cour la regardent. Journalistes et greffiers écrivent. Lentement, elle relève son voile. La cour se lève. La foule aussi. Suspension d'audience.

31. Anna court vers Loulou qui s'évanouit dans les bras d'un huissier. On retient Anna. Elle crie en direction du procureur qui parle avec son épouse: « Pouvez-vous savoir ce que votre femme serait devenue si, née comme cette malheureuse dans la boue, personne n'était venu la secourir? » Un gardien emmène Anna. Alva, seul, sur sa chaise, tête basse. Conversations. On mange des sandwichs. Schilgoch parle à des hommes d'allure louche. Les gens reprennent peu à peu leur place dans la salle. La Cour entre. Loulou est dans son box. L'un des personnages qui vient de parler à Schilgoch brise la vitre devant la sonnette d'alarme. Panique. Tout le monde court en se bousculant « Au feu! » Loulou dans la foule. Salle vide. Chaises renversées.

32. Chez Peter Schoen. Loulou prend une cigarette. Elle fume, feuillette des revues, regarde un passeport, s'assied dans un fauteuil et contemple longuement dans un magazine une photo de jeunes baigneuses jouant sur une plage. Elle traverse le hall, court et danse pour se rendre devant une armoire qu'elle ouvre et dans laquelle elle se livre à un rapide inventaire de ses robes. Puis elle se rend à la salle de bain. Elle fait couler un bain.

33. Alva au salon. Il ouvre la porte de la salle de bain, qu'il referme vivement. Loulou la rouvre, passe la tête et avance en se drapant dans un linge. Elle

minaude un peu, fait la chatte, rit. Alva dit: « Ta présence dans cette ville après un tel scandale est désormais impossible. » Elle rit. Lui, semble avoir un peu d'inquiétude en regardant ces murs et ces meubles qui lui rappellent la mort de son père. « Si tu te plais là où mon père est mort, il faut que je m'en aille. » Alors, décidée, elle empoigne le téléphone: « Allo, c'est le Palais de justice. J'aimerais parler à l'avocat général. » Alva lui retire l'appareil des mains, elle se défend. Finalement, c'est lui qui parle. L'avocat, dans son bureau, écoute. Alva demande: « Avez-vous des nouvelles de l'accusée en fuite? » Il s'assied. Loulou dépose délicatement le récepteur, se redresse, lui caresse les cheveux et s'agenouille devant lui. Il la baise sur la bouche. Elle rit.

34. Tampon sur un passeport. Couloir d'un train en marche. Le douanier passe. « Les bagages de cette dame sont chez moi » dit Alva. Un homme élégant, à fine moustache se trouve devant la porte du compartiment de Loulou. Loulou sort la tête, demande du feu à cet étranger et lui sourit.

35. Cet étranger, le marquis Casti-Piani, ouvre un journal; il découpe la photo de Loulou qui y figure, griffonne quelques mots en marge et la passe à Alva. Celui-ci glisse de l'argent au marquis. Un garçon apporte un petit déjeuner sur un plateau. Le marquis prend le plateau, le passe à Loulou par la porte entrebaîllée et lui baise la main. Alva suit la scène. Le train s'est arrêté. Va-et-vient de voyageurs sur le quai. Le marquis, penché à la portière, achète une boîte de bonbons avec un joli nœud. Il passe cette boîte, accompagnée d'une fleur, à Loulou.

36. Schilgoch et Rodrigo apparaissent au bout du couloir. Ils entrent dans le compartiment de Loulou qui les reçoit à bras ouverts. Le marquis parle à Alva: « N'allez pas à Paris. Je connais un endroit où l'on est hospitalier et discret. Venez avec moi. »

37. Ville nocturne. Port. Anna monte sur le pont d'un bateau. Elle descend dans la cale par un petit escalier, et entre dans un bouge enfumé. Autour de la table de jeu, parmi des hommes et des femmes entièrement adonnés à leur passion, Alva. Loulou a changé de coiffure, mais elle conserve le même charme qu'auparavant. Anna l'embrasse. « Pourquoi fréquentes-tu un pareil tripot? » « Nous tentons notre chance; nous n'avons plus qu'une seule ressource : le jeu. » Anna prend tendrement Loulou par la taille.

38. Alva se lève et vient vers Loulou. « Si je pouvais avoir un peu d'argent, je suis sûr que je me rattraperai. » Loulou lui donne son collier. Rodrigo le reprend. Schilgoch intervient, écarte Rodrigo et dit à Alva, en lui montrant une liasse de billets: « On ne joue que lorsqu'on est sûr de gagner. »

39. Photos représentant Loulou qu'une main étale sur la table. C'est un Egyptien qui les contemple l'une après l'autre. « Quel est le prix? » Le marquis répond: « Trois cents. La police allemande m'en donnerait 250. »

40. Table de jeu. Le marquis vient chercher Loulou et la conduit chez l'Egyptien qui la jauge. « Je donne 300. » Il sort.

41. Loulou remarque: « Il fait tout comme s'il voulait m'acheter. » Le marquis répond: « J'ai besoin d'argent. Le bon Egyptien me donne pour toi cinquante francs de plus que la police allemande. Tu as de la chance. » Il lui baise la main. « Par-là, j'assure ton avenir. Aucune police ne te recherchera dans son établissement du Caire. » Elle se révolte. « Allons, habille-toi vite, vous partez dans une heure. »

42. Anna, inquiète, cherche Loulou des yeux. Loulou au marquis: « Je ne veux pas me laisser vendre. C'est pire que la prison. » Anna ouvre son sac.

43. Loulou se penche vers Alva à la table de jeu.

44. Anna est au bar. Rodrigo la regarde. Loulou s'est approchée. Anna lui donne des billets de banque. Rodrigo suit la scène.

45. Alva emprunte un peu d'argent à Schilgoch et retourne au jeu.

46. Rodrigo à Loulou: « Je connais de fâcheuses histoires sur le compte d'Alva. Si d'ici une heure tu ne te décides pas à me suivre, je le dénonce. » Alva joue. Loulou s'approche de Schilgoch qui lui dit: « L'argent, tous veulent de l'argent. » Loulou est triste. Schilgoch la console, tire sa pipe. « De Rodrigo, je m'en charge. »

47. Rodrigo va vers Schilgoch qui lui dit: « Elle est folle de toi. Elle a de l'argent, Anna. Sois gentil avec elle. » Rodrigo rit grassement. Il descend vers les joueurs.

48. Loulou supplie Anna: « Rodrigo est un homme capable de tout. Je sais qu'il a le béguin pour toi. Laisse-toi faire un peu la cour et détourne son attention pour me donner le temps de fuir. » Anna accepte en souriant et se rapproche de Rodrigo, tente de le séduire, mais parvient mal à masquer son dégoût. Enfin, avec effort, elle boit, sourit et entraîne Rodrigo. Loulou les regarde, va vers Alva qui gagne et qui a devant lui une montagne d'argent.

49. Dans l'ombre, Rodrigo étreint Anna.

50. Loulou suit les mouvements d'Alva qui continue de gagner. Mais un homme se penche sur lui et tire des cartes de sa manche. Emoi général. Bousculade. Début de bagarre. Alva est expulsé. Les joueurs récupèrent leur argent. Schilgoch se rapproche de Loulou. Les policiers font irruption. Une porte s'ouvre, d'où tombe le cadavre de Rodrigo. Les policiers saisissent Anna qui se débat. Fuite. Une barque s'éloigne du bateau.

51. Brume à Londres un soir de Noël. La silhouette d'un homme à chapeau glisse dans l'ombre. C'est Jack l'Eventreur, qui s'arrête pour regarder un sapin illuminé et des gens qui trinquent derrière une fenêtre. Il relève son col, et avance vers la fanfare de l'Armée du Salut. Une jolie salutiste qui offre à boire aux pauvres lui tend une tasse. Elle baisse les yeux. Jack lui donne quelque argent et se retire. Elle le rejoint: « Nous ne prenons que pour pouvoir donner. Frère, comment puis-je t'aider? » « Personne ne peut m'aider. » Elle lui offre une branche de gui qu'il place contre sa poitrine sous son veston. Il s'en va. La salutiste paraît désemparée.

52. « De misères en misères, ils avaient fini par échouer dans une mansarde d'un des plus pauvres quartiers de Londres. » Un sac tendu devant une

fenêtre de mansarde aux vitres brisées est arraché par le vent. Loulou regarde ses mains, puis la lampe qui vacille. Alva, transi, dans un coin du taudis. Loulou grelotte de froid. En vain, elle cherche à rompre un morceau de pain dur. Alva la regarde. Entre Schilgoch, souriant, qui sort une bouteille de la poche de son manteau. Loulou se coiffe. Schilgoch boit, lui tend la bouteille. Elle boit en grimaçant. « On donne assez facilement de l'eau-de-vie à crédit. Du pain jamais. » Elle verse un peu d'alcool dans une tasse pour Alva, puis se peint les lèvres attentivement. Schilgoch la suit des yeux, la prend sur ses genoux. La neige s'engouffre en rafale par la fenêtre. Loulou met un châle sur ses épaules. Alva se lève. Loulou descend. Elle fait quelques pas dans la brume. Un passant l'accoste, et s'en va. Schilgoch et Alva sont également descendus dans la rue. Mais ils ne se préoccupent pas de Loulou. Ils s'éloignent.

53. Une affiche. *Attention! Avis aux femmes de Londres.* Il s'agit d'une mise en garde contre les méfaits de Jack l'Eventreur. « Depuis quelques temps un individu cherche à attirer des jeunes filles et des femmes dans des lieux déserts pour les y assassiner. Dans quatre cas déjà, il a atteint son but. Femmes et jeunes filles prenez donc garde de ne sortir la nuit sans protection. » Jack regarde l'affiche, et se retire.

54. Loulou l'accoste. Il la suit. Alva tourne en rond dans la mansarde. Jack suit Loulou jusqu'au bas de l'escalier. Il s'arrête. « Je n'ai pas d'argent. » Elle lui tend la main: « Viens avec moi, chéri. » Il prend sa main. Loulou rayonne de bonheur. Jack, dans sa main droite qu'il tient derrière son dos, serre un couteau dont la lame brille. Il s'avance vers Loulou, lâche son couteau. Ils montent.

55. Alva tourne en rond. Schilgoch boit. Alva sort sur le palier d'où il voit Jack et Loulou qui montent. Schilgoch le calme et se cache avec lui. Après quoi, lorsque Loulou et Jack sont entrés dans la mansarde, Ils descendent dans la rue.

56. Jack est assis, timidement. Loulou lui tend la main. Elle s'assied sur ses genoux.

57. Schilgoch tente d'entraîner Alva vers le cabaret. Il refuse. Jack serre Loulou contre lui. Elle trouve la branche de gui que lui donna la salutiste, la place devant la bougie et regarde la flamme. Jack prend la branche et l'élève au-dessus de la tête de Loulou. « Maintenant tu es sous le gui, tu dois te laisser embrasser. » Elle lui baise la bouche. La flamme de la bougie vacille. En l'embrassant, Jack aperçoit un couteau sur la table. Il étreint Loulou, approche sa main du couteau, le saisit. Loulou a le visage renversé dans les bras de Jack. La bougie s'éteint.

58. Alva, dans la rue, voit sortir Jack qui disparaît dans le brouillard. Alva pleure, appuyé au mur. Passe un cortège de l'Armée du Salut. Au cabaret, les gens se lèvent et saluent. Schilgoch coupe un gâteau que lui présente le patron. Le cortège passe. Alva le regarde. Il y a un sapin décoré sur une charrette. Alva suit de loin le cortège et se perd dans la brume et la nuit. FIN.

Significations

De sa première à sa dernière image, ce film magnifie la présence troublante, irradiante, déflagrante d'une femme qui ne vit que pour l'amour. Tout homme qui l'approche est transfiguré. Loulou est flamme et désir, incendiaire sensualité. Elle enchante la vie, consume ou embrase tout ce qu'elle touche. Du feu, elle possède la vertu purificatrice, le pouvoir d'incandescence en même temps que le pouvoir de lumière. Elle éclaire ce qui l'entoure, faisant surgir de l'ombre et des conventions mondaines, les faiblesses et la médiocrité, l'hypocrisie et le mensonge. Grâce à elle, une société se dévoile sous nos yeux, société où trône avec sérieux ce Peter Schoen, magnat de la presse et du théâtre, qui offre aux bourgeois dont il fait partie, le soir de ses noces, une réception ressemblant à celle de *L'Age d'or.* Loulou, c'est la liberté triomphante, la négation de la notion chrétienne de péché, la destruction des tabous. Sa violence s'affirme jusque dans la tendresse qu'elle manifeste ouvertement à l'égard d'Anna, en particulier au cours de leur danse, joue contre joue, sans souci de la réaction des pharisiens, ou par son attitude après avoir fui la salle d'audience: elle prend un bain et, sa nudité affleurant sous le linge éponge, elle s'offre au fils de l'homme qui, quelques jours plus tôt, est mort sous ses yeux.
La censure ne s'y est pas trompée: Alva a cessé d'être le fils de Peter Schoen pour devenir Mark Helding, son secrétaire; Anna est devenue une amie compatissante, Jack l'Eventreur a été escamoté et Loulou s'engageait dans l'Armée du Salut. Ces transformations maladroites et bêtes, ne font que mettre mieux en évidence la charge explosive de l'œuvre, sa portée critique et le dynamisme de sa revendication en faveur de l'avènement du bonheur érotique.

Réalisation technique

La réussite de Pabst réside au premier chef dans l'art nuancé avec lequel il déploie somptueusement l'ensemble des qualités magiques de Louise Brooks: chair ferme et peau de satin, regards et sourires, douceur ensorcelante d'un être voué à l'exaltation de l'instant, à la plénitude du plaisir.
Sa mise en scène est subordonnée aux nécessités d'épanouissement de l'interprète principale. Les éclairages notamment offrent à l'espace de jeu un velouté et une souplesse admirables. Le passage au gros plan, et parfois au très gros plan, suffit à cristalliser l'émoi d'une séquence entière. Chaque fois qu'il le peut, le cinéaste préfère concentrer sur le visage de l'actrice les éléments romanesques les plus expressifs. Le coup de feu blessant à mort Peter Schoen (28), lisible d'abord uniquement dans les yeux de Louise Brooks, confère à ce plan et à toute la scène une saisissante fulgurance tragique qui témoigne de l'extraordinaire maîtrise de Pabst dans l'art de jouer sur l'allusion, de passer du réalisme descriptif à la poésie incantatoire.

Annexe

En 1960, Rolf Thiele a réalisé un remake de Loulou. En voici le générique:

Mise en scène	Rolf Thiele
Opérateur	Michel Kelber
Musique	Carl de Groof
Décors	Fritz Moegle
Interprétation	Nadja Tiller (Loulou)
	O. E. Hasse (Dr Schoen)
	Hildegarde Kneff (Gräfin Geschwitz)
	Mario Adorf (Rodrigo)
	Rudolf Forster (Schilgoch)
	Charles Regnier (Jack l'Eventreur)
	Klaus Höring (Alva Schoen)
Production	Wiena Film Otto Dürer, Vienne.

L'argument demeure assez proche de celui du film de Pabst, mais, par une fidélité excessive à la pièce, Thiele accumule les péripéties: Loulou épouse d'abord un médecin obsédé et cardiaque qui meurt lorsqu'il la surprend dans les bras du peintre Schwarz. Ce peintre, fou de jalousie, se suicide. Après avoir tué Schoen dans des circonstances analogues à celles narrées par Pabst, Loulou est emprisonnée. C'est la Baronne Geschwitz qui, par amour, lui offre la caution nécessaire à sa mise en liberté. A la suite d'un séjour dans les bas-fonds de Paris, Loulou part pour Londres où Jack l'Eventreur la poignarde...
Thiele exploite surtout les attributs conventionnels de l'érotisme cinématographique de pacotille. Guêpières sexy, jarretières noires, attitudes assez vulgaires de Nadja Tiller dont le personnage est totalement dépourvu de ce mystère enveloppant que dégageait Louise Brooks.

Signalons pour mémoire qu'en 1919 Asta Nielsen interpréta à l'écran le rôle de Loulou dans le film *Die Büchse der Pandora* de Arzn von Cserepy.

Mutter Krause fährt ins Glück (L'Enfer des pauvres)

Générique

Date	1929
Mise en scène	Phil Jutzi
Script	Heinrich Zille
Interprétation	Alexandra Schmitt
	Gerhard Bienert
	Friedrich Gnass
	et des acteurs non professionnels.

Argument

Un quartier misérable dans le Nord de Berlin. La mère Krause, une vieille femme qui gagne sa vie péniblement en vendant des journaux à la criée, loge dans un taudis exigu (une pièce et une cuisine) avec ses deux enfants, Paul et Erna. C'est la crise. Paul et Erna sont en chômage. La mère Krause prend un sous-locataire, un individu assez louche, et s'installe dans la cuisine avec ses enfants.
Poussée par la misère, Erna se livre à la prostitution et Paul, un jour, va boire les quelques sous que la mère Krause avait chez elle: c'était la somme due au journal pour les recettes de la semaine. Pour rembourser, Paul se laisse entraîner par le sous-locataire dans un cambriolage. Il est arrêté et il part de chez lui, menottes aux mains, comme un criminel.
Désespérée, la mère Krause se suicide. Elle fait venir dans sa cuisine l'enfant d'une putain qui est l'amie du sous-locataire: « Que peut offrir la vie à un tel enfant? » Et tous deux accomplissent leur dernier voyage, leur unique voyage vers le bonheur.
Quant à Erna, elle a fait connaissance d'un ouvrier révolutionnaire, Max. Elle a participé à son travail de militant, elle est régénérée, et, à la fin du film, quand ils contemplent, bouleversés, les cadavres de la mère Krause et de l'enfant, une image de foule apparaît sur l'écran: c'est un groupe de manifestants, puissant et discipliné. Elle se suffit à elle-même: le spectateur sait désormais à quoi s'en tenir s'il veut abolir la misère qui pousse la mère Krause au suicide.

(Résumé établi à partir de deux sources: *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer et *Lebendige Leinwand,* ouvrage collectif, Ed. Henschelverlag, Berlin Est, 1958.)

Significations

Si l'on en croit Carl Junghaus, *L'Enfer des pauvres* aurait été le simple produit d'une opération commerciale: « Quand le film *(Telle est la vie)* a été presque fini, je l'ai montré à une grosse société, « Prometheus Film »: ils ont été intéressés, mais voulaient y ajouter une manifestation et j'ai refusé. Ils ont alors produit un film semblable, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück...* pour concurrencer le mien » (*Cinéma 65*, mai.)

Les rédacteurs de *Lebendige Leinwand* tiennent *L'Enfer des pauvres* pour « le sommet réaliste du cinéma muet allemand » et Kracauer note:

« Phil Jutzi a utilisé le script que Heinrich Zille avait établi peu avant sa mort. L'imagination artistique de Zille (Cf. la note consacrée aux *Déshérités de la vie*) s'était tournée, cette fois encore, vers les quartiers miséreux de Berlin et les épaves humaines qui, toute sa vie, lui tinrent à cœur. Pourtant le film est fort différent de ceux auxquels Heinrich Zille avait participé en 1925-1926. C'est qu'à cette époque-là, les décors prolétariens reconstruits en studio correspondaient aux préjugés, aux illusions de la petite bourgeoisie. Ici, au contraire, plus rien ne masque la réalité, puisque de très nombreuses prises de vue ont été faites sur place, dans le Nord de Berlin, où les conditions de vie et de logement étaient déplorables » (*From Caligari to Hitler*).

Et Siegfried Kracauer ajoute, à propos de la scène du suicide:

«*Mutter Krause fährt ins Glück* n'aurait été qu'un drame psychologique comparable à *Sylvester,* si ce film n'avait développé une thèse absolument nouvelle dans le cinéma allemand, à propos des rapports de Max et d'Erna. Max est un jeune ouvrier qui a une certaine conscience de classe. Il tombe amoureux d'Erna et quand il apprend qu'elle a une liaison avec le sous-locataire, son premier mouvement est de rompre. Mais un de ses camarades, plus formé politiquement, lui explique que ce n'est pas la faute d'Erna si elle a succombé à la pression de la misère et il ajoute que cette rupture est un comportement petit-bourgeois. Max se convertit à la morale sexuelle de socialisme et il revient vers Erna.

Mais son retour éclaire aussi, d'un jour nouveau, la figure de la mère Krause qui apparaît comme l'héroïne petite-bourgeoise d'une pseudo-tragédie. Deux autres épisodes, qui portent un coup à ce monde illusoire, rehaussent encore la signification du film: l'un d'eux fait la satire du mariage bourgeois à l'occasion des noces de la prostituée et du sous-locataire; et l'autre montre une manifestation ouvrière à la manière lyrique de Poudovkine. »

Cependant Kracauer insiste sur l'ambivalence de cette issue révolutionnaire. Certes le film échappe au huis-clos du mélo, il est politisé. Mais il traite la mère Krause avec une sorte de mélancolie qui exclut tout manichéisme.

Ce serait aussi, semble-t-il, le cas d'une œuvre inconnue en France, *Jenseits der Strasse* (littéralement, *De l'autre côté de la rue*) de Léo Mittler (1929).

Mittler — qui, par la suite, ne devait faire que du commerce — a tourné ses extérieurs à Hambourg, capitale du chômage. Et ce sont des groupes de chômeurs qui servent de toile de fond à une histoire d'amour teintée de nostalgie. Dans la rue, une jeune femme aperçoit un mendiant qui ramasse un collier de perles. Elle demande à son mari, un ouvrier, de lui rapporter ces perles. Mais il revient les mains vides, et elle le quitte pour un homme riche et plus âgé. L'ouvrier ne peut chasser de son esprit l'image de la parure étincelante et il retourne au bateau vide qui sert d'abri au mendiant. L'autre s'enfuit avec le collier, tombe à l'eau et se noie. Des bulles d'air sortent de l'eau comme des perles... (Cf. Kracauer, *op. cit.*).

Asphalt (Asphalte)

Générique

Date	1929
Mise en scène	Joe May
Prise de vues	Gunther Rittau
Décors	Eric Kettelhut
Costumes	René Hubert
Interprétation	Gustav Froehlich (le jeune agent Albert Holk)
	Betty Amann (l'aventurière Elsa Kramer)
	Albert Steinrueck (le père, le sergent Holk)
	Else Heller (la mère)
	H. A. von Schlettow (le « Consul »)
	Hans Albers, Paul Hoerbiger (des comparses)
Production	UFA
Copie étudiée	Copie 35 mm, avec titres anglais, de la Cinémathèque belge.

Argument

Un agent de police de Berlin, jeune et séduisant, Albert Holk, se laisse distraire de son devoir par une fort jolie fille, Elsa Kramer, qui est une voleuse de bijoux. Il devient son amant.
La jeune femme a un complice, Lagen, surnommé le Consul, qui arrive à l'improviste — il cambriolait une banque à Paris — et qui surprend les amoureux. Bagarre. L'homme est tué. L'agent de police se dénonce. Mais la fille le disculpe et c'est elle qui ira en prison.

Découpage partiel

a) Début: découpage continu

1. Prégénérique. Dans une rue de Berlin, la nuit. Des ouvriers coulent de l'asphalte. Plan de pieds et de bottes, coups de pilons dans le goudron

fumant. Plan général: les ouvriers, le rouleau compresseur. Surimpression du rouleau, fondu enchaîné sur les pilons. Le titre *Asphalt* apparaît, lettre par lettre, dans la fumée. Jeu d'optique: le titre et l'image sont dédoublés et divisés en deux plans symétriques.

2. Générique.
3. Intertitre: « Asphalte... Pavés... Pilonnage de muscles, de sueur et de fer pour ouvrir un chemin à l'homme, une voie lisse... une route d'asphalte. Pieds... Roues... Grondements et rugissements, bruits stridents, clameurs d'une cité... mouvante... en perpétuel écoulement... comme la vie elle-même. »
4. Le goudron mouillé, les reflets de la chaussée (travelling en voiture). La rue. Les tramways. Une avenue (travelling arrière en voiture).
5. Intertitre: « Le seigneur de l'asphalte est l'homme en bleu. Ses mains arrêtent la marée du trafic... Un geste de lui et la vie reprend... L'agent de police Albert Holk prend plaisir à avoir cette responsabilité. »
6. Le bras du schupo. Travelling arrière: l'homme donne le passage aux voitures dans un sens, puis dans l'autre. Roues des véhicules. L'agent au milieu du flot est le seul point fixe, la seule autorité. Les piétons. Plongée sur la rue. Autre plongée, depuis un premier étage. L'agent. Les voitures s'arrêtent. L'agent. Plans successifs, pris en oblique, de voitures et de vélos dans les rues. Les façades tournoient, en contre-plongée.
7. Une cage à oiseau dans un appartement modeste. Sans rupture de plan, la caméra panoramique et s'arrête sur des détails significatifs: les pots de confiture rangés sur l'armoire, la pendule, le képi et la capote d'un sous-officier de la police urbaine, accrochés au porte-manteau. Elle descend enfin sur le père d'Albert Holk, qui est attablé à la cuisine, devant une tasse de café, et qui fume un cigare. Il est en uniforme.
8. Intertitre: « Le père de Holk... sergent sorti du rang... savoure le journal parlé. »
9. Sa femme lit un journal à haute voix. Il écoute, en finissant de boire son café. Elle lit, tourne une page. Il repose sa tasse et se frotte les lèvres. Elle lit, sourit, replie le journal et enlève ses lunettes: « Mon Dieu, il n'y a rien d'autre dans ce journal que des nouvelles à sensation. » Plan du vieux couple. Le père secoue son bras et ce mouvement est enchaîné sur
10. des lampadaires. La caméra panoramique dans la rue: il fait nuit, les lumières brillent, la foule passe devant les magasins et les gens regardent, dans une vitrine, une jeune femme qui est payée pour montrer ses cuisses et enfiler des bas. Des visages, dans cette foule. Plan général des badauds, pris du magasin, derrière la vitrine, avec les jambes du mannequin en amorce. La caméra filme la foule puis isole un détail (un sac de dame) et remonte vers le visage de la dame en question qui parle avec son mari (hors du champ). Un chenapan s'est posté derrière elle (Hans Albers), il s'apprête à ouvrir le sac (le plan continue, sans rupture) et la caméra

se dirige vers le complice du voleur (Hoerbiger), puis recule et l'on voit Hoerbiger qui bouscule la jeune femme. La caméra (toujours sans rupture de plan) panoramique vers des mains (celles de Hans Albers) qui tripotent des billets de banque, au niveau du sac. Cependant Hoerbiger, pour faire diversion, échange des mots aigre-doux avec la victime. Un large panoramique découvre la rue, les voitures et le trottoir d'en face où les gens passent, après le travail, l'air accablé. Travelling avant sur les devantures et sur la vitrine d'un joailler. Derrière les vitres, on aperçoit une cliente en conversation avec le bijoutier. Le travelling se poursuit (sans rupture de plan), dévie légèrement et la même scène est vue d'une autre vitrine.

b) A partir d'ici: résumé de l'action

1. Dans la bijouterie, la cliente, Elsa Kramer, se fait présenter des perles et des diamants. C'est une très jolie brune qui porte un manteau de fourrure et un chapeau cloche; ses accroche-cœurs lui donnent un faux air de Louise Brooks. Le patron, un vieux beau à barbiche, s'occupe d'elle sous l'œil narquois et légèrement irrité du vendeur. Adroitement, la jeune femme fait tomber par terre, sur la moquette, une perle de prix et la récupère avec le bout de son parapluie, qui dissimule une petite alvéole. Le vieux marivaude. La femme l'écoute, les lèvres gourmandes.
2. Dans la rue, l'agent Albert Holk est relevé par un collègue.
3. Le bijoutier ouvre la porte, cérémonieux, et laisse passer sa jolie cliente. Mais son commis, qui remet les bijoux en place, s'aperçoit qu'il manque une perle. Il sort, il court, il arrête la jeune femme. Elle proteste. Il parlemente. Un badaud s'en mêle. Albert Holk, qui rentrait chez lui, s'arrête, fend la foule, éjecte le badaud importun, écarte le commis et demande à Elsa de le suivre jusqu'à la bijouterie.
4. Revenue au magasin, Elsa joue l'indignation et elle exige d'être fouillée. Une vendeuse s'en charge, dans l'arrière boutique, tandis que l'agent de police examine son sac et son manchon: sans résultats. Elle revient: la fouille n'a rien donné. Elle prend son parapluie, resté sur le comptoir. Le vieux commence déjà à se confondre en excuses, mais son vendeur aperçoit le parapluie, demande à le voir de plus près, l'ouvre, le secoue: rien. Et c'est alors que l'agent de police découvre la perle, nichée dans l'alvéole. Elsa se laisse tomber sur une chaise et pleure. Dans la rue, les curieux s'attroupent. Le bijoutier lui fait de la morale, sur un ton paternel. Elle répond « Je n'ai pas résisté à la tentation ». Il est tout prêt à pardonner. Mais le policier ne l'entend pas de cette oreille. Il doit faire son rapport et il invite la jeune Elsa à le suivre au commissariat. On appelle un taxi.

c) A nouveau: découpage continu

1. Elsa monte en taxi, suivi du policier. La scène est prise du trottoir et deux hommes passent entre le taxi et la caméra: les deux pickpockets de la séquence a-10. Quand la voiture démarre, ils ont l'air goguenard. Dans

le taxi, installée sur la banquette arrière (à la gauche de l'écran), Elsa sanglote. Travelling avant sur son visage: elle tamponne ses yeux et, à la dérobée, regarde le flic. Gros plan: il est impassible. Gros plan: elle se mouche. Il a l'œil fixé droit devant lui. Elle l'examine. Il se tourne vers elle. Elle. Lui. Elle. Lui. Il lui tend un mouchoir (elle le lui a demandé). Il sourit légèrement. Elle se penche vers lui, comme pour l'embrasser: « Laissez-moi partir... C'est la première fois que je fais quelque chose de mal, je le jure. » Elle s'est penchée, lui a pris la main, il la repousse, elle pleure. Il est gêné. Elle s'essuie les yeux: « Si je ne paie pas mon loyer, je vais me retrouver à la rue. » Lui. Elle, de profil: « ... Et j'ai très peur dans la rue. » Elle. Lui. Elle essaie de prendre son bras. Il se dégage. Elle se remet à pleurer. Lui, l'air bourru. Plan général: elle pleure, il reste impassible. La rue défile. On arrive au commissariat. Elle aperçoit le poste de police. L'entrée du poste. Elle le supplie (plan pris dans le taxi): « Non, non... S'il vous plaît, laissez-moi au moins prendre mes papiers d'identité. » Elle le prend par le cou: « Mon appartement n'est pas loin d'ici... Rue de l'Eglise. » Elle l'agrippe: « Vous pouvez m'accompagner. » Il la repousse, puis il hésite. Elle pleure. Il ordonne au chauffeur de repartir. Le taxi démarre. Elle a l'air surpris. Il garde son attitude figée. Elle tamponne ses paupières, elle palpite. Il se force à tourner la tête. Elle le regarde. Gros plan du policier, les yeux fixes. En gros plan: elle se repoudre, se refait une beauté.

2. Un tapis. Panoramique vers le haut. Nous sommes chez elle. Elle entre, avec Albert. D'un regard, il fait le tour de la pièce. Panoramique subjectif sur la fenêtre, le divan très large, un vase de fleurs. Le mouvement aboutit sur la jeune femme, vue de trois-quarts, qui dévore le policier des yeux. Lui. Elle: « Plus rien, ici, n'est à moi. » Elle le supplie: « Je dois quitter cet appartement demain. » Elle pleure. Lui. Elle s'assied sur le bord du divan. Visiblement, il hésite. Elle pleure: « Je me sens mal. » Elle lui demande: « Un peu de cognac, je vous en prie. » Du doigt elle lui indique... Lui. ... la tablette, avec les liqueurs. Lui. Elle est affalée sur le divan, mais au premier plan, on voit les bottes et les jambes du policier. Il s'avance vers la tablette. La scène est prise du plancher. Il remplit un verre. Elle le regarde à la dérobée. Il repose la bouteille et lui tend le verre. Elle boit l'alcool, l'air triste, et lui rend le verre. Il la regarde à son tour. Elle: « N'en voulez-vous pas un peu? » Il se détourne. Elle pleure. Il lui dit: « S'il vous plaît, dépêchez-vous, prenez vos papiers. » Elle se lève en pleurant. Lui. Elle va dans une autre pièce, fermée par un rideau et il la suit. Elle cherche ses papiers sur sa table à toilette. Il suit la scène. Panoramique subjectif circulaire: la cloison, une porte, Elsa à sa coiffeuse, un rideau, retour à la porte. Il avance. Il ouvre cette porte. Plan pris de l'intérieur de l'autre pièce: il allume l'électricité; c'est la salle de bains; il éteint et referme la porte. Dans la chambre, il va vers une autre porte: c'est un placard. Elsa le suit des yeux. Il referme la porte du placard. Elle fait mine de chercher ses papiers d'identité. Il sort de la pièce, en lui ordonnant de venir. Elle. Lui. Dans le salon d'entrée, il attend, l'air emprunté. Avec le parapluie de la jeune femme, il tapote sa jambe droite. Contact agréable. La caméra panoramique vers le soulier. Il tape du pied. Il regarde sa montre d'un air impatient et revient vers la chambre. La chambre est vide. Panoramique subjectif à droite, à gauche (le lit restant à demi caché), sur la porte de la salle de bains. Il ouvre cette porte; la pièce est vide; il revient dans la chambre et voit à droite, médusé, ce que le panoramique subjectif du plan précédent n'avait pas découvert: Elsa dans le lit, lovée sous l'édredon; seule sa tête dépasse. En gros plan, il avance vers la caméra (qui donne la vision subjective d'Elsa). Travelling avant sur Elsa (la caméra donne la vision d'Albert). Au pied du lit, les mains sur les hanches, il se met en colère. Elle est adorable: « L'émotion a été trop forte pour moi. » Elle ajoute: « Je suis très malade. » D'un geste violent, il lui désigne la porte. Elle ne bouge pas. Lui. Elle se tourne de l'autre côté et remonte la couverture. Il se précipite vers le téléphone pour demander une ambulance de la police. Lui. Elle se soulève à demi. Il a l'appareil en mains. Elle se jette hors du lit: elle porte un charmant maillot noir en dentelles, à large échancrure. Elle lui arrache le téléphone des mains. L'appareil tombe sur le sol. Il la menace et va vers la porte. Elle s'interpose, bondit comme un tigre. Il menace. Elle supplie. Elle se jette à son cou. Il cherche à se dégager. Plan de ses bottes et des pieds nus de la jeune femme. Elle tombe à terre. Elle est couchée sur le dos, agréablement évanouie. Il a l'air fort ennuyé de la tournure que prend l'histoire. Elle se relève, bondit, se jette littéralement sur lui. Il se débat, elle l'embrasse. Il se débat encore. Elle le vampe: « Je suis folle de toi. » Elle l'embrasse sur la bouche. Le képi du policier Albert Holk vacille et tombe. Le képi est à terre. Fondu au noir.

d) A partir d'ici: résumé de l'action

1. Chez les Holk. Le père lit un bulletin professionnel de la police et la mère essuie la vaisselle. Albert arrive, l'air coupable. Son souper est prêt. La mère s'inquiète, mais le vieux, paternaliste et goguenard, lui donne un cigare. Albert se retire dans sa chambre. Il se déshabille, il se jette sur le lit et pleure.
2. Elsa, chez elle, sur son lit, l'œil vague.
3. Albert.
4. Un travelling arrière découvre un document sur la table de nuit: c'est une carte professionnelle qu'Albert a oublié chez Elsa. Cette carte (où il y a la photo d'identité d'Albert) voisine avec la photographie d'un homme mûr dont on saura ensuite qu'il s'appelle le « Consul ».
5. Intertitre: « Pendant ce temps à Paris. »

6. A Paris. Le réceptionniste de l'Hôtel de l'Opéra rend son passeport au « Consul » (Lagen).
7. Le Consul a quitté l'hôtel en smoking et il retrouve deux complices dans un atelier clandestin de serrurerie. Il change de vêtements, se déguise en ouvrier et il rejoint d'autres ouvriers qui creusent une tranchée pour des conduites de gaz, devant une banque. Une tente sommaire, faite d'une bâche, a été jetée sur le trou. Le Consul bavarde avec un agent de police, avant de rejoindre les terrassiers qui sont, en réalité, des cambrioleurs. Ils ont percé un souterrain pour accéder au sous-sol de la banque et à la chambre forte. Ils avancent dans le boyau, à la lueur d'une lanterne sourde. Ils débouchent dans la salle des coffres, ils en ouvrent un au chalumeau. Puis ils repartent avec leur butin et ils sortent du trou sous l'œil amical du sergent de ville.
8. Le Consul rentre à son hôtel, en smoking. Le réceptionniste lui tend un billet d'avion pour Berlin.
9. A Berlin. Un bar à la mode, tenu par une maquerelle. On donne à Elsa une lettre de Paris. La jeune femme choisit une boîte de cigares qu'elle destine à Albert.
10. Chez les Holk. C'est dimanche. Albert se réveille. Son père parle au canari. Sa mère enfile ses gants. Ils partent tous deux à la messe.
11. Elsa, à la même heure, fume une cigarette dans son bain.
12. Un messager remet un paquet à Albert: la boîte de cigares avec, à l'intérieur, la carte de police qu'il a oubliée.
13. Chez Elsa. Une soubrette (amoureuse?) essuie les jambes de la jeune femme et l'aide à passer un peignoir. Albert est venu lui rendre la boîte. Il est en civil et il a l'air beaucoup plus étriqué. Il pique une colère, mais Elsa lui met la main sur la bouche. Il faiblit, mais fait un geste pour reprendre son chapeau. Elle le lui tend, mais elle le vampe en travelling avant. Ils s'embrassent.
14. Un avion. Le Consul rentre à Berlin.
15. Chez Elsa. La nuit est venue. Les amants se sont endormis. La soubrette s'en va, l'air énigmatique (elle était encore là....) Les amants se réveillent. Elsa caresse les cheveux d'Albert, qui se met à faire de la morale, à lui parler d'honneur. Elsa jette son argent et ses bijoux sur le lit. Elle lui dit qu'elle l'aime. Elle le supplie de rester. Mais le Consul est arrivé à Berlin. Il rentre chez Elsa, ouvre la porte, surprend les amoureux. Bagarre. Il est mortellement blessé. Albert s'enfuit, alors qu'Elsa le supplie de rester et se traîne à terre.
16. Retour au foyer. Albert avoue à ses parents qu'il a tué un homme. Le père revêt son uniforme et l'arrête. La mère sanglote.
17. Au quartier général de la police. Albert suit son père, docilement.
18. Chez les Holk. Elsa est venue supplier la mère de l'écouter.
19. L'interrogatoire. Le père est impassible, image vivante de la justice. Arrivent la mère et la jeune femme. Celle-ci, tragique et adorable, fait sa déposition. Elle dit qui était Lagen: un pilleur de banques. Elle signe le procès-verbal d'audition. Holk est lavé de tout soupçon: il était en état de légitime défense. Elsa sera poursuivie pour complicité. Albert quitte les bureaux de la police. Il croise Elsa qu'un gardien mène en cellule. Elle s'arrête. Il court vers elle, l'embrasse sous les regards médusés des vieux parents. On ferme une porte grillagée. Elsa s'éloigne avec son gardien...

Joe May

Né à Vienne en 1880, mort à Hollywood en 1954, Joe May aura eu une carrière assez comparable à celle d'Allan Dwan:

- comme Dwan, il a signé ses premières mises en scène à l'époque héroïque du cinéma;
- comme Dwan, il a surtout « fabriqué du film », allant d'un genre à l'autre avec la même compétence technique et aussi les mêmes limites;
- comme Dwan, il a, deux ou trois fois, échappé à la médiocrité.

a) 1913-1923 = feuilletons policiers et ciné-romans

1913 *Die geheimnisvolle Villa.*
1914 *Die Pagode* (avec Werner Krauss et Lupu Pick).
1916 *Das Gesetz der Mine.*
1918 *Veritas Vincit.*
1919 *Hilde Warren und der Tod.*
1921 *Das Indische Grabmal (Le tombeau hindou).*
1922 *Die Herrin der Welt.*
1923 *Tragödie der Liebe.*

b) 1927-1929: la bonne période

Après un premier séjour en Amérique, Joe May tourne à Berlin des films plus ambitieux:

1927 *Dagfin (Dagfin le skieur):* la Cinémathèque de Toulouse possède une copie de cette histoire d'amour pleine de rebondissements, où la mise en scène a du nerf.
1928 *Heimkehr (Le chant du prisonnier):* le seul film de Joe May qui ait bénéficié à l'époque d'une très large diffusion hors d'Allemagne. Il a d'ailleurs fait de Dita Parlo une vedette européenne.
1929 *Asphalt (Asphalte).*
1929 *Sensation im Wintergarten.*

c) 1930-1934: les comédies insignifiantes

1931 (en Allemagne) — *Ihre Majestät die Liebe.*
1931 / 1933 (en France) — *Paris Méditerranée, Voyage de noces, Tout pour l'amour, Dactylo se marie.*
1934 (en Allemagne) — *Ein Lied für Dich.*

d) 1934-1944: en Amérique

1934 *Music in the air* (Gloria Swanson, John Boles).
1937 *Confession* (Kay Francis, Ian Hunter, Basil Rathbone).
1939 *Society smugglers* (Irène Harvey, Preston Foster).
1939 *House of fear* (Ann Sheridan, Dick Powell).
1940 *The invisible man returns (Le Retour de l'homme invisible)* avec John Sutton et Nan Grey.
1940 *You're not so tough* (avec les 6 gosses de *Rue sans issue*).
1940 *House of the seven gables* (Georges Sanders, Margaret Lindsay, Vincent Price).
1941 *Hit the road* (Gladys George, Barton Mac Lane).
1944 *Johnny doesn't live here (Surprise-partie)* avec Simone Simon et James Ellison.

Significations

Il y a dans *Asphalt,* deux passages magnifiques:
- le début qui est un grand poème réaliste sur la ville innombrable, la foule agitée et lasse, les voitures, les lumières, le mouvement tentaculaire d'une métropole,
- la scène de la séduction et la victoire de l'érotisme sur l'obéissance.

Ces passages (dont nous avons donné le découpage intégral) font tout le prix d'un film qui est, par ailleurs, un mélo édifiant. C'est que chaque audace a été payée d'une concession correspondante au moralisme. Tout s'est passé comme si la UFA tolérait de Joe May un certain nombre d'incartades, à condition que les choses rentrent dans l'ordre avant la fin et que chaque signification de résonance anarchisante soit conjurée par son contraire.

1. La rue

Comme *La Rue* de Karl Grüne, *La Tragédie de la rue* de Bruno Rahn ou *Sur le pavé de Berlin* de Phil Jutzi, *Asphalt* est un « film de rue » au sens où l'entend Siegfried Kracauer (« De Caligari à Hitler », p. 158-160).
Le pavé, l'asphalte symbolisent non seulement le grand charroi de l'existence (à cet égard l'intertitre a-3 est significatif), mais aussi l'évasion, la tentation, l'aventure grisante et la révolte morale. C'est dans la rue qu'Albert Holk rencontre Elsa Kramer. C'est dans la rue — dans un taxi — que les valeurs d'obéissance sur lesquelles il a bâti sa vie commencent à vaciller.
La rue est « mauvaise ». C'est un mal nécessaire, dont il faut se défier. L'un de nous se souvient encore du mépris mélangé de crainte avec lequel les bourgeois des années 1930 parlaient des familles de feignants qu'on jetait « à la rue », des femmes sans chapeau qui rodaient « dans la rue » et des « gosses des rues ». Dans une société fortement divisée en castes, la rue était le no man's land. Elle signifiait l'horreur de l'aventure, la peur panique de l'imprévu, mais aussi, dans le secret des cœurs frustrés, la chance ultime d'une rencontre... Joe May a traduit cette ambiguïté de la rue maléfique, vénéneuse, exaltante, lourde des joies qu'on n'a pas en restant au foyer. Dès les premières séquences, il a opposé le bonheur étriqué des parents d'Albert (a-7, 8 et 9) au flot tumultueux de la rue-fleuve où les destins tracés d'avance, de toute éternité, sont à la merci d'une soudaine et merveilleuse bifurcation.
Siegfried Kracauer remarque d'ailleurs qu'à partir de 1927, la rue a eu aussi un sens politique. L'économie allemande s'est normalisée. L'inflation a pris fin. La rue n'est plus seulement une « attraction irrésistible » (Kracauer) pour les esseulés, mais un symbole de la puissance des masses. Qui tient la rue, tient l'Allemagne. « Les films de rue expriment de manière figurée le mécontentement qu'engendre le régime républicain stabilisé. La rue, semblent-ils dire, ne vaut rien dans les limites du système. Elle ne prend son essor que hors du monde clos de la bourgeoisie » (d°). Et les mécontents ne sont pas que les rouges. Hitler gagnera ses premières batailles dans la rue...
En fait, *Asphalt* établit la jonction entre le mythe expressionniste de la rue-ville-Moloch (tel que le ressentait un poète comme Georg Heym, ou tel que l'a incarné après la guerre le film de Karl Grüne) et le mythe futuriste de Walter Ruttmann (qui est rappelé dans une séquence comme a-6). Ici la rue est goudronnée, policée et piégée. Elle est encore la joie et le calvaire d'un schupo amoureux. Elle est déjà, sans doute, le vecteur fasciste de la civilisation de masse...

2. L'amour

Laissons la parole à Etienne Chaumeton (qui, comme nous à l'époque, n'avait vu d'*Asphalt* que l'extrait qui figure dans le montage UFA de 1929 sur les plus belles scènes d'amour du cinéma allemand, que possède la Cinémathèque suisse: d'où la confusion, bien excusable, de l'agent de police avec un militaire):
« Une donzelle en pyjama fort collant bondit, telle une panthère, sur le soldat qui a violé l'intimité de sa chambre. Malgré les soubresauts de sa proie, elle s'agrippe au cou et à la jambe. Elle impose ses lèvres en un profond baiser, tandis qu'elle masse le mollet du militaire avec son pied nu. Toute résistance s'abolit et le casque roule à terre, symbole de la défaite masculine » (*Un cinéma du désir,* « Inter-Ciné » N° 64, avril 1956).

3. Les éléments conjuratoires

Le vieux sergent Holk (d-16) coiffe, symboliquement, le casque que son fils avait laissé tomber (c-2). L'image rétablit les valeurs d'ordre dans leur antique dignité. Et quand Elsa fume une cigarette dans sa baignoire (d-11), ce qui était alors le comble de l'horreur, la scène est voulue repoussante, puisqu'elle succède au départ à la messe des vieux parents d'Albert (d-10).
On multiplierait les exemples. Disons seulement que chaque image de type Kammerspiel, chez ces vieux imbéciles que sont les Holk, vient conjurer le scandale de l'amour érotique, heureux et triomphant. Elsa Kramer paiera la faute d'être jolie, désirée, et de n'avoir aucun tourment, aucun préjugé. Joe May a manqué de caractère. Il a rendu, sans combat, un film éblouissant au mélo du remords.

Réalisation technique

Comme *Picadilly* de E. A. Dupont, comme *L'Amour de Jeanne Ney* de Pabst, *Asphalt* témoigne de l'extraordinaire maîtrise technique à laquelle était parvenu le cinéma allemand à la fin du muet, après la parenthèse expressionniste.
Rien n'est plus « moderne » (encore que nous n'aimions guère ce mot-là) que la souplesse stupéfiante des scènes de rue. Que l'on veuille bien se reporter au découpage (a-10 par exemple): la caméra domine, choisit, isole et signifie comme l'œil humain. Elle est intensément vivante.
Mais la séquence de la séduction (c-1 et 2) est, elle aussi, une leçon de cinéma. En 1927, le muet avait trouvé sa grande écriture classique. Plus de temps morts, plus de théâtre: il était capable de tout.

Das Tagebuch einer Verlorenen
(Trois pages d'un journal)
(Le journal d'une fille perdue)

Générique

Date	1929
Mise en scène	G. W. Pabst
Scénario	Rudolf Leon
Adaptation d'un roman	Margaret Roehme
Interprétation	Joseph Rovensky (le pharmacien Henning) Louise Brooks (Thymiane, sa fille) Fritz Rasp (Meinert) Vera Pawlova (la tante Frida) Franciska Kinz (Meta) Arnold Korff (le comte Osdorff) André Roanne (le comte Osdorff, son neveu) Andrews Engelmann (le directeur) Valeska Gert (sa femme) Edith Meinhard (Erika)
Copie étudiée	Copie 35 mm de la Cinémathèque suisse complétée et restaurée au moyen d'une copie de la Cinémathèque royale de Belgique.

Argument

Thymiane (dans la version française, elle s'appelle Mary) est la fille d'un pharmacien apparemment aisé et resté veuf, Henning. Le jour de sa première communion (il s'agit d'une communion protestante, car Thymiane semble avoir 17 ans), elle devient la maîtresse de Meinert, un employé de son père.
Elle tombe enceinte, Meinert refuse de l'épouser et la famille étouffe le scandale. On met l'enfant en nourrice et l'on enferme Thymiane dans une maison de redressement. Henning, débarrassé de sa fille, épouse sa servante, Meta.
Thymiane s'évade et trouve refuge dans une maison close. Son bébé est mort. Elle devient pensionnaire de l'établissement.

Un jour elle reçoit un avis de décès: son père est mort. Le notaire lui verse un solde d'actif de 45.000 marks. Meta et ses enfants, une fillette et un garçonnet, sont jetés à la rue, car Meinert a racheté les hypothèques pesant sur la pharmacie. Thymiane, pleine de pitié, fait don de sa part à la petite fille.
Or elle avait promis d'épouser un jeune aristocrate dévoyé, le descendant de la famille Osdorff, et lorsqu'elle revient à la maison close, les mains vides, le jeune homme se suicide. Le vieux comte Osdorff, saisi de remords pour ne pas avoir veillé sur le bonheur de son neveu, se marie avec Thymiane qui est aussitôt admise dans le meilleur monde.
Elle fait partie d'un comité de bienfaisance qui s'occupe du rachat des filles perdues. Convoquée à une réunion de ce comité, dans l'établissement où elle fut autrefois détenue, elle dénonce violemment la charité mondaine.

Découpage sommaire

Bobine 1

1. Chez les Henning (grande maison bourgeoise, escalier intérieur monumental). Tante Frida manie un paquet qui contient un carnet relié en cuir. Elisabeth, la bonne, quitte la maison en emportant ses valises. Tante Frida en fait le reproche à Henning: « C'est ta faute si elle s'en va ainsi. » Apparition de Thymiane, la fille de la maison, dont on fête la première communion. Elisabeth fait signe à Henning de ne rien dire à la jeune fille. Elle s'en va, descend l'escalier, traverse la pharmacie et passe devant Meinert, en blouse. Une valise s'ouvre et le linge s'échappe. Elisabeth la referme et repousse Meinert qui s'était avancé vers elle. Elle part.
2. Thymiane est descendue à son tour, tenant dans sa main le carnet de cuir empaqueté. Gros plan de Meinert, avec sa tête de faux témoin. Il ferme la porte du magasin. Elle l'interroge: « Pourquoi Elisabeth doit-elle partir? » Plan de Meinert, pris de la rue, à travers la vitre. Il répond: « Je te le dirai ce soir, ma petite Thymiane. » Il hésite et précise: « Ma grande Thymiane. » Henning est descendu lui aussi dans la boutique. Il est pensif, gêné, et sa main pianote sur la table. Meinert le regarde. Visiblement, ils sont complices. Il y a entre eux quelque secret sordide à propos d'Elisabeth. Henning remonte avec sa fille dans l'appartement. Meinert, maintenant seul, contemple des photos pornographiques. Plan de Meinert, pris derrière un support à éprouvettes. Arrivée du jeune Osdorff.
3. Dans l'appartement. Le père, la tante et la jeune fille. Thymiane défait le paquet qui contient le cadeau de tante Frida: ce carnet de cuir qui va devenir son journal intime. Elle le feuillette, remercie sa tante. Osdorff et Meinert les ont rejoints. Meinert, discrètement, a inscrit quelque chose sur le carnet. Osdorff offre une chaîne de cou avec une breloque en forme de cœur, gravée aux armes de sa famille. Thymiane est surprise: « Moi, comtesse!... », puis sourit et reprend son carnet. A la première page, un rendez-vous: « Ce soir à 10 h. 30, à la pharmacie. »

4. Des parents offrent des cadeaux (un pot de fleurs, des paquets...) et s'affairent autour de Thymiane. La jeune fille a les bras encombrés de présents. Osdorff et Meinert lui viennent en aide, tandis que les parents s'installent à table. Thymiane a accroché la clef de son carnet à sa chaîne de cou.
5. Gros plan d'une femme de 28 à 30 ans: Meta, la nouvelle domestique. Henning s'est placé près d'elle, très familier, tandis que les invités prennent congé. Ils ont l'air surpris. Henning explique: « Meta, ma nouvelle servante. » Ils saluent et s'en vont. Henning reste seul avec Meta.
6. Au magasin, Meinert congédie deux hommes assez mal vêtus. A l'arrière-plan, Thymiane et Osdorff. Sur le sol, un cadavre recouvert d'un drap. Thymiane soulève un coin du drap: c'est le corps d'Elisabeth. Elle s'enfuit, affolée, remonte l'escalier. La camera a suivi la jeune fille dans sa course et le panoramique s'achève sur Henning et Meta, assis côte à côte, sur un canapé. Henning a mis son bras autour de l'épaule de Meta. Thymiane les surprend et, sous le coup de cette double émotion, elle s'évanouit.
7. Plus tard. Thymiane est au lit. Tante Frida voudrait lui faire avaler quelque chose. La jeune fille refuse. La tante lui tend le carnet de cuir et s'en va. Elle passe devant Henning, immobile sur le canapé, lui souhaite bonne nuit et se dirige vers l'escalier. Visage de Meta, consolateur et sensuel. Elle s'approche de Henning. Ils se sourient. Il la suit en se frottant les mains.
8. La tante traverse la boutique. Meinert, qui s'occupait à descendre les stores, la salue et ferme la porte du magasin. Gros plan de Meinert puis d'une montre. Il est 10 h. 25.
9. Thymiane est couchée dans son lit. Presque machinalement elle prend le carnet de cuir, l'ouvre et regarde son réveil: 10 h. 28.
10. Au magasin. Meinert enlève sa blouse: Thymiane ne viendra pas. Mais la caméra panoramique vers la droite: Thymiane est dans l'entrée, fidèle au rendez-vous. Elle porte un kimono. Meinert s'approche, cauteleux: « Je suis tout seul. » Il la prend par les épaules, frôle sa chevelure: « Je serai toujours auprès de toi. » Puis: « Je te dirai ce qui s'est passé avec Elisabeth. » Elle se laisse faire. Il la prend dans ses bras et l'embrasse. Puis il se retourne inquiet. Elle est évanouie. Il la porte jusqu'à son lit, l'étend, la regarde, se couche sur elle.

Bobine 2

11. Les parents font cercle autour d'un berceau: l'enfant de Thymiane. Henning est effondré: « Elle ne veut pas dire le nom du père. » On ouvre le carnet de la jeune fille. Gros plan de Meta, satisfaite. Tante Frida découvre ce qu'elle cherchait en feuilletant le journal intime: « Meinert! » Précisément, Meinert fait son entrée. Henning se jette sur lui, mais Meinert a un sourire menaçant. Il tient Henning par quelque secret inavouable.
Il est maître de la situation: « Vous devez l'épouser! » « Oui, s'il n'y avait pas d'hypothèques sur la pharmacie. » Entre Thymiane. Gros plan de Meinert,

de profil, puis de la jeune fille qui va vers son père: « Je ne l'aime pas, je ne veux pas l'épouser. » Meta se dirige vers le berceau. Thymiane: « Ne touchez pas cette enfant innocente » Les parents discutaillent et Thymiane se réfugie dans les bras de son père. La famille prend une décision.

12. Un escalier. Henning, sa fille, Meta et tante Frida sont venus mettre le bébé en nourrice. Henning et sa fille s'arrêtent sur un palier, les deux autres continuent à gravir l'escalier. La nourrice a ouvert sa porte. Elle est grasse et affiche un sourire commercial. Les deux femmes lui laissent l'enfant. D'une main, elle fait mine de caresser le bébé. De l'autre, elle prend les billets de banque. La porte se referme.
13. Une rue. La maison de redressement. Une voiture découverte s'est arrêtée devant l'immeuble: Henning, Thymiane, Meta et tante Frida. Henning reste dans la voiture, assez effondré. Les trois femmes se dirigent vers le perron.
14. Un écriteau. Le mot « Verboten » (c'est-à-dire « Interdiction de ... ») y figure sept fois, en grosses lettres. Du bas de l'écran émerge un crâne passé au papier de verre: c'est le directeur de la maison de redressement, qui s'est incliné à 90 degrés devant Meta et tante Frida. Il compte l'argent que les deux femmes viennent de lui remettre, tout en écoutant les discours de la tante.
15. Gros plan de la surveillante. Nous sommes dans le réfectoire-atelier. Plan général des détenues qui mangent de la soupe. La surveillante dirige les mouvements à la baguette. Les filles avalent leur soupe en cadence, portent au même instant leur cuillère à la bouche, la trempent au même instant dans leur gamelle. Gros plan de la surveillante: un sourire bizarre. Elle fixe une fille qui se lève et s'en va. Le directeur entre dans la salle avec Thymiane. La caméra décrit la salle: des machines à coudre sont alignées des deux côtés de la table. Des rayonnages courent le long des murs. D'un geste de la main, la surveillante a fait signe à Thymiane de s'asseoir à la place vide. Le directeur quitte le réfectoire. On sert à Thymiane une louche de soupe noirâtre dans la gamelle à demi-pleine de la détenue dont elle vient de prendre la chaise. La jeune fille trempe sa cuillère: c'est un brouet infâme. Plan des voisines de Thymiane. Gros plan d'Erika, une détenue qui va devenir l'amie de Thymiane et lui envoie sous la table un très discret coup de genou, puis lui lance un clin d'œil amical et complice.
16. La rue. La voiture. Départ de Henning, de Meta et de tante Frida.
17. Au réfectoire. Les filles se lèvent d'un seul mouvement à la baguette. Elles font passer les gamelles vides et les empilent. Elles s'installent aux machines dont elles soulèvent les couvercles au même instant. Thymiane est restée debout près d'une fenêtre. Le directeur l'appelle, l'installe devant une machine à coudre et lui tend un paquet d'étoffes et de petits vêtements: sans doute des travaux de ravaudage. Dans ce paquet, Thymiane a trouvé un lainage de bébé. Elle le contemple. Elle pleure. La surveillante s'avance, baguette en main. Thymiane lui montre ce vêtement. La surveillante reste

impassible. Le directeur vient chercher la jeune femme. D'un coup de baguette, la surveillante impose silence aux détenues qui se remettent à travailler.

18. Au dortoir. Des chalits superposés. Thymiane ouvre sa valise, feuillette son carnet intime, commence une lettre: « Mon cher père », y renonce et écrit: « Mon cher Osdorff. Je suis si malheureuse ... »
19. Dans les propriétés du comte Osdorff, devant les écuries. Un paysan fait sortir une vache de l'étable. Un régisseur s'adresse au vieil aristocrate: « Votre neveu ne veut toujours pas vous obéir, Monsieur le Comte. » Le neveu (casquette, pantalons de golf, tenue de sport) enfile ses gants et se met en devoir de traire la vache. L'oncle secoue la tête: il ne fera rien de ce garnement. Le neveu, embarrassé par la queue de la vache, la glisse sous son bras. L'animal se libère et s'enfuit. Des paysannes qui ont suivi la scène rient et s'en vont. L'oncle donne quelques billets à son neveu: « On ne fera jamais rien de toi. Débrouille-toi tout seul. »
20. Dans la maison de redressement, au dortoir. Les détenues arrivent au pas cadencé, s'arrêtent chacune devant leur lit, continuent à marquer le pas et s'immobilisent. Plan général des chalits: les filles enlèvent leur blouse à la même seconde. Puis elles s'alignent dans l'allée centrale. Mouvements de gymnastique dirigés par la surveillante qui porte au cou une croix au bout d'une chaînette et qui donne la mesure en frappant sur un gong.
21. Bouquet de fleurs, qui s'incline vers la gauche, et la caméra découvre Meinert. Nous sommes chez les Henning. Meinert présente ses devoirs à son patron et à Meta qui viennent de se marier. Tante Frida fait la tête: elle a cessé d'être la maîtresse de la maison. Henning donne à Meta une petite boîte qui contient toutes les clefs. L'une d'elles porte l'inscription: « Chambre de Thymiane. » Meta la modifie: « Chambre des enfants », et le père approuve silencieusement. La tante Frida se lève, va vers une commode et sort de son cadre la photo de Thymiane. Plan de Henning et de Meta. La tante repose le cadre vide sur la commode et quitte la pièce. Dans l'escalier, elle rencontre le jeune Osdorff qui vient de recevoir la lettre de Thymiane et qui la lui montre. Henning et Meta les ont rejoints. Le père lit la lettre: « Qu'ai-je donc fait pour être traitée si cruellement... Je ne peux écrire à mon père parce que... » Meta s'empare de la lettre: « ... mon père est sous l'influence de Meta. » Elle la déchire, d'un geste rageur et dit à Osdorff: « Vous ferez un beau couple: la fille perdue et le garçon chassé. » Osdorff part avec tante Frida qui lui donne la photo de Thymiane.

Bobine 3

22. La maison de redressement. Thymiane et Erika font des travaux ménagers. L'écriteau « Verboten » et le crâne tondu du directeur apparaissent derrière un grillage. Erika embrasse un miroir qui lui renvoie son image. Elle se farde les lèvres. Le directeur s'approche d'elle par derrière, lui pose la main sur l'épaule d'un air grivois puis brusquement saisit le linge que tient

Thymiane et, avec rudesse, il essuie la bouche d'Erika. Il sourit, expulse Erika de la pièce et va s'asseoir à son bureau. Il manipule avec un plaisir évident le bâton de rouge à lèvres confisqué à Erika et se le passe avec gourmandise sur ses propres lèvres. Thymiane le regarde. La surveillante annonce Osdorff. Arrivée du jeune Osdorff. Il tend sa carte blasonnée au directeur et laisse entendre qu'il est venu chercher la jeune fille sur ordre du père. Le directeur s'éloigne, fait mine de regarder par la fenêtre et laisse ensemble les deux jeunes gens. Osdorff a sorti de sa poche la photo de Thymiane et lui annonce: « Meta a épousé ton père. » Il la prend dans ses bras. Le directeur observe la scène dans une glace de poche qu'il a dissimulée dans le creux de sa main. Il se retourne, va vers le couple, touche l'épaule de Osdorff et sépare les deux jeunes gens. Il exhibe sa montre. L'entretien est terminé et Thymiane renvoyée à ses torchons.

23. Devant l'immeuble. Osdorff s'en va.
24. Le même soir. Dans un corridor. Le directeur et la surveillante éteignent les lumières.
25. Dans le dortoir. Les détenues s'éclairent avec des bougies. Les unes jouent aux cartes, d'autres lisent. Deux filles sont dans le même lit. Thymiane, qui occupe le lit supérieur d'un chalit à deux étages, a ouvert son carnet et Erika s'est assise auprès d'elle, les jambes dans le vide. La surveillante s'approche, attrappe ces jambes qui pendent. On éteint les bougies. Les filles regagnent leur place. La surveillante empoigne Thymiane et cherche à s'emparer du carnet de cuir. Mais la jeune femme le lance à Erika. Bagarres. Le carnet passe de main en main. Thymiane s'est débarrassée de la surveillante que d'autres détenues immobilisent. Erika lui arrache son trousseau de clefs et s'enfuit avec Thymiane. Le directeur entre. Les filles, déchaînées, se jettent sur lui.
26. Sur le perron, les deux jeunes femmes retrouvent Osdorff.
27. Dans la rue, Thymiane veut aller voir son enfant et laisse ensemble Erika et Osdorff. Toutefois Erika lui a donné son adresse.
28. Dans le dortoir. Les filles en chemises de nuit battent à coups de poing le directeur et la surveillante qui l'a rejoint. Une fille donne la cadence des coups en frappant joyeusement sur un gong, imitant ainsi la surveillante pendant les repas (20).
29. Chez la nourrice. Dans l'escalier, Thymiane croise un homme qui porte sous son bras un cercueil d'enfant. Elle arrive devant l'appartement de la nourrice, sonne et apprend que la petite fille vient de mourir. Gros plans de Thymiane: elle est presque souriante, comme débarrassée d'un grand poids et du souvenir du gluant Meinert.
30. La rue. Un marchand de saucisses chaudes. Des filles font le trottoir.

Bobine 4

30. (suite de la séquence). Thymiane, qui déambulait seule et lasse, s'est appuyée contre un pilier. Le marchand de saucisses et les passants s'approchent. La jeune femme ouvre son carnet, montre l'adresse que lui a donnée Erika et demande son chemin.
31. Un bordel de luxe. Un homme en tenue de soirée a mis un disque sur le phono. Erika, en robe du soir, boit du champagne et danse. Un maître d'hôtel fait entrer Thymiane et le marchand de saucisses. Erika se précipite, embrasse son amie, l'entraîne. Les filles entourent le marchand de saucisses qui leur donne des saucisses chaudes qu'elles avalent en riant. Erika présente Thymiane à la patronne: une femme âgée, respectable, vêtue de noir, le nez chaussé de binocles. Elle a quelque chose de maternel et de protecteur et ferait penser à une dame de bonnes œuvres plutôt qu'à une « tôlière », Thymiane porte encore son tablier et ses bas noirs de détenue. Erika la déchausse. Dans la salle, les clients (tous en tenue de soirée) boivent et dansent. Un couple est allongé sur un divan. La patronne traverse la salle, tenant à la main des souliers de femme. De son côté, Erika a enlevé sa robe de soie et c'est la patronne qui l'offre à Thymiane: la robe en premier plan, d'où émerge la tête à binocles de la « tôlière » satisfaite. Gros plan de Thymiane. Plan de la robe et de la patronne.
32. Plan général de la salle, pris à travers une porte vitrée.
33. Les filles entourent Thymiane qui s'habille. Les hommes, et parmi eux le jeune Osdorff, se précipitent. Un petit vieux très respectable s'agenouille et glisse sa tête entre les jambes des filles. Il voudrait voir, lui aussi. Une fille lui plaque son éventail sur le visage. Le groupe se disloque. Erika est en chemise — la longue chemise d'uniforme que portait Thymiane — et Thymiane apparaît, sensationnelle, dans la robe d'Erika. La patronne est ravie. Un client tend un verre de champagne à la jeune femme qui n'en n'a jamais bu. Elle trempe ses lèvres, puis boit, heureuse, épanouie de joie. Gros plans successifs des clients, des filles, de la patronne et de Thymiane radieuse.
Erika met un disque sur le phono. Osdorff la prend dans ses bras et danse, joue à joue. Le marchand de saucisses étreint une fille et danse. Thymiane sourit de bonheur. Erika, très lascive, attire en dansant Osdorff vers une porte qu'elle ouvre. Ils disparaissent dans l'ombre.
Pieds de danseurs et de danseuses. Pieds de deux femmes qui dansent ensemble. Le mouvement de leurs jambes suggèrent qu'elles se serrent très voluptueusement l'une contre l'autre. Thymiane regarde et continue de sourire. Le marchand de saucisses se frotte langoureusement à la blonde qui danse avec lui. La patronne prend délicatement le verre que tient Thymiane et pose, d'un air entendu, la main de Thymiane sur l'épaule de l'homme qui se trouve là. Très gros plan de la patronne. Thymiane se coule dans les bras de l'homme qui se met à danser lentement avec elle.
Un vieux monsieur ventripotent tient une blonde par la taille et l'entraîne vers une chambre annexe. Thymiane, en dansant, renverse la tête en arrière, laisse tomber ses bras le long du corps. L'homme la conduit tendrement. Thymiane est comme en extase. La caméra prend en gros plan sa gorge

offerte. Une porte à deux battants s'ouvre lentement. Le couple s'en approche, pénètre dans un boudoir, Thymiane toujours tête renversée, tout son corps offert. L'homme la baise sur la bouche. Il éteint la lumière tout en continuant d'étreindre Thymiane. La patronne parle à Erika, au salon.

34. Thymiane dans son lit, merveilleusement détendue. La patronne, suivie d'Erika vient s'asseoir au bord du lit et tend à Thymiane une enveloppe pleine de billets de banque. Thymiane reçoit ce cadeau avec tristesse. « Sois raisonnable, dit la patronne. Tu ne possèdes rien. Pas même une chemise. » Thymiane détourne la tête et l'enfouit sous l'oreiller. Des filles arrivent avec Osdorff. La patronne reprend la liasse de billets déposée sur l'édredon. Les filles s'en vont. En regardant Osdorff, la patronne dit à Thymiane: « Si ton ami voulait te protéger, tu arriverais. » Osdorff rit. La patronne lui glisse un billet dans sa poche. Thymiane se lève et va vers une table, où elle écrit. Puis tendant le feuillet à la patronne: « Voulez-vous mettre pour moi cette annonce dans le journal. » La patronne prend le feuillet et se retire vers le salon où elle s'assied, lit ce que vient d'écrire Thymiane: « Leçons de danse... » Elle biffe tout le texte et au verso de la feuille elle écrit: « Tous les soirs, à la Sauterelle, la belle Thymiane donne des leçons de danse. »

Ces séquences, souvent coupées par les censures, ont été, grâce à la Cinémathèque royale de Belgique, réintroduites dans la nouvelle copie de la Cinémathèque suisse. Elles ont inspiré à Ado Kyrou (Amour, érotisme et cinéma, pp. 488-489) ces lignes qui en restituent admirablement le ton: « (Thymiane) est éblouie par le luxe de ce lieu dont elle ignore jusqu'à la fonction... Pour la première fois de sa vie, elle peut se comporter en femme et les hommes la regardent. Un monsieur, qui ne lui a même pas été présenté, l'invite à danser. Folle de joie, inconsciente, prête à se lancer dans l'amour, elle accepte. Cette danse est, sans doute, l'unique séquence de toute l'histoire du cinéma où une femme osa exprimer la poésie de la lente et merveilleuse progression du désir sexuel. Mary (dans la copie étudiée ici, Thymiane) danse d'abord en souriant, elle est heureuse, mais bientôt le bonheur se transforme en joie, les lumières l'aveuglent, elle ferme les yeux. Le contact du corps masculin sur le sien la révèle à elle-même. Ses bras pendent. Sa tête se penche en arrière, une fulgurante lumière blanche la caresse, ses jambes suivent un rythme instinctif et c'est un corps identifié à l'amour que l'homme emporte vers un lit. Le lendemain matin, Mary ne comprendra pas pourquoi elle a été payée pour avoir fait ce qu'elle sait être la plus merveilleuse des actions humaines. »

35. Dans la boîte de nuit, La Sauterelle, qui semble se trouver sous le bordel, dans le même immeuble. La foule. Les danseurs. Le bar. Thymiane et ses compagnes sont descendues avec les clients. Au bar, un gros homme à moustaches fait boire les filles. « Vous avez une mine d'enterrement » lui dit Thymiane. « C'est à toi de nous faire rigoler » répond-il. Quelqu'un lance: « J'ai une idée. Organiser une loterie dont Thymiane sera le gros lot. »

Les barmen donnent aux entraîneuses des plateaux qu'elles emplissent de billets. Elles se glissent dans la salle entre les danseurs. A une table, voici justement Henning, Meta et Meinert. Une fille propose des billets. « Voilà la boue de la grande ville », dit Meinert qui en achète un. Henning aimerait bien en faire autant, mais il est avec sa femme. « Et que peut-on gagner? » demande Meinert. La réponse est donnée par un plan de Thymiane, debout sur le bar. Plans alternés de Henning et de Thymiane qui se sont vus. Le père se lève, va vers sa fille, mais il est retenu par sa femme. Gros plans de Thymiane et de son père. Finalement Henning, Meinert et Meta s'éloignent pendant que la vente continue. Osdorff achète un billet. Il a gagné. Le billet porte l'inscription « Thymiane ». Les deux jeunes gens s'embrassent. Au fond de la salle vers la sortie, le clan Henning contemple la scène. A ce trio, répond en contre-champ le trio Osdorff - Thymiane - le gros homme à moustaches. Les Henning et Meinert s'en vont et le gros homme commente: « Oui, Thymiane, à présent tu es une fille perdue, comme nous sommes tous perdus. »

36. Trois ans passèrent après la douloureuse rencontre du père et de la fille. Thymiane continuait à mener la même existence.

37. Un avis de décès: Karl Friedrich Henning est mort le 12 février 1930. Thymiane, qui s'est installée dans le bordel de luxe, lit le faire-part et la lettre qui l'accompagne: « Mademoiselle, comme héritière des biens de feu Henning, je vous prie de vouloir bien assister aux tractations qui auront lieu le 30 février, au domicile du défunt. Signé: Schutz, notaire. » Thymiane esquisse un sourire.

Bobine 5

38. Dans la grande salle du bordel. C'est une heure creuse. La patronne tire les cartes et annonce: « De l'argent dans les mains d'une pauvre fille par des moyens rapides. » Osdorff boit de la bière, au milieu d'un essaim de prostituées. Thymiane entre dans la salle et tend le faire-part à la patronne: « Mais tu es riche! » « Oui, je pourrai commencer une autre vie. » On suggère: « Il te faudra une façade. » Une fille trouve la solution: qu'Osdorff l'épouse. Mais Osdorff a un geste de recul, il se lève et montre sa bague blasonnée: il est comte. Thymiane sort sa chaîne de cou et montre à son tour le cœur blasonné qu'il lui offrit quand elle était jeune fille. Elle sourit. Le mariage est décidé. Plan de la main de Thymiane dans la main de Osdorff, avec, en haut de l'image, le visage de la « tôlière » qui bénit bourgeoisement cette union. Les filles applaudissent. Plan des deux mains.

39. Dans la maison Henning. Le notaire et Meinert. On apprend que Meinert a racheté l'hypothèque qui grevait la pharmacie et qu'il est maintenant propriétaire de tout l'immeuble. « Voulez-vous, lui demande le notaire, chasser cette pauvre veuve? » Plan de Meta et de ses deux enfants. Meinert: « Oui. » Un commissionnaire vient chercher les affaires de la veuve. Le notaire accueille Thymiane qu'il a convoquée. Il s'incline, mais

sans tendre la main. Thymiane s'assied. A la porte, debout, Meta et ses enfants. Le notaire annonce à la jeune femme qu'elle hérite 45.000 marks, valeur de l'hypothèque rachetée par Meinert et lui donne l'argent. La veuve s'en va. Thymiane s'approche de la fenêtre. Il pleut. Dehors, la charrette attend chargée de valises. Thymiane demande au notaire de rappeler Meta, pendant que Meinert, songeur, manipule le coffret de métal qui contenait les 45.000 marks. Il va vers Thymiane, esquisse le geste de la prendre par l'épaule, mais le notaire revient avec Meta et ses deux enfants, une fillette et un garçon. Thymiane s'agenouille, appelle la petite fille que sa mère retient, puis laisse aller. Thymiane fait cadeau à l'enfant des 45.000 marks. Meta s'en va et le notaire sourit, radieux, puis demande à Thymiane de signer l'acte. Il lui baise la main avec un profond respect et elle part. Reste Meinert, plein de rage. Sa main se tord. Il crie: « La misérable! » Le notaire ramasse ses dossiers, gifle Meinert à toute volée et s'incline.

40. Au bordel. Osdorff montre aux filles le plan de la maison qu'il va acheter et le dessin de certains meubles. Arrive Thymiane. Les prostituées se précipitent, joyeuses: « L'argent. Où est l'argent? » « J'en ai fait cadeau à ma petite sœur, pour qu'elle soit préservée du destin que j'ai connu. » Osdorff est abasourdi. Il se lève, ses plans à la main, et reste figé. Puis il va vers la fenêtre, entourée de fleurs. Plan de Thymiane et des filles. Plan de la fenêtre ouverte: les papiers que tenait Osdorff flottent dans le vide. Plan des fleurs.

Bobine 6

41. Au cimetière. Plan des gerbes posées sur le cercueil du jeune Osdorff. L'oncle. Thymiane, sous un voile de veuve. Le cercueil est descendu dans la fosse. Un croque-mort en gibus tend à la jeune femme une pelle chargée de terre qu'elle vide sur le cercueil. Puis elle s'éloigne avec Erika et s'assied sur un banc. L'oncle s'approche. Erika s'éclipse et l'oncle prend sa place: « C'est ma faute. Je n'aurais pas dû, moi, son oncle, abandonner ce malheureux garçon. » Il se lève: « Ce bien que je ne lui ai pas fait, puis-je vous le faire à vous? » Thymiane, sous son voile, sourit. Elle se lève et s'éloigne dans l'allée, en compagnie de l'oncle.

42. Une plage à la mode. Le vieil Osdorff et la jeune Thymiane se sont mariés. Osdorff lit, sa femme se baigne. Elle le rejoint. Arrivent deux dames d'un certain âge et de la meilleure société. Présentations. Thymiane est invitée à faire partie d'un comité de bienfaisance qui s'occupe des filles perdues.

43. Une convocation du comité.

44. La maison de redressement où Thymiane fut pensionnaire, où elle revient grande dame. La rue: le comte Osdorff et sa jeune femme arrivent en taxi.

45. Le vestibule. Le directeur accueille le comité. Il s'incline à 90 degrés. Le long du mur, quelques détenues sont alignées. Entrent Osdorff et sa femme. Le directeur salue très bas et se relève. Panoramique subjectif vers le haut: la caméra découvre le visage de Thymiane. Gros plan du directeur abasourdi. On lui présente: « Notre plus jeune membre, la comtesse Osdorff. »

Il sourit, s'incline. A la porte de son bureau, il fait entrer ces dames en s'inclinant encore, puis reste raide devant Osdorff et Thymiane, mais se soumet enfin et fait une révérence. La séance commence. Il saisit le comité d'« un cas difficile »: il s'agit d'Erika qui a fait des fugues répétées. Plan suivant: Erika et la surveillante, derrière un grillage. Le directeur fait entrer Erika. Gros plans d'Erika, de Thymiane et du directeur au rire triomphant. Plans des vieilles dames du comité. On apporte de la soupe, qu'on fait goûter à la ronde.

Mais c'est une soupe de circonstance, et non l'infâme mixture que les détenues sont condamnées à avaler. Plans d'Erika, de Thymiane, du comte Osdorff, du directeur. Thymiane se lève, accusatrice: « Je connais cette soi-disant bienveillance. » Scandale. Les dames du comité se lèvent elles aussi, indignées. Thymiane a pris Erika dans ses bras et se dirige vers la sortie. La surveillante leur barre le chemin, puis ouvre la porte. L'oncle dit à son tour: « Un peu plus d'affection et personne, dans ce monde, ne se perdrait », et il suit Thymiane et Erika.

Coupures dues à la censure

Trois pages d'un journal est un des films qui a le plus souffert de la censure, ou plus exactement de l'auto-censure des distributeurs.

Marcel Lapierre (Les cent visages du cinéma, pp. 275 et 462) signale que, dans la version originale, Thymiane devenait à son tour patronne d'une maison close. Le renversement des valeurs était total. Entre l'hypocrisie des dames patronnesses et la franchise du « vice », Thymiane choisissait. Elle rejetait ce « Bien » qui lui avait fait tant de mal, elle optait délibérément pour le « Mal ».

En outre, les magistrales séquences 33 et 34 du présent découpage furent souvent mutilées ou coupées. (La séquence 22, du rouge à lèvres, également).

La copie que nous étudions ici a été reconstituée à partir d'une copie de la Cinémathèque royale de Belgique et d'une copie de la Cinémathèque suisse. Les séquences en question y ont donc été rétablies. Les intertitres désignent l'héroïne tantôt par le prénom de Thymiane, tantôt par celui de Mary.

On note d'assez sensibles différences entre les intertitres français-flamands de la copie qui fut exploitée en Belgique et ceux, allemand-français, de celle qui circula en Suisse. Pourtant de l'une à l'autre des copies les intertitres ont en commun un certain ton moralisateur destiné à édulcorer la violence des images et à tirer tout le récit du côté du mélodrame édifiant. Il paraît évident, par conséquent, que ces intertitres ne correspondent pas exactement à ceux que devait contenir la version originale allemande.

Significations

a) Un anti-mélo:

A première vue, *Trois pages d'un journal* est un mélo: fille séduite, père indigne,

mort du bébé, rencontre du papa et de la jeune femme dans le cabaret, suicide du jeune Osdorff, mariage avec le vieux comte.
Ce n'est qu'une apparence. Tout indique, au contraire, où vont les sympathies de Pabst:

- Thymiane apprend la mort de son enfant? Elle esquisse un sourire, qui est un signe de soulagement: elle est libre.
- Elle se réfugie dans la maison close? Aucun remords, aucun sens de la faute. Elle est radieuse. Elle s'enfonce dans le « vice » avec un visage éclatant de bonheur. Pour cette jeune femme, les catégories morales qui sont la chair vive de tout mélodrame ont cessé d'avoir une signification. Thymiane ne se pose aucune question et la fin véritable de *Trois pages d'un journal* donnait au film toute sa portée: rejetant les conventions bourgeoises, Thymiane devenait la patronne d'un bordel.

b) La bourgeoisie haïssable:

Pabst accumule les notations anarchisantes et *Trois pages d'un journal* ressemble fort à un jeu de massacre:

- Cette solide bourgeoisie, qu'incarne le pharmacien Henning, est une classe pourrie. Henning a acculé au suicide, on nous le laisse entendre, sa domestique Elisabeth. A quoi jouait-il avec Elisabeth et Meinert? Ce n'est pas dit. Un seul plan significatif: Meinert contemple des photos pornographiques.
- Meinert est un « salaud ». Il rachète l'hypothèque qui frappe la succession et pour lui Thymiane devient soudain une fille intéressante: elle touche 45.000 marks qu'il voudrait bien récupérer.
- Le directeur de la maison de correction s'incline à angle droit devant les dames patronesses. Visage glabre, raideur militaire, crâne passé au papier de verre: c'est l'image même d'un officier prussien en demi-solde. Mais il se comporte avec les détenues comme un marchand de soupe. Il n'y a pas de petit profit. Il rogne sur la nourriture et l'électricité. Il « fait sa pelote ».

En outre, il ne manque jamais de regarder les pensionnaires d'un air libidineux et sous des prétextes disciplinaires de se livrer à d'inavouables attouchements. Sa manière de manipuler le bâton de rouge à lèvres d'Erika est révélatrice à cet égard (dans la séquence 22 du présent découpage qui fut souvent coupée par les censeurs).

- Cette bienfaisance, Thymiane elle-même se chargera de la dénoncer et la caméra s'arrête longuement sur les têtes à claques des vieilles mondaines charitables (séquence 45).

Pabst va plus loin. Il introduit le personnage très symbolique de la maquerelle. Cette femme qui vit de la prostitution des autres, rien ne la différencie d'une dame bien pensante. Elle est respectable, elle porte des lorgnons, elle a un bon sourire. Elle bénit les fiançailles de Thymiane et d'Osdorff avec une sorte d'onction bourgeoise. La confusion systématique des valeurs est à son comble.

c) Les vraies valeurs:

Est-il besoin encore de préciser que Pabst prend parti:

- pour l'amitié (Thymiane - Erika),
- pour l'érotisme, pour l'amour sensuel sans faux problème et sans remords.

d) Une certaine Allemagne:

L'Allemagne de 1929 est constamment présente dans les *Trois pages d'un journal*. L'Allemagne des castes et des préjugés, des écriteaux « Verboten », de l'ordre à la prussienne et du qu'en-dira-t-on. Mais aussi l'Allemagne nihiliste, l'Allemagne du « vice », des maisons closes et des trottoirs. Meinert et Henning partagent des secrets. Partouzes? Elisabeth s'est suicidée. Pourquoi? Et souvent revient ce thème des êtres à la dérive, des hommes perdus: « Oui, Thymiane, à présent tu es une fille perdue, comme nous sommes tous perdus. » (séquence 35). Cette ambivalence fut celle de Pabst lui-même, anarchiste repenti, rallié plus tard au régime hitlérien.

Réalisation technique

Trois pages d'un journal est peut-être moins brillant, sur le plan des effets techniques, que *L'Amour de Jeanne Ney*. Privilégions cependant:

- le panoramique de la séquence 6, qui suit Thymiane dans l'escalier et aboutit sur Henning et Meta enlacés;
- toutes les scènes de la maison de redressement, au montage excellent;
- la description de la maison close et la séquence du cabaret.

Pabst s'est dégagé de l'expressionnisme. On chercherait en vain la moindre trace de métaphysique et de caligarisme dans ce réquisitoire social.
Aussi les visages ont-ils un rôle essentiel. Ils résument une époque, une société, une classe: visages du directeur, des dames de charité, du pharmacien, des prostituées, des clients de la maison close. Ils sont délibérément typiques.
Enfin *Trois pages d'un journal* est aussi, est d'abord un film de Louise Brooks. Femme merveilleuse, intensément magique, Louise Brooks est toujours là, toujours présente, il y a trente ans comme aujourd'hui. Si cruel pour d'autres vedettes de la même époque, le temps ne l'a pas effleurée. Mais qui, mieux qu'Ado Kyrou, a su évoquer Louise Brooks: « Elle est grâce explosive, mouvements chantants, regard de calme tempête. Jamais femme ne sut mieux dénuder ses lèvres, rendre sensible son existence irrationnelle, détruire les concepts faux de l'amour sans passion, de la passion sans amour... Elle est libération, connaissance, joie... Louise Brooks nous oblige à entrer dans la vie. »

Menschen am Sonntag (Les Hommes le dimanche)

Générique

Date	1929
Mise en scène	Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer
Scénario	Billy Wilder
Prises de vues	Eugène Schuftan
Direction artistique	Moritz Seeler
Copie étudiée	Copie 35 mm, avec titres allemands, de la Cinémathèque suisse
Texte	à la fin du générique:

« Cinq personnages jouent dans ce film les mêmes rôles qu'ils tiennent dans la vie: chauffeur de taxi, vendeuse de chaussures, vendeuse de disques, représentant en vins, figurant.
Le film terminé, ils sont rentrés dans la foule anonyme dont ils étaient sortis. Parcelles infimes d'une grande cité, ils se détachent dans le pathétique décor de la ville. Vous les reconnaîtrez; ils sont simplement des hommes, des femmes. »

Argument

C'est la description de ce que Roquentin, dans *La Nausée* [1], nomme « un formidable événement social »: le dimanche. Une idylle très simple sert de fil conducteur pour embrasser dans un récit cohérent les faits et gestes des gens, au cours de ces heures de repos, de loisir ou d'ennui, coincées entre le travail du samedi et celui qui reprend, semblable à lui-même, le lundi matin.
Un chauffeur de taxi rentre chez lui le samedi soir. Sa femme l'attend pour aller au cinéma. Ils se disputent et n'y vont pas.
Un jeune représentant en vins a rencontré une jeune fille brune à l'arrêt du tramway.

[1] Jean-Paul Sartre: *La Nausée:* « ... un formidable événement social agonisait: c'était la fin d'un dimanche. » (p. 79, éd. NRF.)

Il l'a invitée pour un pique-nique, le lendemain, au lac Saint-Nicolas. La jeune fille a accepté.
Le représentant, qui est un voisin d'immeuble du chauffeur, vient trouver son ami. Il arrive au moment où les époux se disputent et leur propose de participer à cette sortie dominicale. Mais la femme boude. Les deux hommes passent leur samedi soir à jouer aux cartes et se donnent rendez-vous.
Le dimanche matin, la femme boude toujours. Le mari part donc seul au rendez-vous en laissant un mot sur la table. Il demande à sa femme de venir le rejoindre.
Au rendez-vous, il a la surprise de constater que la jeune fille brune s'est fait accompagner d'une jolie blonde, vendeuse dans un magasin de disques. Ils partent tous les quatre pour le lac Saint-Nicolas.
Au cours de la journée, le représentant décide de faire la cour à la brune qu'il a invitée, puis se laisse charmer par la blonde avec laquelle il s'égare dans les taillis. Jalouse, la brune boude.
Le soir, ils rentrent à la ville, se séparent. Chacun rentre chez soi. Le chauffeur retrouve sa femme qui somnole toujours.
Le dimanche est passé. Le lundi, la vie laborieuse recommence... Jusqu'au dimanche suivant.

Découpage sommaire

Bobine 1

1. Une plaque d'immatriculation. La voiture démarre et s'éloigne. C'est un taxi. Il s'arrête; un client monte; il repart.
2. Vitrine d'un commerce de vins. Un homme, debout, écrit sur un petit carnet.
3. Vitrine d'un magasin de disques, vue de l'intérieur. Sur le trottoir, une jeune fille blonde aide du geste une décoratrice qui place un objet en vitrine.
4. A l'angle d'une maison. Une jeune fille arrange son collier puis entre dans l'immeuble.
5. Une femme en peignoir est paresseusement étendue sur un divan. Elle se peint les ongles.
6. Samedi soir. La circulation dans la rue. La foule sur les trottoirs. Un tramway passe sur un pont.
7. Une jeune fille brune semble attendre le tramway. Un garçon lui tourne autour: c'est un représentant en vins. Le tramway s'arrête, repart. La jeune fille est toujours là. Le garçon aussi.
8. Foule; tramway; voitures.
9. Le représentant interpelle la jeune fille et s'en approche. Ils s'éloignent en parlant. Ils s'installent à la terrasse d'un café. La brune boit une tasse de café. Le représentant bavarde. Ils sirotent leurs consommations. Avec sa cuiller, il verse quelques gouttes d'eau sur une chenille tombée sur le plateau. Elle le regarde faire.

10. La blonde continue de donner, du geste, des indications à la décoratrice qui pose un phonographe au centre de la vitrine. Puis elle entre dans le magasin.
11. Une avenue. Un ouvrier arrose la chaussée; un autre balaie le trottoir puis, avec une pelle, jette les balayures dans une petite charrette.
12. Un petit enfant devant une borne fontaine; une main d'adulte lui lave délicatement la bouche.
13. Le balayeur; un tramway passe; une vieille femme pousse une charrette devant elle.
14. Gros plan d'une roue de voiture. Une main la nettoie. Un homme lave le pare-brise d'une auto. Le garagiste actionne la pompe d'un distributeur d'essence. Lavage à grande eau d'une roue de voiture. Un homme est couché sous un véhicule: c'est le chauffeur de taxi. Il serre un écrou, fait tourner une roue. Il se soulève. Un camarade lui fait signe qu'on l'appelle au téléphone. « — Elle veut qu'on aille voir ce soir un film avec Willy Fritsch; ça m'est égal; il y en aura un avec Greta Garbo la semaine prochaine. » Il refuse d'aller répondre au téléphone. Il disparaît de nouveau sous l'auto.
15. Une place envahie par la foule. C'est une sortie d'usine ou de bureaux. Une voiture quitte le garage. Le chauffeur, debout sur le marchepied, saute à terre et salue le conducteur. Il s'éloigne. Les voitures, dans la rue.
16. Le représentant et la brune quittent la terrasse, marchent dans la rue et arrivent devant la porte de la maison où habite la jeune fille. Ils se serrent la main. Regards. Gros plans des deux visages. « — Demain, nous allons au lac Saint-Nicolas. » Ils se quittent et l'homme s'éloigne.
17. La brune traverse la cour intérieure de la maison, salue une dame, disparaît.
18. Grand-roue; parc d'attraction; manèges. Une femme regarde des enfants qui jouent à terre. Au sommet d'une échelle un ouvrier nettoie un réverbère. Un petit bateau à vapeur passe sous un pont. Des enfants barbotent dans l'eau, au soleil couchant. Le bateau à vapeur. Un petit port. Un homme sur le pont du bateau.

Bobine 2

19. Cartes postales et photos de vedettes de cinéma sur une cloison. Travelling arrière et panoramique dans une chambre. Sur le divan, la femme que l'on a déjà vue à la séquence N° 5, se peint les ongles. Elle se lève, va jusqu'au lavabo, ouvre le robinet, met un doigt sous l'eau, retourne à son divan, se couche et recommence de se peindre les ongles.
20. Le chauffeur rentre chez lui. Il se lave les mains. Sa femme est allongée sur le divan. De très loin, il jette sa casquette qui s'accroche au porte-chapeau. Il enlève sa veste, se met à table, écrase son mégot dans une assiette, ouvre un journal dont il jette une moitié à la femme vautrée sur le divan. Sur la table, deux bouteilles de bière. Il se verse à boire et boit. Gros plan du robinet qui coule goutte à goutte. Il se retourne vers l'évier.

La femme lit le journal. Il se lève, ouvre la porte d'une armoire, y prend un veston, referme la porte qui se rouvre seule. La femme le regarde faire. Il va refermer l'armoire, sèchement. Il se prépare à se raser, se savonne le visage en regardant les photos épinglées à la paroi. Il en saisit une qui représente Willy Fritsch en hussard d'opérette et la montre à la femme. Une grosse goutte de savon écumeux tombe sur le visage de Willy Fritsch. Il se savonne le visage. La femme se lève, s'approche des photos, en prend une représentant une actrice et la pince avec son fer à friser brûlant. L'homme met ses chaussures. La femme passe sa robe. Il est prêt avant elle. Il l'attend à la porte et a un geste d'impatience. La femme le rejoint. Il la regarde et, du doigt, il rabat l'aile de son chapeau. La femme la relève. Ils répètent ce manège agacés. Il va vers le fond de la chambre, visiblement de mauvaise humeur, et ôte sa veste. Dispute. Le représentant frappe à la porte. L'homme et la femme arrachent les photos de la paroi. Ils les déchirent. Le représentant entre. La femme s'avance vers lui, puis elle se précipite vers le lit. Avec irritation, elle regarde les deux hommes sortir un jeu de cartes et faire une partie en buvant de la bière.

21. Dimanche matin. Paysage de banlieue; une locomotive passe en jetant un panache de fumée. Deux hommes, assis, dorment sur un banc. Un promeneur solitaire au pied d'un escalier. Une femme marche le long d'une haute barrière. Groupe de gens devant un kiosque à journaux. Un enfant joue dans un jardin. Vue en plongée d'une cour d'immeuble locatif lépreux.
22. Le chauffeur sort de son lit; il regarde le réveille-matin. La femme dort au fond du lit. Il se frotte les yeux, va se laver le visage, bâille. La femme dort; il la secoue. Elle se retourne et reprend son sommeil renfrogné. Il s'habille, tourne en rond, écrit un billet: « Viens nous rejoindre au lac Saint-Nicolas à 10 heures. » La femme dort. Il laisse quelques cigarettes sur la table à côté du billet, en allume une et s'en va.

Bobine 3

23. Les gens gravissent un escalier, prennent l'autobus; une femme monte à motocyclette. Plans enchaînés par des fondus. Motos et autos dans les rues, suivies en travelling avant par la caméra placée en contre-plongée dans une automobile qu'on n'aperçoit pas. Frondaisons, façades de maisons. Nous passons sous la porte de Brandebourg, puis sous un pont, puis sous un tunnel. De nouveau, frondaisons et façades, et encore un tunnel. Motos; automobiles; gens qui grimpent en se bousculant dans un autobus. Frondaisons, façades; trains; gens qui descendent un escalier, passent sur un quai de gare, montent un autre escalier, sortent d'une gare.
24. La brune et la blonde sortent de la gare; le représentant et le chauffeur les attendent, et viennent à leur rencontre. Ils se serrent la main. La brune présente la blonde: « — C'est mon amie. » Le représentant présente son ami le chauffeur. Gros plans. Le chauffeur fait savoir qu'il doit téléphoner. Les jeunes filles rient.

25. Le chauffeur se dirige vers un kiosque à journaux, d'où il téléphone.
26. Le représentant part sous les arbres avec les deux jeunes filles; ils portent des valises, arrivent en haut d'un talus.
27. Le chauffeur téléphone. Il boit un verre de lait.
28. Gros plan de chaussures dans l'herbe, puis un panoramique nous découvre les jambes du représentant qui enlève son pantalon. Il s'assied. Derrière lui, passent les deux jeunes filles qui se dissimulent dans les roseaux. Un chapeau est jeté par-dessus les roseaux et on devine qu'elles se déshabillent.
29. Après avoir téléphoné, le chauffeur cherche une carte postale parmi celles qui sont exposées devant le kiosque. Il en choisit une qui représente une grosse femme en costume de bain. Suite de plans de baigneuses barbottant dans l'eau.
30. La blonde a installé son gramophone dans l'herbe. Elle souffle délicatement sur un disque, pour en chasser la poussière.
31. Le représentant ôte sa chemise. La blonde en fait autant. La brune court vers le lac.
32. Le chauffeur passe devant un bateau en cale sèche, sur la grève. Il rejoint son ami et se déshabille à son tour.
33. La brune plonge; le représentant plonge derrière elle.
34. La blonde tente vainement de boutonner la bretelle de son maillot de bain. Elle demande au chauffeur de l'aider, ce qu'il fait en lui soufflant dans le cou. Puis elle se dirige vers la berge et tâte l'eau du bout du pied. Le chauffeur court vers le lac, plonge et remonte à la surface en crachant.
35. La brune et le représentant s'amusent dans l'eau; ils jouent à qui nage le plus vite. Le chauffeur frappe l'eau en les encourageant. La brune et le représentant se rejoignent; ils s'enlacent timidement dans l'eau, puis nagent séparément vers le bord.
36. Le représentant va alors vers la blonde et, en la tenant sous le ventre, lui apprend à nager, tandis que la brune les regarde d'un air jaloux. La blonde se débat; debout dans l'eau, la brune contemple la scène. Le chauffeur plonge, nage sous l'eau et attrape les jambes de la brune qui chancelle et tombe.

Bobine 4

37. Suite d'une dizaine de gros plans de visages d'hommes et de femmes, cocasses ou grotesques.
38. Suite en gros plans de cartes postales représentant des couples dans des poses romantiques.
39. Derrière son appareil, un photographe remercie.
40. Un groupe de baigneurs et de baigneuses prend la pose.
41. Un couple étendu dans l'herbe.
42. Les deux filles et les deux garçons se sont rhabillés; ils cheminent sous les arbres. Le représentant s'arrête pour arranger le bas de son pantalon.

La blonde court vers lui et s'empare de son chapeau. Elle court sous les arbres et joue avec le chapeau comme avec une balle. Le chapeau reste accroché aux branches d'un arbre. La blonde secoue les branches; le chapeau ne retombe pas. Les trois autres arrivent vers elle. Le chauffeur s'assied au pied d'un arbre; il s'éponge. Le représentant saisit la blonde à la taille et la hisse sur l'arbre. Le chauffeur s'est levé. Les deux garçons regardent la fille dans l'arbre, heureux de pouvoir contempler les dessous de sa robe. La blonde grimpe, attrape le chapeau.

43. Le groupe reprend sa marche à travers la forêt. Ils s'amusent comme des enfants. Les deux hommes luttent dans l'herbe d'une clairière. Les filles courent. Le représentant les poursuit. Elles courent et se séparent.
44. La brune, des yeux, cherche la blonde.
45. Le représentant poursuit la blonde entre les troncs. Elle lui échappe; il la rejoint. Ils se regardent amoureusement; puis elle repart en courant. Il la regarde s'éloigner. Elle s'assied, se couche sur la mousse. Il la rejoint et lui parle. De la tête, elle fait: « Non » et met sa main sur la bouche du garçon, puis approche ses lèvres en lui caressant les cheveux. Ils s'embrassent et se couchent, enlacés. Long panoramique sur le haut des arbres; puis la caméra redescend et s'arrête sur des boîtes de conserves vides qui jonchent le sol; elle remonte ensuite vers le faîte des arbres et redescend pour cadrer le garçon debout, puis la blonde, jupe en désordre, qui semble dormir étendue sur le dos. Elle tourne doucement la tête et regarde le garçon. Celui-ci lui donne une pomme de pin, qu'elle fait rouler dans sa main. Ils sont assis l'un près de l'autre et se sourient.
46. La brune, restée seule, marche dans la forêt et, nerveusement, fouette l'herbe avec une branche.
47. Le chauffeur s'est endormi, jambes écartées, près du gramophone.
48. La brune marche.
49. La blonde et le représentant, qui viennent de faire l'amour, se relèvent en brossant leurs vêtements.
50. Le chauffeur se réveille, se tourne et se rendort.
51. La blonde et le représentant marchent à pas lents.
52. La brune rejoint le chauffeur somnolent, qui se soulève un peu et retombe. Elle s'assied près de lui et demande: « — Où sont les autres? »
53. La blonde et le représentant s'embrassent et se séparent.
54. Le représentant est seul quand il retrouve la brune et le chauffeur. La manche de sa chemise est déchirée. La brune met en marche le gramophone. Le chauffeur regarde son ami d'un air malicieux en se léchant les lèvres.
55. La blonde marche.
56. Le représentant donne un coup de poing dans les fesses de la brune en lui montrant un morceau du disque qu'elle vient de briser en s'asseyant. Le chauffeur fait signe que la blonde arrive. La brune se lève, visiblement boudeuse, et s'éloigne. On referme la valise du gramophone et ils repartent tous les quatre.

Bobine 5

57. Le gramophone est posé sur le sable. La brune et le chauffeur sont assis côte à côte. Ils transportent le gramophone vers une clairière, dans les roseaux, où la blonde a étendu une nappe et étalé les assiettes pour le pique-nique.
58. Pique-nique. Le chauffeur distribue des assiettes de saucisses, qu'il fait tourner comme des omelettes. La paire de saucisses qui lui est destinée retombe à côté de l'assiette. Il se lève, va rincer ses saucisses dans l'eau du lac et les mange debout.
59. La brune fait semblant de s'être brûlée en mangeant. Le représentant se penche sur elle et regarde sa bouche. La blonde suit la scène, d'abord un peu inquiète, puis rieuse. Chacun rit. Leur rire est enchaîné sur:
60. une suite de gros plans de visages qui rient. Dans un parc des jeunes gens jouent à un jeu qui les passionne: l'un d'eux se penche en avant, tend ses fesses et ferme les yeux. Un autre lui donne, avec le plat de la main, un grand coup sur les fesses. Le garçon se relève et il doit désigner celui qui l'a frappé. Gros plans des visages. Les fesses. Une main qui frappe. Visage de celui qui cherche le frappeur. Suite de gros plans de visages ébahis.
61. Des joueurs de hockey courent après la balle. Dans les tribunes, le public suit le match. Le gardien de but attend. Les joueurs. Le public.
62. Des petits enfants, nus, jouent à la balle sous les yeux de leurs parents qui pique-niquent. L'un des adultes saisit un enfant et l'élève à bout de bras. Une mère tient un bébé qui fait pipi. Vue générale d'un vaste parc où des familles sont installées sur les pelouses. Le père jongle à bout de bras avec son enfant. Un manège de chevaux de bois. Une piscine où barbotte une foule d'enfants. Suite de plans présentant des femmes, des couples, des enfants qui regardent la rue vide, depuis la fenêtre de leur appartement. Des gens sont assis sur les bancs publics: un homme dort et son chapeau lui couvre le visage. Une femme dort dans un lit. Un homme dort sur le sol, un mouchoir déplié sur les yeux.
63. Le représentant est couché dans l'herbe, sur le dos, les bras écartés. Sur son bras droit, la tête de la blonde qu'il caresse de la main. Sur sa main gauche, la tête de la brune qui dort en s'y blottissant.
64. Mains de cire dans la vitrine d'une manucure.
65. Un photographe prend un groupe qui garde la pose.
66. Suite de gros plans d'hommes et de femmes qui rient, sourient et sont subitement figés par arrêt photographique.
67. Un mannequin de cire dans la vitrine d'un coiffeur.
68. Façades de maisons, bancs publics, jets d'eau, jardin public, pierres tombales alignées devant l'atelier d'un marbrier, tas de planches en désordre, façade d'une maison misérable où le linge pend aux fenêtres. Un monument avec un ange, ailes déployées, au sommet d'une colonne. Un groupe de soldats passe devant la statue d'un homme célèbre. Un

vieux promeneur s'arrête, jambes écartées, et la contemple d'un air intéressé. Il s'assied sur un banc de pierre dont l'accoudoir se termine par une tête d'aigle. Majestueusement, le vieillard s'appuie sur sa canne. Il ôte son chapeau en regardant la statue. Suite de détails du monument en gros plans: aigle, lion, visages de pierre. Le vieillard regarde. Fondu sur l'ange au sommet de la colonne. La caméra descend le long de la colonne. Au pied, elle découvre le groupe des soldats penchés sur une inscription gravée dans le bronze.

69. La foule, sur un boulevard. Des gens montent un escalier. Une plage mondaine; baigneurs et baigneuses entre les cabines; des enfants barbottent dans l'eau. Le gardien crie dans son porte-voix; il prend dans ses bras une fillette. Derrière lui, on lit un écriteau: « Enfants égarés. » Des couples en costume de bain dansent. Vue générale de la plage.

Bobine 6

70. Nos héros montent sur un pédalo à quatre places. Le chauffeur et la brune pédalent. La blonde et le représentant sont assis à l'avant, sur une petite banquette. La blonde s'appuie sur l'épaule du représentant: un chaland passe; le marinier déambule sur le pont et sa femme regarde le paysage. Sur le pédalo, la brune cède sa place au représentant; elle vient s'asseoir à côté de la blonde. Les deux hommes pédalent. La brune boude. La blonde regarde le représentant; elle se penche au-dessus de l'eau, renversée en arrière, et laisse sa main baigner au fil de l'eau; elle continue de regarder le représentant en souriant. Elle veut le gicler, mais gicle la brune qui se lève, furieuse.
71. Deux filles sur une barque; elles ont laissé tomber une rame et tentent de la rattraper.
72. Du pédalo, le chauffeur les aperçoit; il siffle. Le pédalo se dirige vers la barque. Le représentant saisit la rame et la tend aux deux filles de la barque qui le remercient en souriant.
73. La brune et la blonde suivent la scène.
74. Le chauffeur écrit quelques mots sur un papier qu'il jette dans la barque.
75. Le pédalo s'éloigne de la barque. Les garçons font de grands signes aux deux rameuses qui y répondent.
76. Nos héros mettent pied à terre. Ils passent sur un petit pont. Le chauffeur s'arrête pour payer le loueur du pédalo, qui discute et ne semble pas satisfait. Le chauffeur appelle le représentant, le rejoint, lui parle et retourne vers le loueur en lui montrant sa montre. Le représentant, la brune et la blonde s'éloignent. Le chauffeur les rejoint: « — Qui peut me prêter un mark? » La brune sort une pièce de monnaie de son sac à main et la tend au chauffeur qui repart vers le loueur et le paie. Puis il rejoint en courant les trois autres qui marchent sous les arbres.
77. Terrasse d'un grand restaurant; vieux bourgeois attablés. Dans le kiosque à musique, le chef dirige la fanfare. Plan de la fanfare. Le chef salue.

78. Tous les quatre s'arrêtent devant la porte d'une maison. Ils se serrent la main. La blonde s'approche du représentant: « — A dimanche prochain? » Elle sourit.
79. Les deux hommes s'en vont, s'arrêtent un peu plus loin. Le chauffeur partage une cigarette en deux et en donne la moitié au représentant. « — Dimanche prochain, viens-tu au match de football? » Ils allument leur demi-cigarette et rient.
80. Ils s'éloignent, debout sur la plateforme arrière d'un autobus.
81. L'autobus s'arrête, le chauffeur en descend. Du bord du trottoir il salue son compagnon. L'autobus repart.
82. Le chauffeur entre dans sa chambre. Il regarde, allume une cigarette, secoue la tête. Dans son lit, la femme se réveille, se lève en se frottant les yeux, en se grattant les cheveux. « — Je vais m'habiller, puisque nous avons rendez-vous! »
83. Et le lundi. Temps brumeux. Des hommes debouts devant un mur. Un homme qui marche dans une rue grise. Un groupe de chômeurs. La foule des gens qui se rendent au travail, à pied ou à bicyclette.
84. De nouveau le travail. Des hommes courent sur un pont.
85. De nouveau un jour comme les autres. Des enfants entrent à l'école.
86. De nouveau la semaine. Le représentant sort du magasin, sa serviette sous le bras. La blonde sort du magasin et tend un paquet à une cliente. Un char de brasserie passe. Embouteillage de voitures.
87. De nouveau quatre millions d'êtres humains attendent dimanche.

Significations et réalisation technique

Tout de suite, on est tenté d'établir une comparaison entre ce film de Robert Siodmak et *Domenica d'agosto (Dimanche d'août)* réalisé en 1949 par Luciano Emmer. Si l'on envisage cette comparaison du simple point de vue de l'expression réaliste du sujet, il apparaît que le scénario aussi bien que la technique du film de Siodmak correspondent déjà parfaitement à une conception cinématographique qui devait trouver son point d'équilibre dans le néo-réalisme; tandis que le film d'Emmer, au contraire, participe du déclin de cette conception. *Dimanche d'août* est interprété par des acteurs professionnels; leurs rôles sont importants et très « joués » en dépit de la volonté de l'auteur qui s'efforce de les intégrer à la figuration; celle-ci n'est, en définitive, qu'un décor vivant devant lequel se développe une intrigue assez compliquée. Dans *Les Hommes le dimanche* la figuration est moins dirigée; elle se réduit à des scènes piquées sur le vif, beaucoup plus rarement apprêtées pour les besoins du film. L'œuvre tente de restituer un vaste sentiment unanimiste dont l'intrigue fournit seulement le contrepoint; l'élément central du film, c'est le dimanche. Que ce soit un dimanche à Berlin, en 1929, ne présente qu'un intérêt secondaire, toutefois pas négligeable pour autant.

Cette atmosphère dominicale est magnifiquement captée, grâce à un don d'observation très aigu. Pensons, par exemple, à cette paix feutrée de l'après-midi, dans les parcs assoupis où les statues gagnent subitement une présence qu'elles n'ont pas les jours ouvrables.
Ceux qui se souviennent de leur enfance (ou qui sont encore sensibles aux paysages campagnards ou urbains) savent que la lumière dominicale vibre avec une douceur particulière, que les objets y prennent un aspect calme insolite, qu'on y découvre des sujets de curiosité ou d'émerveillement insoupçonnés au cours de la vie laborieuse de la semaine. A ce titre, le plan très court des pierres tombales exposées devant l'atelier d'un marbrier doit être considéré comme un remarquable détail finement saisi. (N'est-ce pas le dimanche, quand les familles vont faire un pèlerinage-promenade près des tombes, que nous sautent aux yeux ces monuments funéraires alignés sur le bord de la route par un de ces artisans-sculpteurs établis aux alentours des cimetières?) Toutes les notations du film sont d'une vérité psychologique aussi précise.
La partie de campagne, elle aussi, abonde en notations qui témoignent de la sensibilité clairvoyante du cinéaste. Certes, il ne s'en dégage pas la sensualité poétique du film de Renoir. Mais le propos est différent. Les ébats amoureux, le pique-nique, les baignades sont décrits avec délicatesse par une caméra qui sait lier les désirs de la chair avec l'exubérance de la nature.
L'œuvre s'organise sur un montage strict, habile, à la fois rigoureux et fluide. L'humour, parfois la caricature, ponctuent ce film où se fondent la tendresse et la satire à l'intérieur de l'objectivité documentaire. L'appareil très mobile et le recours au gros plan confèrent à certaines séquences un caractère « cinégraphique » plus proche de l'impressionnisme français d'Epstein ou de Germaine Dulac que de l'avant-garde germanique de Richter ou de Ruttmann. Il faut signaler cependant que *Symphonie d'une grande ville* de Ruttmann date de 1927, et que Siodmak et Wilder (qui n'étaient alors que des amateurs) ont certainement dû s'en inspirer [1].
Les angles de prises de vues sont toujours choisis avec soin, sans pourtant sombrer dans l'exercice de virtuosité. Il est assez remarquable de constater que certains panoramiques en contre-plongée dans la forêt se retrouvent identiques dans la séquence centrale de *Nachts, wenn der Teufel kam* (1958) au cours de laquelle Siodmak évoque en muet, d'une manière éblouissante, la reconstitution d'un crime.
Les Hommes le dimanche, œuvre où filtre un léger pessimisme, œuvre de réalisme social fort mal connue, œuvre de jeunesse d'une équipe dont les membres devaient donner par la suite de nombreuses preuves de leur talent, cette œuvre ferme devrait occuper une place de choix dans l'histoire du cinéma réaliste allemand. Nous revendiquons cette place pour elle et nous l'inscrivons parmi les films majeurs du cinéma que nous aimons.

[1] A la fin du muet, le thème des dimanches populaires — avec sa chaleur fraternelle nuancée d'amertume ou d'ironie et avec sa signification sociale très précise — était, ici ou là, « dans l'air ». C'est en 1929, que Marcel Carné réalise *Nogent, eldorado du dimanche*, mais la rencontre est encore plus nette avec *Un rayon de soleil sur Paris* d'un débutant qui ensuite a très mal tourné, Jean Gourguet (1928).

So ist das Leben (Takovy je Zivot) (Telle est la vie)

Générique

Date	1929
Scénario et réalisation	Carl Junghans
Interprétation	Vera Baranowskaïa (la mère)
	Théodor Pistek (le père)
	Wolfgang Zilzer (le fiancé)
	Valeska Gert (la fille d'auberge)

Film tourné en Tchécoslovaquie.

Argument

« ... la photographie même d'une vie familiale, humble, désolée...
Le père, tour à tour terrassier ou débardeur, est le plus souvent chômeur et depuis longtemps ivrogne. Il passe le plus clair de son temps dans une auberge, dont la fille de salle est sa maîtresse.
La mère vaque aux soins du ménage, se tue à la tâche sans jamais se plaindre.
La fille, jeune et jolie, employée comme manucure dans un grand magasin de coiffure, voudrait s'évader du milieu misérable où elle naquit. Mais elle est honnête et repousse les assiduités des clients. Ce dont elle rêve, c'est d'épouser au plus tôt son fiancé, un employé de commerce assez terne, de qui elle découvre bientôt qu'elle est enceinte. Après de torturantes angoisses, la jeune fille se décide à faire l'aveu de sa faute à sa mère. Atterrée, celle-ci la console pourtant: on avancera le mariage, voilà tout... Mais le père a volé les économies soigneusement cachées par la mère en vue de cet événement... Et c'est un débat violent entre l'ivrogne têtu et la mère désolée qui redoute pour son enfant une honte inutile...
Et puis un jour, la mère meurt, écrasée par un baquet de lessive, pour avoir voulu empêcher une petite voisine de tomber par la fenêtre. Obligé de s'arracher aux bras de sa maîtresse, le père apprend la tragique nouvelle avec une stupeur hébétée qui ressemble à du chagrin. Il revient à son triste logis, s'installe au chevet

de l'agonisante et, au milieu de la nuit, après avoir somnolé près d'elle, constate la mort de sa femme...
Et voici l'enterrement, sous la pluie, les gens vêtus de noir pressés sous les parapluies, qui défilent devant la tombe béante pour y jeter des pelletées de terre humide. En sortant du cimetière, que faire, sinon se réfugier dans un modeste café, où l'on se réchauffera en buvant des grogs? Peu à peu, la mélancolie du cortège se dissipe, sous l'influence de la chaleur et de l'alcool. Des voisines rapportent des souvenirs amusants, le pianiste du café tape machinalement sur son instrument, les fiancés pensent à leur avenir... » (Jacques Filler, *Mon Ciné* du 26 février 1931.)

Significations

Carl Junghans écrivit le scénario de *Telle est la vie* en 1925. Mais plusieurs maisons de production le refusèrent. Lupu Pick, enthousiasmé, se déclara enfin prêt à le tourner. De nouvelles difficultés surgirent alors et Junghans décida d'être son propre producteur et d'assurer lui-même la réalisation. Ses amis lui fournirent les capitaux nécessaires. Parmi les acteurs qui acceptèrent de participer à l'aventure: Vera Baranowskaïa, qui avait incarné *La Mère* pour Poudovkine en 1926, et Wolfgang Zilzer, le Raquin de Jacques Feyder dans la *Thérèse Raquin* qu'il avait tournée en Allemagne en 1928. Le film a été réalisé à Prague: Junghans chercha ses décors dans les taudis des quartiers populaires de la ville. Il dut travailler dans des conditions déplorables, sans cesse menacé de saisie, harcelé par des acteurs qu'il ne pouvait payer.
Lors de sa présentation à Berlin, le film remporta un énorme succès. « On admira ses tableaux familiers, mais jamais anecdotiques: un comptoir dans une auberge, avec sa bière, ses alcools, ses clients, une cour misérable où jouent des enfants, une famille rassemblée avec émerveillement autour d'un phonographe, un enterrement réuni au cabaret au sortir d'un cimetière » (Georges Sadoul, « Histoire d'un art, le cinéma », 1949). Les spectateurs furent également sensibles à l'angoissante vérité du bureau de placement, où la mère vient demander une place de femme de ménage, et à la séquence où la jeune fille affolée se rend chez un médecin trop cher pour elle. « Et surtout », concluent Bardèche et Brasillach (« Histoire du Cinéma », 1948), « l'art du peintre est incomparable: la cuisine où monte une buée, la cour, les champs, sont traités avec ce respect de la matière, ce sens de la lumière et de l'ombre que les meilleurs metteurs en scène allemands faisaient prévoir, mais qu'aucun d'eux n'avait exprimé avec tant de force... Il semblait que le cinéma muet, avant de disparaître... nous donnait son chant du cygne... Avec *Telle est la vie* le cinéma de l'école allemande avait rempli sa destinée: transmuer le réalisme en poésie. »

Westfront 1918 (Vier von Infanterie) (Quatre de l'infanterie)

Générique

Date	1930
Mise en scène	G. W. Pabst
Scénario	Ladislaus Vajda. Libre adaptation du roman *Vier von Infanterie* d'Ernst Johannsen
Opérateurs	F. A. Wagner - Ch. Metain
Décors	Ernö Metzner
Interprétation	Fritz Kampers (le Bavarois) Gustav Diessl (Karl) H. J. Moebis (l'étudiant) Claus Clausen (le lieutenant) Jackie Monnier (Yvette) Hanna Hoessrich (épouse de Karl) Else Heller (mère de Karl)
Production	Allemagne - Nero Film
Copie étudiée	35 mm de la Cinémathèque suisse.

Argument

La vie au front, dans les tranchées et les cantonnements. L'idylle d'un soldat, l'étudiant, avec une jeune Française. Karl, en permission, trouve dans sa ville des queues de ménagères devant les magasins et, chez lui, sa femme au lit avec un autre homme. Assauts, batailles. Morts, blessés, déments. La description des combats, présentés dans leur horreur, manifeste la volonté de condamner la guerre.

Découpage sommaire

Bobine 1

1. Fantassins allemands dans la cuisine d'une ferme française. Ils courtisent la jeune fille qui leur sert du thé, Yvette. Un vieux grand-père, cloué dans

son fauteuil, suit la scène des yeux. Au loin, bruit du canon. Tout à coup, alerte. La lumière s'éteint. Tous courent vers la cave. Lampes de poche dans la nuit. Dans l'abri, les soldats jouent aux cartes. Dans un coin, l'un d'eux (l'étudiant) prend Yvette dans ses bras et la renverse. Une estafette casquée, baïonnette au canon de son fusil, arrive en courant et lance un ordre. Bousculade. Chacun se précipite vers son matériel et revêt la tenue de combat. Le lieutenant met son casque, donne des ordres; regroupement des soldats à l'extérieur, dans la nuit. Bruit de mitrailleuse. La troupe s'en va.

2. Tranchées, barbelés. Soldats qui rampent dans les boyaux. Explosions d'obus. Dans un abri boisé, au bout de la tranchée, des soldats prennent leur masque à gaz. Le plafond de l'abri s'affaisse. Trois soldats le soutiennent avec la tête ou avec l'épaule. Cris de douleurs. Devant la tranchée, quelques éclairs d'explosions laissent voir un terrain désert, labouré par les obus, jonché de barbelés. Bruit du canon. Les soldats tiennent toujours le plafond de l'abri. Dans la tranchée, un soldat tombe et meurt dans les bras du lieutenant. Le plafond continue de s'affaisser. Des soldats creusent. On dégrafe la vareuse d'un blessé; on donne à boire à un autre. La bataille fait rage dans la nuit.
3. Panoramique sur la tranchée. Un soldat attache un billet au collier d'un chien. Explosions. Fantassins qui courent. Un soldat, anxieusement, porte sa main à sa nuque, la retire, constate avec effroi qu'elle est sanglante et tombe.
4. Explosions. Buissons devant la tranchée. Sifflement des balles. Un fantassin court, tombe face contre terre, se relève lentement, regarde au fond d'un trou d'obus où il y a un cadavre, repart en courant.

Bobine 2

5. Des soldats courent hors des tranchées dans la lumière de l'aube. Une estafette crie un ordre. Un officier téléphone. Terre labourée. Une ordonnance apporte vers le PC un plateau chargé de bols et de pots. Un officier téléphone. L'ordonnance verse la nourriture dans des assiettes et chipe un bol qu'elle glisse subrepticement à la sentinelle fourbue et affamée qui monte la garde à l'extérieur. La sentinelle mange goulûment. Un officier observe le terrain. En arrière, des soldats scient, clouent. Ils fabriquent des croix.
6. Cantonnement. Les soldats dorment.
7. Yvette se réveille. On frappe à sa fenêtre. Elle se lève. C'est l'étudiant, crotté, chancelant de fatigue. Elle le fait entrer.
8. Les soldats, assis, chantent en nettoyant leurs armes. Yvette entre. L'étudiant, en tenue de combat, met son casque. Elle lui dit: « Ne pars pas. » Ils s'embrassent sur la bouche. Un soldat qui se rase les considère d'un œil attendri. Elle regarde partir l'étudiant. Les autres continuent de nettoyer leurs fusils. Elle pleure. L'un chante. Un autre reprend la mélodie en sifflant.

9. Une silhouette, seule dans une immense plaine désolée, marche en sifflant la mélodie. C'est l'étudiant, qui rencontre tout à coup un compagnon. Ils rient.
10. Théâtre aux armées. Un clown fait son numéro sur l'estrade. Il va vers la coulisse, prend par la main une jolie danseuse en costume paysan à robe courte. Elle chante. Piano et orchestre l'accompagnent. Vue de dos, elle se penche en avant. Tous les regards se dirigent sur ses cuisses. L'assistance reprend en chœur le refrain. Applaudissements. Commentaires des spectateurs. Sur scène, un violoniste et le clown jouent un petit sketch musical qui suscite rires et applaudissements. Atmosphère joyeuse en même temps qu'inavouablement sinistre.

Bobine 3

11. Défilé de troupes dans une petite ville. Les badauds regardent passer les soldats. Enfants. Gros bourgeois. Les civils échangent des impressions. Une vieille femme pleure. Chants de marche.
12. Karl, permissionnaire, traverse la foule des badauds, vers sa maison. Un groupe de femmes qui attendent devant la porte d'une boucherie. Il entre dans la maison, monte l'escalier en sifflant le même air que celui chanté par les militaires qui défilent. Il ouvre la porte de son appartement, avance doucement et dépose son fusil à la cuisine. Il entend un rire de femme. Il s'approche lentement de la porte, au fond de la cuisine, l'ouvre et reste figé. Sa femme est au lit. A côté d'elle, debout, un homme en chemise qui vient de sauter hors du lit. Karl revient à la cuisine, prend son fusil, rentre dans la chambre et menace. Sa femme s'enfouit sous les draps. L'amant, toujours en petite tenue, reste coi vers la fenêtre. Karl arme son fusil, le lève. L'amant recule apeuré. La femme pleure. Il chasse l'amant et s'assied, accablé. Sa femme se lève. Karl se lave. Sa femme lui offre un linge et tente de s'excuser: « Tu étais absent depuis si longtemps... » Il déballe son sac.
13. Devant la maison, la queue des ménagères. Quelques-unes, à bout de patience, s'en vont.
14. L'épouse de Karl moud du café en pleurant. Elle va vers la porte. C'est la mère de Karl qui arrive et court vers son fils. Elle se retourne vers l'épouse, et elle pleure aussi. Karl à table mange sans appétit. Puis il enlève ses bottes. Sa femme veut l'aider. Il refuse.
15. Karl est au lit. Sa femme tente encore de s'excuser, puis elle va se coucher à côté de lui. Elle lui prend le bras. Il le retire. Elle pleure.

Bobine 4

16. Le Bavarois chante. Un autre militaire joue de la musique à bouche. Ils rient en voyant l'étudiant qui vient d'écraser une puce. Ils chantent et sont brusquement surpris de constater que la mitraillade est toute proche. Des soldats français sautent dans la tranchée. Les grenades explosent,

les balles sifflent, les obus font voler en l'air des gerbes de terre. Les Allemands se mettent en position. Le combat fait rage. Des combattants courent derrière des rideaux de barbelés. Fumée. Bruit. Un Français se jette sur un Allemand, veut l'étrangler. Ils roulent dans un trou d'obus plein d'eau et continuent de se battre.

17. Une horloge. Karl met son manteau, prend sa musette, boucle son ceinturon, empoigne son fusil. Sa femme le suit. Il lui serre la main avec indifférence et descend l'escalier. Elle le regarde du palier. Il se retourne. Elle pleure. Il descend.
18. Une ferme éventrée. Des chars passent. Un soldat grimpe sur un poteau. Des décombres, on retire divers objets. Yvette a pris place sur un char. Atmosphère de retraite, de désordre. Le char emporte Yvette. Des soldats fatigués et sales passent.
19. Au téléphone, le lieutenant répond nerveusement: « Ja, Herr Major. »
20. Au fond d'une tranchée, le Bavarois est assis avec quelques copains. Karl les rejoint. Tristesse, désenchantement. Les obus pleuvent. Le lieutenant demande des volontaires. Karl est le premier à répondre. Une escouade se forme. Ils longent un boyau, rampent, sautent d'un trou d'obus à l'autre.
21. Karl et le Bavarois voient la main crispée d'un cadavre enterré qui sort de terre. Ils jettent quelques pelletées de terre pour la recouvrir. Un soldat tremble de peur. Explosions. Avec l'appui du feu d'une mitrailleuse, ils partent à l'assaut.

Bobine 5

22. Chaos de la bataille. Ils avancent par bonds, rampent sous les barbelés. Offensive générale des fantassins allemands.
23. Des blindés à chenilles français avancent à leur rencontre, suivis d'infanterie.
24. Karl et le Bavarois dans leur trou. Le Bavarois serre un couteau entre ses dents. Il grimace, tombe, se tord de douleur. Les blindés français avancent. Fumées. Explosions. Le lieutenant, devenu fou, se dresse au centre d'un amas de cadavres, salue militairement et tombe.
25. Cris de douleurs. Les brancardiers passent. Va-et-vient d'ambulances Des médecins se préparent à opérer. Cris. Bruits. Vagues chansons de blessés déments. Karl, couché, regarde le médecin et l'infirmière penchés sur lui. En surimpression, il voit sa femme dont il entend les paroles. Délire. Il expire.
26. Le médecin allume une cigarette. On recouvre Karl. Sa main dépasse de la couverture. A côté de lui, un blessé français la prend dans la sienne et dit, dans un soupir: « Ennemis... non, camarades... » Puis apparaît le mot: ENDE?

Significations

La signification générale de ce film de guerre qui tente de s'insurger contre la guerre, nous la trouverons d'abord en nous référant aux réactions qu'il suscita en France au moment de sa sortie. La critique de Jean-Paul Dreyfus [1] parue dans le N° 18 de *La Revue du Cinéma* (janvier 1931) serait à citer intégralement. Nous n'en retiendrons que le passage suivant:

« ... Sans aucun doute, si vous comparez *Westfront 1918* aux autres films « de guerre » que nous avons eu l'avantage de voir ces dernières années, il est le seul qui nous apporte enfin quelque chose, une vérité dont nous avions soif. Les autres étalant un odieux militarisme justifiaient ce mot célèbre: La guerre c'est quand on est victorieux! L'idylle y alternait gracieusement avec la charge et le Défilé de la Victoire, par sa vision réconfortante, en était la terminaison préférée. *Westfront 1918* est évidemment tout autre chose. On peut encore lui reprocher son antimilitarisme à la mode de certains gens de gauche, antimilitarisme qui fond dans une déclaration de guerre. *Westfront 1918* est un film d'inspiration et d'esprit radical socialiste. C'est mieux que rien, mais cela ne peut encore nous satisfaire. »

Notons qu'à l'appui de sa critique, J.-P. Dreyfus remarque fort justement qu'*A l'Ouest rien de nouveau* de Lewis Milestone fut interdit par la censure allemande, alors que *Westfront 1918* obtint un vif succès dans tous les milieux, y compris les milieux officiels, ce qui tendrait à démontrer que l'ouvrage ne s'attaquait pas aux causes profondes qui lient l'économie, la politique et le social au militarisme et à la guerre.

Ce point de vue fut partagé par Siegfried Kracauer dans un article publié, quatre mois plus tard (en mai 1931), par *La Revue du Cinéma* qui consacrait un excellent numéro spécial (N° 22) au thème: « Le cinéma et la guerre. » Entre autres judicieuses réflexions, Kracauer y écrivait ceci:

« *Quatre de l'infanterie* de M. Pabst, et *A l'Ouest rien de nouveau* (qui a cependant perdu la bataille en Allemagne) s'accordent en ce qui concerne leurs lignes fondamentales; mais le film allemand insiste plus que l'américain sur la monotonie de la vie dans les tranchées et il se déclare aussi un peu plus expressément contre la folie de la guerre. Puisque tous les deux sont connus en France, je n'ai pas besoin de les résumer. Il faut seulement répondre à la question de leur efficacité. Il est certain que, tout en démasquant méthodiquement la guerre, ils ne pourront jamais l'abolir. Toutes leurs images et toutes leurs inscriptions n'arrivent qu'à produire un sentiment d'hostilité, sans toucher le fond; au lieu de nous parler des causes, au lieu de lutter par des arguments politiques et sociaux ils ne reproduisent que de mesquines manifestations de malaise sans donner d'interprétation suffisante. Ce mutisme vis-à-vis des réalités de la guerre n'invite pas au jugement. Il fait de la guerre un événement mythique, qu'elle n'est pas, et il lui reconnaît une fatalité qu'elle ne possède point. Malgré tout cela, ces deux

[1] Devenu Jean-Paul Le Chanois.

films réussissent plus ou moins à la désavouer. Mais ce qui me paraît plus important encore, c'est qu'ils gravent la réalité dans notre mémoire, qu'ils sont, somme toute, des vrais documents, je veux dire des documents qui présentent à l'esprit une image aussi vraisemblable que possible des choses passées. Il existe déjà une génération, arrivée à l'âge de la maturité, et qui ne connaît plus ces années par sa propre expérience. Il faut lui faire voir toujours de nouveau ce qu'elle n'a pas vu elle-même. Il n'est pas probable que ça lui inspire le dégoût de la guerre, mais il faut qu'elle sache comment cela c'est passé; il importe avant tout de la renseigner... »

Réalisation technique

La Petite Illustration (N° 523, série cinéma N° 17) du 11 avril 1931 accorda plusieurs pages à *Quatre de l'infanterie* et demanda l'opinion de quelques personnalités responsables, à des titres divers, d'associations françaises d'anciens combattants. A l'unanimité, les personnes interrogées répondirent d'une manière admirative. Pabst avait, selon elles, recréé l'ambiance du front et la violence des combats avec un réalisme remarquable.
Il est indiscutable, en effet, que la mise en scène parvient à retrouver l'accent vrai, le détail vécu, la dureté de l'image des bandes d'actualités. De plus, le cinéaste maîtrise l'utilisation du son avec originalité et intelligence: dialogues dépouillés de toute emphase théâtrale, bruits suggestifs toujours parfaitement architecturés en fonction de la ligne visuelle du récit, celle-ci bannissant continuellement toute errance romanesque au profit d'une stricte recréation de caractère documentaire.

M... (Le Maudit)

Générique

Date	1931
Mise en scène	Fritz Lang
Scénario	Thea von Harbon et Fritz Lang
Prise de vues	Fritz Arno Wagner
Musique	Adolf Jausen
Décors	Karl Vollbrecht et Emil Hasler
Interprétation	Peter Lorre (le meurtrier)
	Ellen Widmann (la mère)
	Inge Landgut (la petite Elsie)
	Les officiels:
	Otto Wernicke (le commissaire Lohmann)
	Theodor Loos (le commissaire Gröber)
	Franz Stein (le ministre)
	Ernst Stahl-Nachbaur (le préfet de police)
	La pègre:
	Gustaf Gründgens (le chef)
	Fritz Gnass
	Fritz Odemar
	Theo Lingen
	Paul Kemp
Production	Nero-Film-Gesellschaft
Copie étudiée	Copie 35 mm, version originale, sous-titres français, de la Cinémathèque suisse.

Argument

Une grande ville allemande vers 1930. Un homme (Peter Lorre) entraîne des fillettes vers les terrains vagues où il abuse d'elles et les tue. Ses méfaits soulèvent l'opinion publique et la police entreprend des rafles qui gênent beaucoup

la pègre. Toute la première partie du film présente, en montage parallèle, les méthodes d'investigation policières — très scientifiques: empreintes digitales, loupes, classeurs, fichiers... — et l'action dynamique des voleurs qui décident de rechercher eux-mêmes le criminel. Ils mobilisent tous les clochards de la ville auxquels ils distribuent des missions précises.
Un soir, l'assassin est démasqué et parvient à se réfugier dans un immeuble administratif où se trouve une Caisse d'Epargne. Les clochards inspectent soigneusement tous les visages du flot humain, au moment de la sortie des bureaux, et ne reconnaissent pas celui du meurtrier. On ferme les grilles. Le chef de la pègre en déduit que l'homme se cache dans le building désert. Il monte alors un véritable coup de main. Il se déguise en policier, baillonne les veilleurs de nuit et introduit toute sa bande à l'intérieur de l'immeuble. Malgré l'organisation minutieuse de l'opération, l'un des gardiens parvient à donner l'alarme. Les truands trouvent l'assassin caché dans un grenier et lèvent le siège à toute vitesse. Mais un des voleurs a été oublié dans la salle des coffres-forts. Lorsqu'il en sort, il est cueilli par la police, arrivée entre-temps. Au commissariat, il est soumis à un interrogatoire en règle et il finit par avouer que les voleurs ne cherchaient pas à voler mais qu'ils désiraient seulement mettre la main sur l'assassin des petites filles. Il ajoute que le meurtrier a été conduit dans une usine désaffectée pour être jugé par le tribunal de la pègre. La fin du film nous présente cette parodie de jugement et l'on s'aperçoit que l'assassin a une personnalité beaucoup plus complexe que ne l'imaginait le commissaire de police, qui ne voyait en lui qu'un cas pathologique.

Découpage sommaire

1. Ecran noir. Off.: des fillettes chantent une comptine. Plongée sur les fillettes. Mouvement de grue sur un balcon où sèche du linge. Une femme fait taire les gosses.
2. L'escalier de l'immeuble. Une femme apporte à la mère d'Elsie un panier de linge à laver. La mère fait la lessive. Bruit d'un coucou: midi sonne. Plan du coucou. La mère interrompt son travail et s'essuie les mains.
3. Des parents attendent devant une école.
4. La mère d'Elsie cuisine. Elle soulève le couvercle d'une marmite et regarde si la soupe est cuite.
5. Devant l'école. Un schupo aide une fillette (Elsie) à traverser la rue.
6. La mère d'Elsie, dans sa cuisine, met le couvert.
7. La fillette marche dans la rue en jouant avec son ballon. La caméra la suit en travelling. Elsie lance le ballon sur une colonne d'affichage. Panoramique. On lit: « 10.000 marks. Qui est le meurtrier? » Le panoramique continue. On ne voit que le ballon qui rebondit sur l'affiche, puis une ombre s'avance: un homme petit, rablé, un chapeau mou sur la tête.
8. La mère d'Elsie dans sa cuisine. Elle soupire. Plan du coucou: midi vingt.

La fillette devrait être rentrée. La mère coupe une pomme de terre qu'elle met dans la soupe. Bruit de pas dans l'escalier. Elle ouvre la porte: ce sont des gosses de la maison, mais Elsie n'est pas avec eux. Elle rentre.

9. Un homme d'une trentaine d'années (Peter Lorre) passe dans une rue. Il est avec Elsie. Il achète un ballonnet en caoutchouc à un aveugle et siffle un motif de Grieg.
10. La mère d'Elsie met la soupière au bain-marie. Coup de sonnette. Ce n'est qu'un porteur de journaux. Elle le règle. Il s'en va. Plongée sur l'escalier désert. La mère rentre chez elle, ferme sa porte. La pendule marque 1 heure et quart. Bruit de rue. La mère ouvre la fenêtre et crie: « Elsie, Elsie, Elsie... » Montage rapide: la cage d'escalier vide, en plongée; le grenier vide, où sèchent quelques lingeries; l'assiette vide d'Elsie et la serviette dans son anneau: la chaise vide; un ballon qui roule et s'arrête dans un fourré; un ballonnet de caoutchouc qui s'accroche à des fils électriques.
11. Ecran noir. Des cris. Une rue. Des vendeurs de journaux courent en criant: « Edition spéciale. » Plongée sur un marchand de journaux entouré de clients.
12. Le meurtrier chez lui. Il écrit une lettre anonyme destinée à la presse. Il s'est installé sur le rebord intérieur de la fenêtre, qui est une planche mal rabotée ou très usée. Gros plan de la lettre. L'homme siffle.
13. Une colonne d'affichage. La foule se presse pour lire l'avis par lequel les autorités promettent une forte récompense. Travelling arrière sur une forêt de chapeaux. Quelqu'un dans la foule lit le texte à haute voix et, sans transition:
14. un coin tranquille dans une brasserie, celui des habitués. Sur la table, un petit oriflamme de confrérie. Un des buveurs lit dans le journal l'article relatif aux meurtres et ce texte s'enchaîne sans coupure sur l'affiche placardée par la police. Un homme chauve à binocles (qui ressemble aux caricatures de Georges Grosz) se penche sur son voisin, un gros individu légèrement bossu, tassé dans son coin, à la figure bovine, et désigne un de leurs compagnons: « Le voilà, le meurtrier. » L'autre a effectivement une tête de névrosé et il suce un fume-cigare courbe sur lequel a été sculptée une femme nue. Les deux buveurs se lèvent et crient. Ils en viendraient aux mains si on ne les séparait.
15. Un policier enquête chez la mère de l'une des victimes.
16. Une rue. Une gosse à trotinette s'approche d'un petit vieux distingué qui lui donne une tape affectueuse sur l'épaule. Deux commères ont vu la scène: « C'est lui. » Elles alertent un « costaud » qui pourrait être ouvrier ou manœuvre. Le costaud accoste le vieillard. Montage de deux images subjectives: en plongée le petit vieux vu par son agresseur et en contre-plongée le « costaud » vu par le petit vieux. La foule s'amasse et hurle.
17. Plongée sur l'escalier d'un bus à impériale. Un schupo pousse devant lui un autre suspect. La foule, amassée sur le trottoir, hurle.

18. Gros plan de la lettre du meurtrier, qui a paru dans les journaux. Le ministre est en train de la lire. Il téléphone au préfet de police et demande des explications. Le préfet répond en faisant un compte rendu de l'enquête en cours, et ce commentaire en voix off sera illustrée par un montage visuel:
- des empreintes digitales sur une fiche anthropométrique. Une loupe entre dans le champ (c'est donc une image subjective);
- un agrandissement mural d'une empreinte, grand comme une carte géographique; au premier plan, un expert;
- un autre expert qui dicte un rapport, en allant et venant dans une salle d'archives;
- Peter Lorre devant sa glace; il étudie son visage et déforme sa bouche: a-t-il un physique de criminel?

Le ministre parle à nouveau. Plus exactement, il crie. Le chef de la police reprend son compte rendu d'une voix calme et le rapport servira de commentaire off aux images suivantes:
- une antichambre de commissariat: des schupos rentrent de tournée, d'autres se réveillent et sortent en patrouille;
- la brigade criminelle, des inspecteurs;
- des jardins que les spécialistes de l'identité judiciaire fouillent mètre par mètre;
- un cornet de confiserie trouvé sur les lieux du dernier crime;
- une carte de la ville: au centre, le jardin du crime; un compas trace des cercles concentriques auxquels correspondent des dates: 21.VI-22.VI, etc...
- les visites de la police à trois confiseries de la ville: gestes de dénégation des commerçants. Le ministre, en colère, tape sur son bureau. Le préfet de police encaisse l'orage philosophiquement.
- une discussion passionnée entre deux experts. Gros plan subjectif d'un visage en colère. Le préfet de police reprend son commentaire et l'on voit:
- une forêt explorée par une escouade de schupos;
- des recherches près d'une rivière, avec un chien policier;
- des interrogatoires de police dans les dortoirs des asiles de nuit, puis dans un bouge.

19. Fin du compte rendu administratif. Silence. Une rue, de nuit. Plongée. Des filles. Une rafle: deux inspecteurs en civil descendent d'une voiture en marche, retrouvent un collègue caché dans un renfoncement et attendent que les cars de police arrivent; plongée sur les schupos qui avancent sur un rang. Une photo prise d'une rue perpendiculaire. Sifflets. L'opération est déclenchée.

20. Un bouge dans un sous-sol. L'intérieur de la taverne et le comptoir protégé par une grille. Une femme survient, crie « Police » et remonte en courant l'escalier de briques. Mais les schupos descendent déjà, ils la bousculent et elle rebrousse chemin. En contre-champ, la taverne vue de l'escalier. La voûte occupe une partie de l'image. La femme crie. L'escalier vu de la taverne. Arrivée du commissaire Lohmann et de policiers en civil. Les truands entonnent sur deux notes, ironiquement, « Lohmann, Lohmann... » Il fait taire tout le monde. Dans l'arrière-salle, des porte-manteaux, une fenêtre, une table vide. Un homme, dissimulé sous les porte-manteaux, sort de sa cachette. Un policier arrive, et l'homme cherche à s'échapper par un soupirail qui donne sur la rue: il suffit de soulever une grille. Mais l'homme aperçoit, en contre-plongée, les bottes d'un schupo. Dans le bouge, les buveurs défilent un à un devant le commissaire Lohmann pour vérification d'identité. Les inspecteurs ramassent des fourrures, des revolvers, une trousse complète de cambrioleurs. Gros plan de la trousse. Tous les objets « trouvés » sont disposés sur une table: montres volées, matraques, revolvers, jumelles, sacs de dames... Travelling sur la table. Un gradé interroge la tenancière qui est restée à son comptoir. Elle boit, il allume une cigarette. Contre-plongée sur son visage. Un sous-officier vient le chercher: la vérification d'identité est terminée.

21. La rue: des cars de police embarquent les suspects.

22. D'une fenêtre, quelques-uns des chefs de la pègre ont assisté à la rafle: un voleur (il a sur lui 7 ou 8 montres de prix qu'il dispose sur la table), un bookmaker, un joueur professionnel (en gilet de soirée), un cambrioleur de type slave (il garde toujours près de lui une valise dont on saura plus tard qu'elle contient un outillage complet). Au mur, un tableau libertin (le Jugement de Phryné?). Quatre coups de sonnette: le grand chef de la pègre. Il fait tirer les rideaux de la fenêtre avant d'entrer. Il s'assied: melon, gants noirs, canne, veste de cuir. Il parle (« Cette situation est intolérable. Elle nous fait du tort. Il faut trouver un moyen de mettre fin à ces crimes sadiques, etc. ... ») Le cambrioleur, en s'accoudant à une chaise, fait un geste du bras qui se raccorde sur:

23. le geste du bras d'un fonctionnaire de la police qui s'accoude lui aussi à une chaise. C'est dans une salle de réunion de la Préfecture de police. Une quinzaine de spécialistes (administrateurs, médecins, policiers, etc...) sont en conférence. Montage parallèle des deux réunions, celle des officiels et celle des maîtres de la pègre:

24. Pègre.
25. Police.
26. Pègre.
27. Police (la fumée des cigarettes s'épaissit).
28. Pègre (la fumée des cigarettes s'épaissit).
29. Police (on se lève; apartés).
30. Pègre (on se lève; apartés).
31. Police (silence et fumée de plus en plus opaque).
32. Pègre (silence et fumée de plus en plus opaque).
33. Police } Ici et là, un ou deux officiels et un ou deux truands tournent
34. Pègre } autour de la table.

Le chef des truands a une idée. Mais:

35. Police. Un officiel a lui aussi une idée presque au même instant: faire des recherches parmi les malades récemment sortis des maisons de santé.

36. Pègre. Le chef développe son plan: partager la ville en secteurs que l'on fera surveiller par les clochards, les aveugles, les mendiants, etc... Sa main gantée de noir s'abat sur la carte. Le mur: ombre des cinq hommes penchés sur la table.

37. Dans un bouge: un clochard aligne des mégots, commence à fumer un cigare à peine entamé, hésite, le remet dans le tas; d'autres clochards classent par catégorie des déchets de charcuterie et des croûtes de pain; des mendiants jouent aux cartes; un homme dort; au comptoir, le patron croque une saucisse chaude, compte des sandwiches et change quelques-uns des prix affichés au tableau noir.

38. Dans un local de la pègre: les clochards attendent leur tour. Le chef surveille les opérations. On indique à chacun le secteur qu'il doit surveiller. Des cartes, un compas qui délimite les zones, des carnets à souches.

39. Dans un autre local: l'aveugle écoute un orgue de barbarie qui d'abord grince et joue faux; il se bouche les oreilles et les ouvre quand l'appareil devient mélodieux. Son subjectif. Raccord sur:

40. un autre orgue de barbarie, dans une cour. Un mendiant tourne la manivelle tout en surveillant ce qui se passe. L'enquête des clochards: un faux aveugle suit des yeux un homme mûr qui escorte une fillette; mais c'est tout simplement un père qui accompagne son enfant à l'école; un marchand d'oiseaux et d'autres mendiants contrôlent les allées et venues de la foule.

41. Dans son bureau, le commissaire Lohmann feuillette un rapport, souligne, corrige une faute d'orthographe. On lui apporte la liste des malades récemment sortis des maisons de santé (le meurtrier figure sur cette liste).

42. Un inspecteur sonne chez la logeuse du meurtrier, Elisabeth Winckler. Elle est sourde. Elle le fait entrer dans la chambre de son locataire et s'en va. Il commence l'inspection. Elle revient et lui apporte un journal. Elle repart et aussitôt il retire le tapis qui recouvre la table: pas de trace de crayon sur le bois bien ciré (la lettre anonyme avait été écrite sur une planche rugueuse). Il fouille la corbeille à papiers et trouve une carte postale.

43. Le meurtrier passe devant l'étalage d'un marchand des quatre saisons. Il croque une pomme. Il s'arrête devant un magasin de coutellerie. La caméra suit ses gestes de l'intérieur de la boutique. L'image d'une fillette se reflète sur la vitrine et le meurtrier voit ce reflet. Il se retourne et siffle le leitmotiv de Grieg.

44. L'inspecteur poursuit son enquête dans la chambre du meurtrier et trouve un sac de bonbons vide.

45. La devanture d'une librairie. Au milieu des livres, deux objets publicitaires, une flèche qui monte et qui descend et une spirale qui tourne sans fin, ont un symbolisme sexuel évident. La petite fille s'est arrêtée devant le magasin. L'homme la suit et siffle. Mais elle aperçoit sa mère dans la rue et court à sa rencontre. L'homme a tourné le dos et s'est collé à la devanture. Il se retourne et son visage traduit sa frustration et sa colère. Il se gratte une main, nerveusement. Il aperçoit un café, s'assied à la terrasse, derrière un rideau de plantes vertes, boit deux cognacs coup sur coup, prend une cigarette, la jette. Off: l'air de Grieg, sifflé (son subjectif). Le meurtrier se bouche les oreilles. Il appelle le garçon, il paie, il part.

46. L'inspecteur fait son rapport au commissaire Lohmann: il semble bien que le locataire de madame Winckler soit le meurtrier.

47. Dans la rue: le criminel donne la main à une autre fillette. Il siffle l'air de Grieg. L'aveugle a entendu et se rappelle un détail du premier attentat: le meurtrier sifflait le même air. Il fait quelques pas maladroits et hèle un jeune voyou, Heinrich.

48. Heinrich part en chasse et soudain n'entend plus le sifflement, car le meurtrier est descendu dans un magasin qui se trouve en contre-bas de la chaussée. Là, il achète des oranges pour la fillette et tous deux remontent sur le trottoir. L'enfant prend une orange et fait la révérence. Heinrich s'est caché derrière d'énormes tuyaux de métal et il surveille la scène. Peter Lorre sort un couteau à cran d'arrêt. Gros plan du couteau. Heinrich va s'élancer, mais l'autre se met simplement à peler une orange. Heinrich dessine à la craie un « M » sur la paume de sa main. Il sort de sa cachette, bouscule l'assassin, imprime le « M » d'un coup de paume sur le manteau de Peter Lorre, crie comme s'il avait été lui-même bousculé et disparaît. Le meurtrier, désemparé, laisse tomber son couteau, que la petite ramasse.

49. L'inspecteur, dans le bureau du commissaire Lohmann. Il pense soudain à l'appui de bois de la fenêtre sur lequel la lettre anonyme aurait pu être écrite.

50. Lohmann et l'inspecteur chez madame Winckler: ils découvrent les traces qu'ils cherchaient.

51. Heinrich téléphone au G. Q. G. de la pègre.

52. Le meurtrier repart avec la fillette. Il est pris en filature par des clochards. Il s'arrête devant un magasin de jouets et montre à l'enfant un pantin articulé (le plan est photographié de l'intérieur du magasin). Il va rentrer dans la boutique mais la fillette lui fait remarquer qu'il y a un « M » à la craie sur le dos de son manteau. Elle a un geste pour effacer la tache et le meurtrier, de dos devant une glace, voit lui aussi la lettre « M ». Il se rend compte qu'il est traqué et s'enfuit en laissant l'enfant. Sifflets.
Un coin de rue: un clochard guette le meurtrier. Plongée: l'homme est coincé de toutes parts. Il s'engouffre dans le passage intérieur d'une Caisse d'Epargne. A un bout, un schupo. A l'autre, des clochards. Une voiture de pompiers passe en klaxonnant. Il en profite pour se glisser dans l'immeuble. Les clochards ont perdu sa trace. Panoramique sur les façades. Six heures sonnent. Sortie des employés. Les clochards le cherchent en vain dans la foule.

53. Dans la chambre du meurtrier, trois policiers attendent. Ils éteignent la lumière.

54. Un gardien ferme les grilles du building où le meurtrier s'est réfugié. Coup de téléphone au G. Q. G. de la pègre.
55. Dans l'immeuble: un gardien fait sa ronde et s'aperçoit que la porte qui donne sur les greniers est ouverte. Il parcourt rapidement le couloir qui dessert les greniers, ne voit rien d'anormal et s'en va en fermant à clef la porte de fer (travelling dans les deux sens). Peter Lorre qui est caché dans l'ombre, a une respiration haletante.
56. G. Q. G. de la pègre. Discussions. Le chef s'oppose à ce que l'on prévienne la police. La pègre jugera elle-même le sadique, dès qu'on l'aura capturé. L'attaque du building est fixée à onze heures.
57. Onze heures du soir. Un schupo patrouille devant l'immeuble et appelle le concierge. Gros plan de la serrure qui ferme la grille. Gros plan en contre-champ du revolver braqué sur le gardien. Le faux schupo — qui n'est autre que le chef de la pègre — se fait ouvrir. Les truands entrent un à un. Le chef brutalise le concierge pour obtenir le plan des sonnettes d'alarme et du dispositif de sécurité. Cri. Les truands, massés devant la loge, suivent la scène des yeux.
58. Dans l'immeuble, un veilleur de nuit, qui ne se doute de rien, pointe un compteur de sécurité.
59. Peter Lorre essaie de dévisser la serrure du grenier (gros plan). Il casse son couteau.
60. Le veilleur est assommé par un des hommes de la bande qui s'était caché dans un renfoncement de la muraille et qui tombe littéralement sur lui (panoramique vertical). Au quatrième étage, un cambrioleur en béret force une porte. Dans l'escalier, le chef de la pègre, toujours déguisé en schupo, dirige les opérations. On groupe les gardiens ficelés dans le bureau du rez-de-chaussée. L'un des truands étudie le plan du dispositif de sécurité et commence la tournée de pointage des compteurs. Discussions du chef avec l'un des complices, le perceur de murailles professionnel, qui attaque le sol de ciment avec un marteau-piqueur.
61. Peter Lorre, toujours prisonnier dans les greniers, arrache un des clous de la serrure.
62. Le sol de ciment est perforé, et l'homme descend dans une chambre forte.
63. Celui des truands qui était chargé de pointer les horloges de sécurité entend un bruit: c'est Peter Lorre qui tord une pointe avec le manche de couteau. L'homme se précipite dans l'escalier pour avertir le chef.
64. Peter Lorre tente de crocheter la serrure avec cette pointe tordue. Il n'y arrive pas. Les truands montent. Peter Lorre continue à tordre le clou à coups de couteau. Il va crocheter à nouveau la serrure, mais la poignée tourne de l'extérieur. Peter Lorre éteint la lumière et se réfugie au fond des greniers. Les truands ouvrent la porte et fouillent les casiers à claire-voie.
65. Dans la loge du concierge. Un des gardiens met à profit une seconde d'inattention et tire la sonnette d'alarme.

66. Au bureau central de police. On a enregistré l'alarme. On repère la provenance de l'appel.
67. Dans les greniers de l'immeuble. Les truands veulent s'enfuir, mais leur chef les arrête: ils ont encore cinq minutes de marge et il faut trouver le sadique. Ils défoncent les casiers et ils découvrent Peter Lorre tassé dans un fouillis d'objets (le bruit s'amplifie à mesure que les bandits arrivent jusqu'à lui).
68. Entrée de l'immeuble: fuite des clochards et des cambrioleurs qui emmènent le meurtrier. Montage muet: les gardiens à terre, trois portes éventrées, le grenier mis à sac, le trou fait dans le sol en ciment. Mais le perceur de murailles est resté dans la chambre forte. Personne ne l'a averti et les truands sont partis sans lui. Lueur d'une lampe de poche sur l'orifice. On tend une échelle de corde. Il remonte. Il est cueilli par la police. Un mouvement de grue a découvert cinq schupos debout autour du trou, dans un lent travelling arrière.
69. Bureau du commissaire Grober (chargé des vols et autres délits, à l'exclusion des homicides). Le cambrioleur et le commissaire sont assis, face à face (champ-contre-champ avec raccord sur un geste du policier, qui retire sa main du bord de la table). Tête stupide du greffier. Au voleur succède un témoin, le concierge, qui a été sérieusement matraqué. Grober réfléchit. Il ne s'explique pas cette attaque en force au cours de laquelle rien n'a été volé. Il appelle au téléphone son collègue de la brigade criminelle, Lohmann.
70. Lohmann, fatigué et débraillé, se verse du café et mange une tranche de cake. Contre-plongée sur ses jambes, au premier plan. Arrive Grober qui lui tend le rapport sur cette agression bizarre. Montage rapide illustrant le compte rendu d'enquête: l'alerte, l'arrivée de la police, les gardiens assommés et ligotés, les portes défoncées, un vilebrequin resté dans un chambranle, le grenier aux claires-voies défoncées, le trou dans le ciment et, en revanche, les coffres-forts intacts (trois). Lohmann fait venir l'homme qui a été arrêté. Il l'interroge et bluffe. Plan du concierge buvant une énorme chope de bière et avalant des boudins croustillants. Lohmann est debout devant sa table. Derrière lui, l'inculpé qui finit par « manger le morceau » et révèle que la pègre cherchait le meurtrier des petites filles. De saisissement, Lohmann laisse tomber son cigare, le reprend, s'entoure de fumée comme s'il se camouflait et va mettre sa tête sous le robinet. Il revient, dispos, et commence l'interrogatoire sur un ton familier. L'homme parle: les truands se sont réunis dans le sous-sol d'une fabrique abandonnée.
71. Voix off (déposition du cambrioleur). L'usine. Un escalier. Deux clochards vont chercher l'assassin et le poussent dans le hangar qui servira de salle d'audience. Il est encore en haut de l'escalier. Il résiste, on l'empoigne par la veste, il crie, il trébuche, il se retourne et la caméra découvre, en un panoramique saisissant, la foule muette et innombrable des truands. Au premier plan, le chef de la pègre et ses lieutenants forment le tribunal.

Peter Lorre cherche à fuir. On le rejette dans la cave. Il geint. Une main sur son épaule: c'est l'aveugle qui le reconnaît. On lui montre un ballonnet de caoutchouc, puis les photos des victimes, arrachées dans un magazine. Il crie, veut fuir encore, retombe au bas de l'escalier. Public houleux que le chef rappelle à l'ordre. Image subjective: le chef désigne le meurtrier du doigt en regardant la caméra.

Travelling dans l'assistance sur des têtes caractéristiques. Peter Lorre parle, crie, supplie. Une autre main se pose sur son épaule: c'est le clochard désigné comme avocat d'office. Peter Lorre supplie encore: rires de plus en plus forts, par vagues. Il s'agenouille, pleure. Dans la salle, un homme l'interpelle. L'assistance va-t-elle se laisser fléchir? Un vieillard semble approuver, un autre secoue la tête ironiquement, une femme tripote nerveusement son mouchoir. Peter Lorre, à genoux, a mis ses poings sur ses oreilles pour ne plus entendre. Le chef accuse encore. La salle approuve. L'avocat se lève: gros plan de visages hostiles, sifflets, têtes hystériques. Plaidoirie. Rire. Hurlements. Emotion. Peter Lorre bouche toujours ses oreilles. Gros plan de visages de plus en plus hostiles. Cris. Arrivée de la police, qu'on ne voit pas: des bras se lèvent. Une main sur l'épaule de Peter Lorre:

— Au nom de la loi...

72. Un vrai tribunal. Des dizaines d'ouvrages de droit sur la table des juges. La Cour. Le président se couvre et s'assied.

73. Groupe des trois mères douloureuses. Elles pleurent. L'une d'elles accuse.

Significations

On a l'habitude de voir dans *Le Maudit:*

a) La description clinique d'un cas: le scénario s'inspire d'une affaire célèbre dans les annales du crime, celle du vampire de Dusseldorf;

b) une variante sur le thème de l'homme traqué: un meurtrier s'enfuit, se cache; autour de lui le réseau se resserre...

Ce n'est pas faux. Il y a dans *Le Maudit* un excellent « suspense » et une étude clinique sur la toute-puissance d'un désir élémentaire. Mais ce sont des aspects secondaires d'une œuvre qui est d'abord anarchisante.

Le Maudit met en cause, en effet, le principe même de la justice. Voici une parodie de jugement, et voici des juges qui sont les délégués de la pègre: l'audience ressemble étonnamment à un procès légal. Dans un article déjà ancien *(Cinématographe* N° 2) Georges Franju note que le problème de la justice et de l'ordre établi est l'un des thèmes les plus constants dans l'œuvre de Lang *(Mabuse, Metropolis, Le Testament du docteur Mabuse, Liliom, J'ai le droit de vivre).* Et faisant allusion à *Furie,* il écrit: « Spencer Tracy, devant la cour des magistrats, déclarant à haute et intelligible voix:

— Vous avez tué en moi la croyance en la justice

résume purement et simplement le motif central psychologique de l'œuvre de Fritz Lang. »

La pègre n'est d'ailleurs nullement traitée comme « racaille », « ... jamais les membres de cette pègre ne furent vulgaires, faibles ou veules. Souvent même, certains interprètes sont revêtus de cette note d'aristocratie dont Lang raffole, et c'est ainsi que tel chef de bande sera montré ganté de noir... Quand le gros de la figuration est réuni, cette masse intelligente, admirablement organisée, donne une telle impression de force et de race que sa toute-puissance n'est pas à mettre en doute. » (Franju, article cité.)

L'arrière-fond anarchisant rapproche donc *Le Maudit* de quelques films allemands de cette époque où la pègre est décrite avec sympathie: *L'Opéra de quat'sous* de Pabst, *Tumultes* et *Autour d'une enquête* de Robert Siodmak.

Mais le meurtrier est lui-même, au-delà de telle ou telle motivation psychologique, un produit typique de la Société, et plus exactement un produit de la République de Weimar. *Le Maudit* reflète l'Allemagne prénazie de 1931. Fritz Lang, qui s'était complu dans l'esthéticisme quand il tournait *Les Nibelungen,* commence à s'inquiéter de la montée du fascisme. Il s'en inquiète à un double titre: comme Israélite et comme homme de gauche.

Aussi est-ce la décomposition sociale du régime de Weimar qui apparaît au grand jour: la société bourgeoise, sans idéal; la police, dérisoire, formaliste, sans idée créatrice; l'admirable organisation du gang. A ce degré, tout est déjà virtuellement possible, le meurtre individuel aussi bien que le génocide...

Réalisation technique

La technique de Lang révèle la persistance de l'expressionnisme: le goût pour les jeux d'ombres et de lumières, la valeur significative de certains objets, l'utilisation des reflets et des vitres. Mais cette influence est assimilée, transformée, dépassée dans ses procédés, ses intentions et ses résultats.

En fait, la technique de Lang se caractérise par sa richesse et son efficacité. Faisons — une fois n'est pas coutume — l'analyse scolaire de cette virtuosité:

a) Raccords:

- raccord sur un objet: le ballon (séquence N° 10)
- raccord dans le mouvement sur les gestes des personnages (22 - 23), sur une main qui se retire (69)
- raccord sonore sur des airs d'orgues de barbarie (39 - 40)

b) Cadrages:

- nombreuses plongées:
  sur la rue avec des vendeurs de journaux (11) ou des schupos (19)
  sur une cour avec un mendiant (40)

sur l'escalier d'un bus à impériale (17)
sur Peter Lorre traqué (52)
sur un escalier désert (10)

- recherches de cadrages:
  Peter Lorre filmé depuis l'intérieur de la coutellerie (43)
  une taverne et sa voûte (20)
- mise en valeur de certains objets par le cadrage:
  détails de la brasserie (14)
- le ballon (71), utilisé comme raccord
- gros plans d'objets:
  une trousse de cambrioleur (20)
  le couteau de Peter Lorre
  une serrure (57 - 59)
  un clou (63)

c) Mouvements d'appareil:

- panoramiques:
  sur la mère d'Elsie (2)
  sur les façades (52)
  sur les truands (71)
  sur le truand qui se jette sur le veilleur de nuit (60)
- travellings:
  sur la fillette dans la rue (7)

(+ panoramique + effet d'ombre dans le même plan)
sur le gardien (55) (avec mouvement de va-et-vient)
sur les truands (71)
sur les chapeaux des badauds (13)

(travelling arrière)
sur les objets raflés (20)

- travelling arrière vertical (68)
- grue:
  mouvement qui part des fillettes dans la rue vers le balcon où sèche le linge (1)

d) Montage:

- divers plans pour marquer l'absence d'Elsie (10)
- le rapprochement brutal de plans (13 - 14) enchaînés sur le son
- divers plans des buveurs à la brasserie (14)
- divers plans de l'enquête, commentée en off par le préfet de police (18)
- le rapport d'enquête illustré d'images liées par de rapides fondus enchaînés (70)
- le montage alterné, d'un style éblouissant, entre la pègre et la police (24 à 36)

e) Son: l'utilisation fréquente du son off (bruits, voix, commentaire) prouve que, dès 1931, Lang savait tirer parti des nouvelles possibilités offertes par le parlant. Par exemple: voix off (1)

dialogue off (7)
cris off (11)
sifflement du leitmotiv en off (45)
commentaire off du préfet de police accompagnant le montage illustrant l'enquête (18)
bruit off du clou arraché par Peter Lorre (63).

Cette richesse d'écriture n'est jamais gratuite, mais vise toujours à l'efficacité, Nous sommes à l'opposé de l'expressionnisme: la technique, même raffinée, reste au service du récit.

Berlin Alexanderplatz (Sur le pavé de Berlin)

Générique

Date	1931
Mise en scène	Phil Jutzi
	D'après le roman de Alfred Döblin
Interprétation	Heinrich George (le camelot)
	Maria Bard (Cilly)
	Margarete Schlegel (Mieze)
	Bernhardt Minetti, Gerhard Bienert (des mauvais garçons).

Argument

« Un camelot berlinois, Franz Biberkopf, sort de prison. Son premier geste est de prendre un tramway et de gagner son point d'attache, l'Alexanderplatz. C'est un endroit où l'on entend toutes les rumeurs de la ville, où les travaux souterrains paraissent ne jamais devoir s'achever, où des truands se retrouvent dans les cafés louches.

Biberkopf veut vivre honnêtement. Mais il est entraîné malgré lui dans un cambriolage. Et comme il oppose une résistance, on le « sème » d'une auto lancée à toute vitesse sur la route.

L'aventure lui coûte un bras, mais il retrouve une femme, la petite Mieze, une chanteuse des rues, au minois angélique...

Biberkopf, à son retour d'hôpital, a décidé de faire taire ses scrupules. Il donne son amitié à Reinhold, l'un des pires parmi ces mauvais garçons, celui qui l'a poussé hors de l'auto, naguère... Le voici voleur de grande envergure, et peu à peu transformé par l'argent. Il n'y aurait plus qu'à le laisser à son mauvais sort si la petite Mieze — le minois angélique — n'avait fait connaissance de Cilly, l'ancienne amie de Biberkopf. Les deux femmes unissent leurs efforts pour essayer de l'arracher à son existence dangereuse. Elles sont femmes... Et Cilly a des ressources. Elle reçoit assez de cadeaux pour pouvoir en offrir. Mieze revient un jour avec une fourrure. Biberkopf l'attend précisément avec Reinhold, qu'il a caché derrière un

rideau avant d'effectuer les présentations... Il a un accès de jalousie et de rage qui s'achèverait très mal sans Reinhold. Est-ce à dire que ce dernier a eu pitié de Mieze? Hélas. Il réussit à l'entraîner dans un bois et, comme elle se défend par tous les moyens, il l'étrangle...
Biberkopf est arrêté, alors qu'il cherchait à abattre Reinhold. Il est acquitté et il reprend son métier de camelot dans un coin de l'Alexanderplatz. » (*Pour Vous*, N° 158 du 26 novembre 1931).
La conclusion du film, c'est Biberkopf lui-même qui la tire en débitant son boniment pour vendre des jouets: « Quel est celui qui n'est jamais tombé? Mais le tout est de se redresser. J'en ai vu de toutes les couleurs, j'y ai laissé mon bras. Faites comme moi, imitez mon petit bonhomme. On peut le mettre sur la tête, toujours il se redresse. Pourquoi? Parce qu'il a le cœur au bon endroit. »

Significations

Quand le film sortit en France, « un rabcor » du P. C. en fit dans *L'Humanité* une critique radicale que Léon Moussinac commenta ainsi: « (Voilà une analyse qui) montre comment il est possible à tout révolutionnaire conscient de juger exactement un film et de ne pas tomber dans les pièges et chausse-trappes de la propagande bourgeoise. » Cette critique portait sur la complaisance de Phil Jutzi à l'égard du lumpen-prolétariat, sur le rachat de Biberkopf par la vie en cellule dans une prison capitaliste et sur la conclusion: « Pour tenir le coup, il s'agit, comme mon petit bonhomme, d'avoir le cœur au bon endroit. »
C'était cette sorte de rigueur théorique qui avait cours au parti, à la grande « époque sectaire ». Depuis...
Mais le correspondant ouvrier de *L'Humanité* veut trop prouver quand il ajoute: « Aucun procédé nouveau, abus du parlé, montage médiocre, rythme insuffisant et longueurs. » Si le film a des qualités, ce sont bien celles qu'on lui dénie ici. Grouillant de vie, plein d'atmosphère, il n'a pas seulement le charme des années 1930, il fait infiniment plus vrai que ses équivalents français de la même époque. « Il y avait bien longtemps, note le critique de *Pour Vous*, que l'Allemagne ne nous avait envoyé une œuvre aussi forte, aussi riche de mouvement (...) Nous pouvons ne pas connaître l'Alexanderplatz: ce film nous y fait vivre. »

Voruntersuchung (Autour d'une enquête)

Générique

Date 1931
Mise en scène Robert Siodmak
Interprètes de la version française dirigée par Henri Chomette, sous le contrôle de Robert Siodmak:
Jean Perier (le juge)
Pierre-Richard Willm (Paul Bernt)
Annabella (Greta, la fille du juge)
Jacques Maury (Walter, le fils du juge)
Gaston Modot (le commissaire)
Florelle (Erna, la victime)
Colette Darfeuil (une prostituée, Mella)
Production Erich Pommer (UFA).

Argument

Une prostituée est assassinée. Les soupçons se portent aussitôt sur un jeune homme de bonne famille, Paul Bernt, qui était l'amant de la victime. Or Paul est très lié avec la fille du juge d'instruction chargée de l'affaire, Greta, ainsi qu'avec son frère, Walter. Il pense que le coupable n'est autre que Walter, mais il refuse de parler pour ne pas trahir son ami.
Un hasard heureux va les sauver l'un et l'autre, en démasquant le vrai coupable, un colporteur qui vendait des crayons.

Significations

Autour d'une enquête ne serait qu'un film policier entre mille autres, s'il n'y avait « ce goût allemand des têtes à effet » (Jean Prévost dans *Pour Vous*, N° 134 du

11 juin 1931), « cette gravité franco-germanique que les réalisateurs ont volontairement cultivée » (Jean-Georges Auriol dans *La Revue du Cinéma* N° 24 du 1er juillet 1931), « cette complaisance quelque peu primitive pour les moindres mouvements des personnages » (d°).
« Allez chercher le prévenu, demande par exemple le juge d'instruction à un garde, et on voit le garde sortir, fermer la porte, suivre un couloir, descendre un escalier, suivre un autre couloir, arriver à la cellule du prisonnier: clé, serrure, barreaux, et retour aussi détaillé vers le bureau du magistrat. » (d°).
Autour d'une enquête nous a laissé le souvenir d'un film d'atmosphère dont la qualité était justement faite de ces détails réalistes, de ces gueules à effet, de cette « lourdeur » germanique.

Kameradschaft (La Tragédie de la mine)

Générique

Date	1931
Mise en scène	G. W. Pabst
Scénario	Karl Otten (Ladislao Vajda et P. M. Lampel)
Prise de vues	Fritz Arno Wagner et R. Baberski
Décors	Erno Metzner (et Karl Vollbrecht)
Interprétation	Artistes allemands: Alexandre Granach, Fritz Kampers, E. Busch, Elisabeth Wendt, G. Puttjer, O. Hocker Artistes français: D. Mendaille, G. Charlia, A. Ducret, Alex Bernard, P. Louis, Helena Manson
Production	Nero-Film
Dédicace	« Ce film est dédié aux mineurs du monde entier. »
Copie étudiée	Copie 35 mm, bilingue, de la Cinémathèque suisse.

N. B.: Comme *Westfront* du même auteur, ce film est bilingue; chaque personnage s'y exprime dans sa propre langue. Pabst a réduit le dialogue à quelques phrases. L'action peut être suivie sans difficultés aussi bien par les spectateurs de langue française que par ceux de langue allemande.

Argument

En 1906, lors de la catastrophe de Courrières, des mineurs de Westphalie vinrent au secours de leurs camarades français. Le scénario de Karl Otton s'inspire librement de cet événement historique dont Pabst, avec quelques complaisances, s'efforce de tirer une signification générale.
Une rapide introduction, assez lourdement allusive, met en évidence la singularité des rapports humains et sociaux caractérisant les ouvriers des charbonnages séparés par la frontière franco-allemande. Malgré une identique situation professionnelle, malgré leur commune conscience de prolétaires, ces hommes vivent en étrangers, c'est-à-dire en ennemis en puissance. Le chômage, la divergence des intérêts de leurs nations réciproques, la différence des langues et des mentalités, révèlent une tension politique latente.

Pabst expose le problème par une suite de brèves séquences enchaînées en montage alterné; enfin, il l'exprime plus clairement en montrant le bal populaire français au cours duquel Kasper et ses deux compagnons, forts buveurs de bière, se font éconduire par Françoise qui leur refuse une danse (ce qui les vexe violemment).

Subitement, un coup de grisou éclate dans la mine française et les Allemands décident spontanément de se porter au secours des victimes. Ils franchissent la frontière sous le regard effaré des douaniers et accomplissent généreusement leur mission. L'œuvre se termine par une fraternisation enthousiaste ponctuée par les déclarations d'un mineur français: « Nous sommes tous mineurs, ensemble. Derrière notre front à nous, il n'y a que deux ennemis: le gaz et la guerre », et par celles d'un mineur allemand: « Si les peuples ne veulent pas s'entendre, nous mineurs, on va s'entendre. »

A l'intérieur du thème collectif, trois personnages fixent la continuité de l'action:

1. Françoise, fille de mineur, travaillant à Paris, amoureuse — sans l'avouer — d'un ami de son frère, lui aussi mineur. Au lendemain du bal, elle prend le train pour Paris, puis en descend vivement en apprenant la catastrophe. Elle rejoint sa mère parmi la foule des femmes qui attendent anxieusement aux grilles de la mine. Par la douleur, elle comprendra peut-être la grandeur de ce métier qu'elle hait.

2. Le grand-père, ancien mineur, qui part seul à la recherche de son petit-fils, Georges.

3. Kasper, le mineur allemand éconduit par Françoise, au bal. Il abat la grille-frontière qui sépare, par 800 mètres de fond, la mine allemande de la mine française et il entreprend, avec ses deux compagnons, des recherches dans les galeries sinistrées.

Découpage complet

1. Une bille roule lentement vers un trou.
2. Deux enfants jouent aux billes.
3. Des douaniers allemands examinent des passeports. Des ouvriers passent devant eux. « Les Français ne laissent pas passer les sans-travail », remarque l'un des douaniers.
4. Les enfants jouent aux billes; ils se querellent. Arrivent vers eux un douanier allemand et un douanier français.
   « Allons, faites la paix! » leur disent-ils.
5. Les douaniers français examinent à leur tour les passeports. On entend: « Les chômeurs ne passent plus. » et: « Quand tu n'as pas de travail, on te chasse partout dans le monde. »
6. Les ouvriers arrivent devant les bâtiments d'une entreprise minière. Des gardiens ferment les grilles. « Du travail, il n'y en a même plus pour nous », dit un des gardiens.

7. Vue des bâtiments.
8. Un douanier allemand. Des ouvriers passent.
9. Paysage d'usines. Des ouvriers.
10. Dans la mine allemande. Une machine à trier le charbon.
11. Un ouvrier pousse un wagonnet. Deux autres travaillent au pic et à la pelle.
12. Dans la mine française. Un contremaître vérifie la teneur de l'air avec sa lampe de sûreté. « Il n'y a pas de gaz. Le feu est venu brusquement » dit-il.
13. Panoramique et travelling sur un boyau incendié, où l'on voit encore quelques flammes.
14. Un contremaître tâte un mur de briques: « Ça ne tiendra pas; il faut que l'équipe de nuit en construise un autre d'ici lundi... En attendant... pas de dynamite. »
15. Un boyau. Deux ouvriers piquent et piochent. « Le feu, le feu, on n'entend parler que de ça... mais tant qu'il n'y a pas de gaz... »
16. Construction du mur. Wagonnets qui passent.
17. Dimanche soir. Enseigne lumineuse: « *Bal Kursaal* ».
    Devant l'établissement, un mineur allemand endimanché attend deux camarades. Un couple entre.
18. Les trois Allemands entrent à leur tour dans la salle de bal, en saluant.
19. La fille du vestiaire pique une rose à la boutonnière du veston du plus gros. « Trois billets, disent-ils; pas trois fleurs. » Ils rient.
20. Le contrôleur leur donne sur la main un coup de tampon (qui fait fonction de carte d'entrée). Ils rient.
21. Ils avancent entre les tablées. Les gens applaudissent l'orchestre qui, sur l'estrade, parmi les guirlandes, vient de terminer un morceau.
22. Les trois mineurs allemands vont s'asseoir à une table. La serveuse s'approche d'eux. Pour se faire comprendre, ils commandent avec de grands gestes des bières et des petits verres. « Drei Bier, drei Schnaps! »
23. Les couples dansent.
24. Les trois mineurs boivent.
25. La danse.
26. Ils boivent et regardent.
27. Les danseurs vont se rasseoir. Un couple bavarde.
28. Le gros Allemand (Kasper) se lève et invite la jeune fille à danser. Il s'exprime difficilement en français: « Comment dit-on en français?... Excusez... une danse... »
29. La jeune fille écoute, refuse de la tête, puis demande à son ami: « Dis-le lui en allemand. »
30. « Allemand, Allemand... » répond Kasper. Il se fâche.
31. Discussion. Début de querelle.
32. Danseurs et danseuses se sont arrêtés. Ils suivent la scène, silencieusement.
33. Les deux camarades de Kasper le calment; ils se retirent et paient la serveuse.

34. Les couples attablés les regardent partir.
35. « J'en ai assez, dit Françoise, je pars. » Le couple se lève.
36. Les trois Allemands, visiblement vexés, passent devant le comptoir et sortent.
37. Dans la rue.
38. Le couple s'arrête. On entend, en voix off: « Bonsoir Monsieur l'ingénieur. C'est fini cette histoire de feu? »
39. « On entend toujours parler de feu, dit Françoise. Comment peux-tu rester mineur? »
40. « C'est mon métier », répond son amoureux.
Fondu au noir.
41. Au bal du Kursaal. Le grand-père, devant le comptoir, regarde les couples qui dansent.
42. Matin. Rue du village. A pied, à bicyclette, les hommes se rendent à leur travail. Groupes d'écoliers.
43. Chez Jean, frère de Françoise. Jean prend une musette et embrasse sa mère.
44. Françoise entre, avec sa valise. « Reste avec nous » dit Jean.
45. Elle s'approche de lui et pleure sur son épaule.
46. Emile, l'amoureux de la veille, entre, et lui dit « Au revoir ». Il s'en va avec Jean.
47. « C'est un brave garçon, Emile » dit la mère.
48. Françoise met son manteau.
49. A l'entrée de la mine. Le grand-père dit « Au revoir » à Georges, son petit-fils. Il l'embrasse.
50. Arrivent Jean et Emile. « Emile, fais attention au gosse, lui demande le grand-père. Tout le dimanche, il a parlé de gaz. »
51. Le quai de la gare. Arrivée du train.
52. Françoise et sa mère sont assises sur un banc. Elles parlent. « On a toujours été mineurs » dit la mère. « On a déjà perdu papa » répond Françoise.
53. Elles se dirigent vers le train.
54. Au fond de la mine française. Des mineurs chargent un wagonnet, le poussent le long d'un couloir.
55. Devant un mur de briques, un mineur contrôle un thermomètre.
56. Un autre prépare une charge, fait un trou dans une paroi, pose la mèche.
57. Un groupe de mineurs se retire à l'abri. « Attention... Attention... Attention...»
58. A l'abri, ils attendent.
59. Explosion. Un nuage de poussière envahit le boyau.
60. Thermomètre en gros plan. Travelling arrière. Un mineur le contrôle. Subitement il recule. Une flamme jaillit du mur. Il crie: « Au feu. »
61. Les flammes envahissent le boyau. Deux mineurs marchent vers le feu, puis reculent effrayés.
62. Flammes. Cris de douleurs.
63. Deux mineurs contrôlent leurs lampes de sécurité. « Il y a du gaz! »

64. Fuite affolée des mineurs dans les boyaux. « Il y a du gaz. Il y a du gaz. Foutons le camp. »
65. La gare. Le train se met en marche. De la fenêtre Françoise fait « au revoir » de la main.
66. Fumée noire au-dessus des installations de la mine.
67. Françoise regarde. A la gare, les gens courent, traversent les voies. « Il y a le feu à la mine. »
68. Françoise ouvre la porte du wagon et veut descendre du train en marche. Un voyageur la retient. Le train s'éloigne.
69. Les gens courent. Les fenêtres s'ouvrent.
70. Au café. Le grand-père s'inquiète, sort et demande: « Que se passe-t-il? »
71. « Il y a le feu à la mine » répond un homme qui court.
72. Le grand-père part en courant. La foule court.
73. De chaque maison sort un homme, une femme ou un enfant qui se précipitent vers la mine.
74. Sur le seuil de son magasin, le chapelier regarde les gens qui courent vers la mine. On voit le reflet de la foule dans la vitrine.
75. Une femme regarde la rue, de son balcon.
76. La foule augmente.
77. Haute fumée noire au-dessus de la mine.
78. Toute la population du village se presse aux grilles de la mine. « Laissez-nous entrer » supplient les femmes. Trois gendarmes retiennent les grilles.
79. Sirène d'ambulance. La foule s'écarte. Les grilles s'ouvrent. L'ambulance passe. Le grand-père se dissimule derrière le véhicule et entre ainsi dans la cour de la mine.
80. L'ambulance traverse la cour. Le grand-père, juché sur le marchepied de la voiture, s'y cramponne.
81. Il court, traverse les équipes de sauvetage qui se préparent à descendre, saisit une lampe et se dirige sans être vu vers un escalier.
82. Lentement, on descend un sauveteur par la cage de la benne. « La cage est coincée. »
83. Des mains font glisser délicatement un câble (qui assure la descente du sauveteur dans la cage). Gros plan d'un contremaître qui suit anxieusement l'opération.
84. Dans la cage. Un ouvrier travaille sous la benne.
85. A la grille. La foule crie, se lamente.
86. Devant une plaque qui ferme l'orifice d'un boyau. Le grand-père lève cette plaque, se glisse dans le trou, et descend, par une échelle, dans la mine envahie de fumée.
87. A la grille. La foule des femmes.
88. Dans la mine. Un étai de fer plie lentement; une partie de la galerie s'effondre. Des mineurs affolés courent. L'un d'eux s'arrête. Les poutres de soutènement cèdent. Tout le boyau s'effondre. Le mineur est enseveli.

89. Un mineur passe, titube, tombe évanoui. Deux camarades arrivent et se penchent sur lui. Le boyau s'effondre.
90. Le grand-père descend d'échelle en échelle, vivement.
91. Ciel, panoramique: la gare. Le train s'arrête. Françoise en descend précipitamment. Un voyageur dépose la valise de Françoise sur le quai. Françoise part en courant. La valise reste sur le quai.
92. A la mine allemande. Les vêtements de travail des mineurs s'élèvent vers le plafond, suspendus à d'innombrables fils, tandis que d'autres habits — les vêtements de « sortie » — descendent. La salle des douches. Les mineurs nus se lavent, s'habillent, se coiffent, en parlant de l'incendie dans la mine française. L'un propose de former une équipe de sauvetage. Quelques-uns répondent par l'indifférence ou la négative. D'autres le suivent. « Pourquoi aider des Français? — Ils ont des femmes et des enfants — Pense plutôt à ta femme — Moi, j'y vais — etc... »
93. Le directeur et le contremaître discutent en marchant. « C'est un sale coup pour les Français. »
94. La délégation des ouvriers qui ont décidé de former une équipe de sauvetage monte un escalier conduisant aux bureaux: « Ils vont demander la permission à la direction. »
95. Le directeur et le contremaître descendent à leur rencontre.
96. Rencontre; un porte-parole se détache du groupe.
97. Le directeur.
98. Le porte-parole.
99. Un ouvrier.
100. Le directeur et le contremaître s'écartent et se concertent. Le directeur hésite. « S'il se passait quelque chose chez nous, nous n'aurions plus assez d'hommes. » Il se décide enfin: « Prenez le matériel... Vous dirigerez l'équipe. »
101. Le porte-parole du groupe va vers le directeur qui revient.
102. Un ouvrier parle.
103. Le groupe monte l'escalier.
104. Deux camions vides traversent la cour.
105. Le groupe monte un nouvel escalier; les hommes se mettent en colonne par un, passent dans une salle où on leur remet le matériel de sauvetage.
106. Ils ressortent, avec l'équipement de sauvetage sur les bras.
107. Les camions s'arrêtent. Les groupes de sauveteurs s'y entassent.
108. Les camions démarrent. Les sauveteurs font des signes de la main.
109. Les gardiens, à l'entrée de la cour, les saluent. Les camions passent.
110. Quatre mineurs, debout devant l'entrée, regardent les camions qui s'en vont.
111. De sa fenêtre, le directeur regarde partir les camions.
112. Le contremaître s'approche du téléphone qui vient de sonner; il tend le récepteur au directeur qui
113. en plan américain, dit en français: « Nos équipes viennent de partir. »
114. Les grilles de la mine s'ouvrent.

115. Les camions passent lentement au milieu de la foule.
116. Du camion, les sauveteurs regardent la foule. Des femmes leur font des signes.
117. Une femme court derrière le camion. Elle tend un paquet à l'un des sauveteurs qui le saisit: « Tu n'as encore rien mangé. »
118. Une autre femme, qui tient un enfant par la main, marche en suivant des yeux le camion qui passe.
119. Du camion, quelqu'un lui dit: « Ne pleure pas. Ils ont aussi des femmes et des enfants. Tu dois le comprendre. »
120. Elle marche plus vite, prend l'enfant et, à bout de bras, le tend à l'homme qui l'embrasse. Le camion accélère.
121. La femme et l'enfant, demeurés sur le bord du trottoir, s'éloignent.
122. De très loin, Françoise court vers la caméra. Panoramique: une camionnette arrive, s'arrête.
123. Françoise arrive vers la camionnette qui est conduite par une religieuse. Elle monte à côté de la conductrice. « Vous avez un parent dans la mine? Votre mari? »
124. Gros plan de Françoise. « Non. Mon frère et... son ami. »
125. Dans la mine française. Un mineur étendu sur le dos. Travelling arrière: un camarade est agenouillé auprès de lui. Il suspend sa lampe à sa ceinture, empoigne le mineur évanoui et le traîne péniblement vers le fond de la galerie, tandis que le milieu s'écroule.
126. Le mineur hisse son camarade évanoui sur ses épaules.
127. Il avance difficilement.
128. Il avance toujours. A l'extrémité de la galerie, il étend le blessé sur le sol.
129. Le grand-père inspecte les lieux avec sa lampe. Il appelle: « Georges, Georges. » Il s'arrête.
130. Il inspecte les décombres qui jonchent la galerie et secoue la tête.
131. Il repart, en enjambant des poutres.
132. Plongée sur la benne qui monte rapidement, face à l'objectif.
133. Des sauveteurs sont assis devant la grille de la benne. Quand elle arrive, ils y prennent place. La benne est à deux étages. Elle monte encore de quelques mètres pour amener au niveau du sol la cage inférieure où entre un autre groupe de sauveteurs.
134. Dans la cour. Un directeur et ses deux adjoints serrent la main d'un sauveteur: « A tout à l'heure, et bonne chance. »
135. Des sauveteurs entrent dans la benne.
136. Le directeur et ses adjoints les regardent.
137. On ferme les portes de la benne qui amorce la descente.
138. En plongée, comme au 132, la benne descend à vive allure.
139. Une poutre à travers un boyau. Du fond, vient le grand-père.
140. Il entreprend de traverser une galerie inondée.
141. Il a de l'eau jusqu'à la ceinture. Il trouve une seille qui flotte (et qui, de toute évidence appartenait à Georges). Il regarde autour de lui et appelle.

142. Reflet de sa lampe dans l'eau.
143. Il sort de l'eau et se penche sur un corps étendu au bord de la galerie inondée.
144. C'est Georges, évanoui. Il le prend dans ses bras, puis colle son oreille à la poitrine du garçon. Il se redresse et rit nerveusement en tenant Georges contre lui.
145. A la douane allemande. Trois douaniers assis sur un banc. « Il a dû arriver quelque chose. Crois-tu que les Français les laisseront passer? » L'un d'eux se lève.
146. Les deux camions de sauveteurs passent à vive allure. Derrière eux, un douanier baisse la barrière.
147. A la douane française. Un paysan conduisant une charrette attelée à un cheval avance vers le douanier.
148. Un camion avance face à l'appareil, suivi en travelling arrière.
149. Le douanier vérifie les papiers du paysan. Il appelle un collègue qui accourt.
150. Le paysage défile, vu du camion.
151. Du camion, les sauveteurs se penchent et regardent en avant.
152. Vu du camion, un écriteau paraît sur le bord de la route: « Französisches Zollamt. — 200 m », et disparaît.
153. Les sauveteurs vus de dos, dans le camion, puis
154. vus de face.
155. La route défile. La caméra a pris la place du chauffeur.
156. Les sauveteurs penchés.
157. Le camion s'approche de la barrière que le douanier a levé pour faire passer le paysan et sa charrette.
158. De face, les camions arrivent.
159. De face, un douanier leur fait signe de ralentir.
160. Le camion de tête avance.
161. Un des mineurs se penche vers la cabine du camion et dit quelques mots au contremaître qui se trouve à côté du chauffeur.
162. Le contremaître se retourne vers lui.
163. Un autre mineur se penche vers le chauffeur.
164. Le chauffeur se retourne vers lui.
165. Gros plan: pied du chauffeur sur l'accélérateur.
166. Vu de la place du chauffeur: l'avant du moteur. Le camion accélère.
167. Le douanier (du 159) baisse les bras précipitamment.
168. Comme au 166.
169. De face: le camion fonce.
170. Le douanier se jette de côté.
171. Un autre douanier regarde, ahuri.
172. Les deux camions passent à vive allure.
173. Le premier douanier sort son pistolet.
174. Les camions s'éloignent.
175. Le douanier lève son pistolet.

176. Les sauveteurs se baissent.
177. Vus du camion qui s'éloigne: les douaniers sortent du poste avec des fusils.
178. De la fenêtre du poste, un douanier crie: « Ne tirez pas. »
179. Les douaniers se retournent en direction du poste en laissant retomber leurs fusils.
180. Les deux camions passent et disparaissent derrière un talus.
181. Le douanier à la fenêtre du poste repasse la tête à l'intérieur. On le voit qui, derrière la vitre, poursuit une conversation téléphonique.
182. Bureau de la mine française. Un directeur téléphone. Il rend le récepteur au standardiste en disant: « Prévenez-moi dès que vous aurez des nouvelles. »
183. Dans la mine. Des sauveteurs, portant un masque à gaz, traversent le boyau inondé.
184. Ils avancent dans une autre galerie, explorent les parois avec leurs lampes et contemplent sur le sol deux roues d'un wagonnet brisé.
185. Ils avancent.
186. Devant les grilles. Foule. Panoramique jusqu'aux cheminées de la mine, qui fument.
187. Françoise fend la foule, retrouve sa mère et l'embrasse. « Nos sauveteurs sont au fond, il y a encore de l'espoir » dit la mère. Elles se regardent.
188. La fumée des cheminées tourbillonne dans le ciel autour d'un drapeau.
189. Françoise regarde devant elle.
190. Au bout d'une rue, passent les deux camions allemands.
191. On ouvre les portes d'une ambulance. Des brancardiers apparaissent.
192. La foule les suit avec angoisse.
193. Une femme court vers l'ambulance.
194. Dans l'ambulance. La femme entre et se penche sur un homme couché sur un brancard.
195. Françoise apparaît à la porte de l'ambulance.
196. La femme penchée sur le blessé. « Albert, Albert. »
197. Le blessé péniblement, dit: « Tous au fond. Rien... rien que des morts. »
198. La foule regarde en silence l'ambulance qui disparaît.
199. Françoise se retourne et crie: « Il faut les sauver. »
200. La foule se précipite vers les grilles.
201. De l'intérieur, les gendarmes s'adossent aux grilles et résistent à la poussée.
202. L'un dit: « Patience, patience. »
203. La foule s'excite.
204. Françoise crie.
205. Un gendarme, à l'extérieur, est serré contre la grille par la foule. Il dit: « ... Il faudra avoir recours à la troupe. »
206. Françoise se retourne. « Vous avez entendu, dit-elle, il demande la troupe. C'est pour tirer! » En entendant le bruit des camions, elle se redresse.
207. Des hommes courent devant les camions.
208. Les camions avancent à travers la foule.

209. Du camion, les sauveteurs allemands crient: « Ouvrez, ouvrez! »
210. La foule crie: « Ouvrez! »
211. Françoise regarde les camions. Derrière elle, on ouvre les grilles.
212. Un camion passe.
213. Françoise s'exclame: « Les Allemands, les Allemands! C'est pas possible. »
214. Les deux camions traversent la cour, s'arrêtent. Les sauveteurs en descendent et courent se rassembler devant le directeur de la mine. Leur contremaître dit: « Je vous annonce... »
215. Le directeur lui serre la main. « Je vous remercie, vous et vos compagnons. »
216. Les sauveteurs allemands avancent vers l'entrée de la benne, et y pénètrent.
217. Dans la mine allemande. Les trois mineurs que nous avons vus au bal du début travaillent; ils s'arrêtent pour manger un casse-croûte. Ils sont assis.
218. L'un se lève.
219. Les deux autres le regardent. « Ne fais pas de mystères, Kasper; dis-nous ce que tu as dans la tête. »
220. Kasper s'éloigne.
221. Il avance dans une galerie boisée, très basse.
222. Les deux autres le suivent.
223. Dans la mine française. Le grand-père porte Georges évanoui.
224. Il arrive devant une porte qu'il pousse du pied.
225. Il pénètre dans l'écurie où se trouve un cheval.
226. Il dépose Georges sur une couche de foin.
227. Il pratique la respiration artificielle.
228. Dans la mine allemande. Kasper avance, suivi de ses deux camarades. Il arrive devant un mur. « Les Français sont de l'autre côté. » Il entreprend de démolir le mur.
229. Dans la mine française. Des sauveteurs, munis de masques à gaz, avancent en portant un blessé.
230. L'un d'eux aperçoit les mineurs allemands qui viennent à leur rencontre.
231. Ils se serrent la main. Travelling avant sur la poignée de main.
232. Dans la mine allemande. Kasper et ses deux compagnons parviennent devant une grille.
233. Au-dessus de la grille, côté français, est écrit: « Frontière 1919 ». Travelling arrière: ils se mettent à démolir la grille.
234. Dans la mine française. Un mineur tire, en le tenant sous les bras, un compagnon blessé et
235. l'étend à terre, de face.
236. Kasper, d'un grand coup de pied, fait tomber la grille. Lui et ses camarades s'enfoncent dans un boyau qui est du côté français. Ils font des croix à la craie sur les poutres, afin de pouvoir retrouver leur chemin.
237. Les cheminées de la mine française. Nuit.
238. La foule silencieuse devant les grilles.

239. La foule est prise à contre-champ, à travers les grilles. Travelling avant sur Françoise et sa mère.
240. Les cheminées.
241. Au fond. Un mineur frappe sur un tuyau de métal avec une clé anglaise.
242. Travelling le long du tuyau qui suit une galerie.
243. Kasper et ses deux compagnons avancent dans un couloir parmi les poutres fracassées et les wagonnets renversés. Ils arrivent devant une écurie où se trouve un cheval blanc. A terre, un mineur étendu, mort. Kasper lui ferme les yeux.
244. Le grand-père fait à Georges les mouvements de la respiration artificielle.
245. Le cheval noir tourne la tête.
246. Gros plan: Georges ouvre les yeux en direction du cheval. Il dit: « Oh! c'est Bijou! »
247. Le cheval noir tourne la tête.
248. Gros plan du cheval blanc. Kasper et ses deux compagnons l'ont attelé à un wagonnet dans lequel ils ont déposé le cadavre. Ils s'enfoncent dans un couloir.
249. Ils s'arrêtent. Kasper caresse la tête du cheval.
250. Ils entrent à l'écurie.
251. Gros plan du grand-père.
252. Kasper et ses deux compagnons dans l'encadrement de la porte.
253. Ils avancent vers le grand-père.
254. Ils s'agenouillent pour voir Georges de plus près. « C'est mon petit-fils. C'est moi qui l'ai retrouvé » dit le grand-père.
255. Le cheval noir lève la tête.
256. Au plafond de l'écurie, de l'eau coule d'un tuyau qui vient de crever.
257. Ils lèvent la tête.
258. Ils se relèvent en hâte.
259. Le cheval noir s'énerve.
260. Le grand-père regarde le tuyau qui s'arrache du plafond.
261. Kasper retient le grand-père.
262. Le cheval se cabre.
263. Le tuyau tombe.
264. L'eau dégringole. Le plafond s'effondre. Poussière.
Fondu au noir.
265. De l'eau jusqu'à la ceinture, Kasper regarde. Il dit: « On ne peut plus sortir. »
Ses deux compagnons et le grand-père lèvent leur lampe.
266. Un couloir désert.
267. Des sauveteurs qui portent des masques se sont penchés sur un blessé.
268. Le mineur (cf. 241) frappe le tuyau.
269. Les sauveteurs (267) partent vers le fond d'un boyau.
270. Le mineur frappe.
271. Un sauveteur avance encore, s'arrête, tend l'oreille. Il crie: « Y a t-il quelqu'un? », en allemand.

272. Tête du mineur, hagard, qui a cessé de frapper.
273. Le sauveteur avance.
274. Il aperçoit le mineur
275. qui recommence à frapper sur le tuyau.
276. Le sauveteur avance.
277. Le mineur frappe de plus en plus vite, de plus en plus fort.
278. Gros plan du sauveteur qui a le visage recouvert d'un masque à gaz.
279. Gros plan du mineur qui frappe comme un fou et crie: « Les Allemands! Feu! »
280. Gros plan du sauveteur au masque à gaz (qui porte maintenant un casque militaire).
281. Gros plan d'un soldat français casqué (bruits de bataille).
282. Barbelés entre des tranchées. Un obus explose.
283. Fumées. Des soldats allemands, qui sont munis de leur masque à gaz, partent à l'assaut et lancent des grenades.
284. Le soldat français roule dans un trou d'obus.
285. Un soldat allemand bondit dans le trou d'obus.
286. Ils se battent au corps à corps.
287. Penché au-dessus de l'Allemand, le Français l'étrangle.
288. Gros plan du Français, la main de l'Allemand crispée sous le menton.
289. Le mineur étrangle le sauveteur allemand. (Même position qu'au 287).
290. Le sauveteur renverse le mineur
291. qui lui arrache son masque.
292. Le sauveteur jette un coup de poing au visage du mineur qui tombe à la renverse.
293. Le sauveteur se débarrasse de son équipement antigaz.
294. Il regarde le visage du mineur, lui soulève la paupière.
295. Il regarde le mineur puis
296. un wagonnet.
297. Il s'élance vers le wagonnet qu'il pousse et remet sur les rails.
298. Il tire le mineur et, en se relevant, s'appuie contre le wagonnet qui se met en mouvement, car les rails suivent une pente assez inclinée.
299. Une roue du wagonnet.
300. Il veut retenir le wagonnet
301. qui accélère et qui l'entraîne (il pousse un grand cri).
302. Deux sauveteurs écoutent.
303. Au bas du couloir, le wagonnet renversé. Les roues continuent à tourner.
304. Les deux sauveteurs s'en approchent.
305. Ils retirent leur camarade des décombres. Fondu au noir.
306. L'écurie. Kasper et ses deux compagnons, eau jusqu'à mi-jambes, tentent de démolir le mur au moyen d'une poutre qu'ils utilisent comme bélier.
307. Le grand-père regarde. « Plus sortir? » dit-il. Le cheval mange au râtelier.
308. Coups de bélier.

309. De l'autre côté du mur, à chaque coup, le ciment se désagrège un peu plus.
310. Kasper et ses deux compagnons donnent des coups de bélier.
311. De l'autre côté du mur, les briques se descellent.
312. Coups de bélier. Un trou se forme. L'un des trois hommes se précipite pour l'agrandir avec les mains.
313. Il passe par le trou.
314. Les deux autres observent.
315. Celui qui est passé par le trou est debout dans la salle des machines.
316. Kasper et son autre compagnon passent aussi par le trou.
317. En haut. La benne arrive. On ouvre les portes. Une équipe de sauveteurs en sort. L'un d'eux s'évanouit. Deux autres portent un blessé sur un brancard.
318. La benne monte à nouveau, pour que la cage inférieure soit à niveau.
319. On l'ouvre. Deux hommes en sortent, portant un brancard.
320. Sauveteurs et brancardiers traversent la cour. Panoramique jusqu'à l'ambulance, qui démarre.
321. Animation de la cour.
322. Des infirmiers, penchés sur un blessé.
323. Poitrine du blessé et panoramique
324. sur le cliquet d'un pulmotor en action. Bruit obsédant du va-et-vient mécanique du cliquet.
325. La benne s'arrête.
326. Devant la porte, un sauveteur boit du lait. Une équipe sort. Les hommes sont épuisés.
327. Dans la chambre des machines. Kasper et ses deux compagnons laissent retomber leurs outils. Le grand-père et Georges sont là. Ils ont tous l'air désespéré.
328. Un standardiste devant son central téléphonique.
329. Il appelle, en changeant les fiches de trous. « Allo! Allo!... »
330. Dans la chambre des machines. Le téléphone sonne. L'un des compagnons de Kasper se met en quête de l'appareil.
331. Dans le bureau du standardiste, un directeur regarde à la fenêtre. Le standardiste se retourne vers lui et lui dit: « On peut toujours chercher; y a que des morts en bas. »
332. Dans la chambre des machines. Kasper et ses deux compagnons cherchent le téléphone qui sonne.
333. En montrant un coin éboulé, le grand-père dit: « Là-bas! »
334. Ils trouvent l'appareil téléphonique fixé à une poutre brisée.
335. Kasper prend le récepteur.
336. Le standardiste.
337. Kasper dit en français: « Oui... oui... cinq... hommes... dans la chambre des machines. »
338. Ils rient.
339. Le standardiste se retourne vers le directeur: « Il y a encore cinq hommes dans la chambre des machines. »

340. Le directeur court vers la fenêtre.
341. Il crie: « Hé là-bas! Encore cinq hommes dans la chambre des machines. »
342. Les sauveteurs, assis, se lèvent. Ils reprennent leurs équipements antigaz.
343. Ils entrent dans la benne.
344. On ferme la porte.
345. Un ouvrier tire le cordon.
346. La benne démarre.
347. Groupe de sauveteurs dans la cour.
348. Au fond. Les sauveteurs commencent leurs recherches.
349. Ils avancent le long d'un couloir.
350. L'un d'entre eux passe devant la caméra.
351. Dans la chambre des machines, assis, Kasper et ses deux compagnons attendent.
352. Les sauveteurs avancent.
353. Kasper se lève, écoute. Ses deux compagnons écoutent aussi. On entend les sauveteurs.
354. Le grand-père sourit à Georges.
355. Kasper et ses deux compagnons rient. Fondu au noir.
356. (Fanfare.) Douane allemande. Les mineurs, en vêtements des dimanches, attendent en compagnie de leurs femmes. Kasper parle. Un cri: « Les voilà! »
357. Ils lèvent les bras. Un camion décoré arrive.
358. Quelques mineurs français endimanchés en descendent. D'autres restent sur le camion.
359. Français et Allemands s'embrassent.
360. Du haut du camion, le frère de Françoise parle: « Camarades... On est là tous mineurs ensemble. Et c'est parce qu'on est tous mineurs ensemble que le camarade Kasper a fait sauter la grille... Derrière notre front à nous, il n'y a que deux ennemis: le gaz et la guerre... »
361. Hommes et femmes applaudissent.
362. Le frère de Françoise parle.
363. Il lève les bras. « On est tous mineurs, ensemble. »
364. La foule applaudit.
365. Un Allemand se détache de la foule (c'est le sauveteur entraîné par le wagonnet; cf. 271 - 301. Il a un bras en écharpe). Du haut d'un talus, il parle en allemand: « Je n'ai pas compris ce qu'a dit notre camarade... mais je sais qu'il a raison. Si les peuples ne veulent pas s'entendre, nous, mineurs de fond, on va s'entendre. »
366. La foule écoute.
367. Il parle.
368. La foule applaudit; hommes et femmes brandissent bérets et chapeaux à bout de bras.
369. Kasper et quelques autres montent sur le camion. On s'embrasse.

N. B.

1. Dans ce découpage, nous avons relevé quelques phrases du dialogue et les avons transcrites en français. Nous rappelons toutefois que les Allemands s'expriment en allemand tout au long du film (qui n'est pas sous-titré).
2. La copie que nous avons eue entre les mains est amputée du plan final très important. En effet, dans la copie originale, la séquence d'allégresse et des discours optimistes (356-369) est suivie d'un plan qui montre des hommes redressant et cimentant à nouveau la grille du fond abattue par Kasper (236). C'est sur ce plan que se termine le film qui, de la sorte, ne reste pas « ouvert » sur l'optimisme sentimental.

Significations et réalisation technique

a) Une thèse frangée d'idéalisme.

Le mineur français déclare: « Nous n'avons que deux ennemis: le gaz et la guerre. » Cette profession de foi marque assez bien à quel niveau Pabst situe son message. La guerre ici s'identifie au grisou; elle cesse d'être un fait économique et politique pour prendre le masque éternel d'une chose; tout le contexte filmique explicite à chaque instant cette métamorphose idéaliste de la réalité. La thèse prive les personnages d'épaisseur et d'ambiguïté psychologiques.
En dépit de la générosité de son inspiration, *Kameradschaft* manque de véritable sève révolutionnaire. Ce prêche brillant du socialisme utopique rejoint souvent, par le biais du sentimentalisme, les plus vaines expériences et les plus fallacieuses confiances qu'on dorlotte aveuglément au sein des comités de patronage. Au reste, moins de cinq ans après la réalisation du film, l'histoire s'est chargée d'en dégager le stupide orgueil. Pabst, évidemment, par le plan final de la restauration de la grille-frontière, a marqué nettement le danger de cet enthousiasme populaire, coupé de la situation sociale et politique dans laquelle il devrait s'enraciner. Par ce plan il rompt, mais un peu tard, avec la thèse idéaliste et tente de renverser tout son film, rétroactivement, dans le réalisme. Cet effort, même s'il se solde par un insuccès, mérite d'être relevé.

b) Réalisme poétique et néo-réalisme.

Il faut vanter la fluidité plastique de cette œuvre, la qualité de son décor, l'intelligence de ses éclairages, la vigueur du montage, l'étonnante utilisation des foules et la richesse de sa piste sonore (établie sur la base d'un enregistrement de bruits et ne recourant jamais à un accompagnement musical). Ce film s'impose par sa souplesse formelle. Toutefois son esthétisme, qui se fonde sur l'ombre et les reflets, ne fait que mieux miroiter la surface moirée d'un drame dont les contradictions nous demeurent cachées. En dépit de l'astuce du metteur en scène et de la belle composition du décor par Metzner, le parti-pris pabstien de réalisme poétique aboutit souvent à un irréalisme flottant, qu'accentuent encore la médiocrité des interprètes principaux et l'indigence du dialogue.

Mais il y a, en revanche, lorsqu'on échappe à l'intrigue romanesque et à ses facilités, de très puissants morceaux, notamment dès que naît une tension collective qui dépasse les simples réactions individuelles.
Alors le paysage naturel s'intègre au récit en devenant structure du langage et nous pénétrons dans la tragédie par la porte du néo-réalisme: les ouvriers qui passent devant les usines ont tout à coup l'air vrai et la foule des visages devant les grilles ne le cède en rien, dans l'expression de la douleur muette, à celle que nous avons vue aux actualités, lors de la catastrophe de Marcinelles, en 1957. Il y a une belle force dans le départ des sauveteurs allemands, dans la recherche des blessés au fond de la mine, dans la rapide évocation de la guerre et dans la scène du mineur français qui devient fou en entendant un homme, porteur d'un masque à gaz, parler en allemand, etc...
De toutes les séquences authentiquement réalistes, la plus belle est probablement celle qui nous présente les mineurs allemands nus, dans l'immense salle des douches où les vêtements sont suspendus à un câble, très haut, pareils à des grappes. A propos de *Kameradschaft,* on a relevé généralement l'influence de l'école russe. On songe souvent, en effet, à la violence qu'aurait pu atteindre le thème de la fraternité de classe, s'il avait été traité par un Dovjenko.
En définitive, *Kameradschaft* souffre des ruptures du ton réaliste, qui deviennent sensibles dès que l'auteur éprouve le besoin de bâtir une démonstration de sa thèse; ces ruptures sont discernables au stade du scénario aussi bien qu'à celui de la mise en scène. Pourtant si l'internationalisme demeure abstrait, si la dénonciation de la guerre et la critique des nationalismes sont plus littéraires que profondes, Pabst dresse un réquisitoire qui finit malgré tout par arracher la conviction. D'ailleurs, comme *Le Maudit,* son film reflète les aspirations ouvrières et, typiquement, l'état d'esprit de l'Allemagne des années 1930. Car ce tendre pacifisme socialisant et sentimental n'attend, pour se retourner dans la fureur, que le coup de sang d'un néo-nationalisme!
Le coup de sang s'est produit: on sait bien, aujourd'hui, jusqu'à quelle monstrueuse notion du sacrifice des autres et de soi il a pu précipiter un peuple entier. *Kameradschaft* en laisse deviner comme un pressentiment. En ce sens, le film est une lucide mise en garde et un acte courageux et nécessaire. Cette mise en garde, même si elle fut inutile à l'époque, n'a rien perdu de son pouvoir. Au contraire.

No man's land (La Zone de la mort)

Générique

Date	1931
Mise en scène	Victor Trivas
	D'après une œuvre de Léonard Franck
Musique	Hans Eisler
Interprétation	Georges Peclet (le Français)
	Rose Mai (la Française)
	Ernst Busch (l'Allemand)
	Renée Stobrawa (sa femme)
	Douglas Hughes (l'Anglais)
	Louis Douglas (le Noir)
	Vladimir Sokoloff (l'inconnu, le tailleur Juif)
	Elisabeth Lennartz (sa femme)
Production	« Resco-film »

Film trilingue (français, allemand et anglais).

Argument

« Juillet 1914. Paix sur les champs et sur les villes. L'Europe n'a pas l'air de se douter qu'elle est heureuse. Pourtant le bonheur est partout. Il est dans le pauvre appartement de ce petit tailleur juif, comme il est dans le home de cet ouvrier anglais, sous la tonnelle où ce menuisier berlinois chante des chœurs avec ses amis, sur les boulevards où cet ajusteur parisien accoste les midinettes. Bonheur précaire. Les usines d'armements fabriquent des canons sans arrêt: dans les arsenaux, les obus s'alignent à perte de vue. Subitement, la mobilisation générale est décrétée. Proclamations, drapeaux au vent, foules enthousiastes qui coulent à pleines rues. Dominant les cris, une voix s'élève: « Des millions d'hommes vont mourir. » (...) Tout en soulignant l'identité des réactions, l'auteur indique la dissemblance des attitudes. Son départ des Poilus est pagailleux et exalté; ses Tommies s'embarquent pour une croisière de plaisance; ses Fritz se voient déjà

descendant au pas de l'oie les Champs-Elysées. Un des plus beaux moments du film est la marche du menuisier et de son épouse sur le chemin de la gare. Ils vont d'abord tristement, le mari sombre, la femme brisée. Puis comme une musique militaire se fait entendre, insensiblement leur allure devient plus ferme. La musique se rapprochant, leurs visages s'éclairent: l'homme retrousse sa moustache, la femme essuie ses larmes. Quand les cuivres éclatent, ils échangent un sourire d'orgueil (...) On voit la guerre foncer sur la malheureuse Europe comme un cheval emballé dans une devanture. Cependant ces obscurs comparses qu'avaient été d'abord l'ouvrier anglais, le menuisier allemand, l'ajusteur parisien, le petit tailleur juif, n'ont pas cessé de prendre de l'importance (...)
Nous les retrouverons dans une tranchée abandonnée, entre les lignes. Accrochés dans un corps à corps furieux, le Français et l'Allemand ont brusquement desserré leur étreinte. Une plainte de bête blessée montait du fond de l'abri: c'était l'Israélite qui, pris sous un éboulement et devenu muet à la suite de la commotion, appelait à l'aide. Les deux soldats ennemis le dégagent. Puis ils s'asseoient côte à côte sans rien dire. Là-dessus paraît l'Anglais qui, blessé à la jambe et incapable de se déplacer, a été traîné jusque-là par un soldat Noir. On le panse; puis on allume des cigarettes. Entre le Français et l'Allemand, une discussion s'élève: « La France a été attaquée » explique le premier. Et le second: « L'Allemagne n'a fait que se défendre. » Le Noir qui les comprend et l'un et l'autre — il a travaillé comme danseur dans tous les music-halls européens — éclate de rire: « Vous dites tous les deux la même chose. » Dans un jargon mêlé de français, d'anglais et d'allemand, il leur démontre la sottise profonde de la guerre. Après quoi, il se met à danser pour toute l'assistance: les claquettes n'ont pas de patrie.
Les jours passent. Tandis que sur la terre on continue de s'entretuer, dans le souterrain où les cinq soldats sont bloqués, une société pacifique s'organise. Un matin vient où la fumée du petit poêle sur lequel ils font leur cuisine est aperçue, en même temps, par les observateurs des deux fronts. De part et d'autre, les artilleries sont alertées. Un double orage d'acier s'abat sur le *No man's land.* Alors, dressant un mur de sacs à terre, les cinq hommes s'isolent définitivement du reste du monde. Ils ne sortiront de leur retraite qu'au moment où les clairons sonneront le « Cessez-le-feu ». Et revenus à la lumière du jour, leur premier geste sera pour renverser les fils de fer barbelés qui barraient la route. » (Critique de Georges Champeaux dans *Gringoire.*)

Significations

Victor Trivas a dit lui-même: « Dans le film *No man's land,* je n'ai pas cherché à découvrir les horreurs de la guerre, mais son absurdité cruelle. C'est pour cela que j'ai voulu, en les arrachant à la folie collective, mettre des ennemis face à face, sur une parcelle de terre entre les tranchées. Alors j'ai pu trouver entre eux le langage commun, le langage des simples sentiments humains, qui est, je crois, le plus éloquent réquisitoire contre la guerre. » (Scénario publicitaire.)

Cet ancien assistant de Pabst — qui devait d'ailleurs renoncer par la suite à toute espèce d'ambition artistique — a fait ici, dans l'esprit généreux de *Westfront 1918* et de *La Tragédie de la mine,* un film honnête et sympathique qui a bien résisté à l'épreuve du temps.
Les conventions d'un symbolisme qui réunit dans le même trou providentiel un Allemand, un Anglais, un Français, un Noir et un Juif, ne sont nullement gênantes. Plus redoutable était la structure même de l'œuvre, avec ce parti-pris de l'unité de lieu qui laissait présager l'immobilisme du théâtre. Mais Trivas a joué sur le langage de cinéma — comme John Ford, quatre ans plus tard, dans *La Patrouille perdue* — pour multiplier les angles de vue. Ainsi le huis-clos n'était pas subi, mais exploré par le spectateur.
En définitive, les limites de *No man's land* sont celles du pacifisme dans l'Allemagne prénazie. C'était chaleureux, fraternel et poignant de crier dans les rues que martelaient déjà les Sections d'assaut: « A bas la guerre. » Mais c'était, la suite l'a prouvé, désarmant de candeur.

Mädchen in Uniform (Jeunes filles en uniforme)

Générique

Date	1931
Mise en scène	Karl Froelich
Assistant	Léontine Sagan
Adaptation	de la pièce de théâtre *Gestern und heute* de Christa Winsloe (traduite et jouée en France, après le succès du film, sous le titre *Demoiselles en uniforme,* et éditée chez Fasquelle en 1932).
Prise de vues	Reimar Kunzte et Franz Weihmayr
Musique	Hansom Milde-Meissner
Décors	Fritz Maurischat et Frederic Winckler-Tannenberg
Interprétation	Emilia Unda (la directrice) Dorothea Wieck (M^lle von Bernburg) Herta Thiele (M^lle Manuela von Meinhardis) Hedwig Schlichter (M^lle von Kesten) Ellen Schwannecke (M^lle Ilsa von Westhagen)
Production	Deutsche Film-Gemeinschaft
Distribution en France	Gaumont-Franco-Film-Aubert et Vandor-Film
Sous-titres français	Colette
Copie étudiée	Copie 35 mm, en version originale sous-titrée, de la Cinémathèque de Toulouse.

Argument

En Prusse, dans les années 1925. Un pensionnat destiné aux filles d'officiers a survécu à la guerre mondiale. Il est mené tambour battant, comme un îlot de discipline allemande.

Une très jeune fille, Manuela, orpheline de mère, arrive en internat. Elle est incorporée et soumise à la règle, mais elle supporte mal cette vie de caserne. Comme toutes ses compagnes, elle devient amoureuse d'une institutrice au visage auréolé de nostalgie, M^lle von Bernburg, et cette exaltation la conduira au bord du suicide.

Découpage sommaire

1. Sonneries de clairon. Monuments guerriers ou baroques, colonnades de Potsdam. Dans un parc, des militaires font l'exercice. Dans un jardin public, de jeunes internes en uniforme (robe rayée et souliers plats, colerette blanche et chapeau cloche) défilent, en colonne par deux. Elles regagnent leur pensionnat, une maison d'éducation pour jeunes filles nobles. Elles entrent par un long couloir, dans une sorte de cloître.
2. Une dame de la meilleure société est venue accompagner sa nièce, Manuela von Meinhardis, qui va devenir interne. Elle voulait voir la directrice, mais elle est reçue par la surveillante, M^lle^ von Kesten, une vieille fille à lunettes et l'air chafouin. Manuela (jupe bleue, col marin), tend la main à la surveillante, sans se douter que ce n'est pas le genre de la maison. « — Elle est grande pour ses 14 ans. — 14 ans et demi! », et la tante précise: « Elle est un peu sensible, rêveuse. » La jeune fille se mouche et sèche ses larmes. La tante: « — Manuela! Voyons! La fille d'un soldat! »
3. Dans le couloir. Manuela est sortie en essuyant ses yeux. Une élève l'accoste: « — Je m'appelle Marga. Je suis ta marraine. » La tante s'en va, après avoir répété à sa nièce: « Tâche de marcher droit. Fais honneur à ton père. »
4. Marga mène Manuela au magasin d'habillement. Dans une classe, les élèves chantent en chœur. Dans l'escalier, Manuela est entourée par ses nouvelles compagnes, Olga von Oldensleben, Lise von Treitschke, etc. ... On lui demande: « De quel dortoir es-tu? — Chez M^lle^ von Bernburg. — Gare! Tu vas devenir toquée. Toutes les élèves l'adorent. » Quelqu'un: « — C'est vrai qu'elle vous embrasse, le soir? » Une autre: « Elle a un regard terrible, et puis si doux après... »
5. Au magasin d'habillement. « — N° 124. Déshabillez-vous. » La préposée fait un paquet des vêtements civils de Manuela, puis lui dénoue les cheveux, lui fait la tresse réglementaire et lui tend une robe d'uniforme. Manuela s'étonne: « — Mais elle a été portée. — Une élève l'a mise avant vous. Une autre la mettra après. C'est le règlement. » Les lettres E. B. ont été brodées au bas de la robe. La femme explique: « — Celle qui portait cet uniforme était toquée de M^lle^ von Bernburg, naturellement! »
6. Une « chambrée ». Des filles lisent. Une autre accroche une photo d'acteur à l'intérieur de son armoire, une troisième coud. Un disque tourne sur un phono. Une fille cire ses chaussures. Maga montre à Manuela l'armoire qui lui est dévolue et elle inspecte les affaires que la nouvelle a apportées: « — Des livres! C'est défendu, les livres (...) As-tu de l'argent? Défendu. On le dépose à l'économat. » Une autre élève, Ilsa von Westhagen, appelle Manuela et lui montre, dans son placard, des photos de Hans Albers, qu'elle a camouflées derrière une pauvre feuille de papier: « — Il a... Comment dis-tu ça? » Une camarade: « — Du sex-appeal. » Cependant, Marga continue l'inspection: « — Défendu, le chocolat. C'est le règlement. »

Quelqu'un saisit un livre, l'ouvre et tombe sur un dessin XVIII^e^, vaguement léger. Les filles se disputent le livre. Entre la surveillante. L'ordre revient instantanément. Silence de mort. « — Meinhardis, avance! Je marque les bons et les mauvais points. Au-dessus de 5 mauvais points en quatre semaines, privation de sortie. Agis en conséquence. »

7. Le bureau de la directrice. Une statue de Frédéric II. La surveillante apporte des factures au visa. Travelling avant sur la directrice qui tamponne les documents, puis dit: « — Trop cher. Il faut encore économiser sur la nourriture. — Madame, nous faisons l'impossible. Les élèves se plaignent d'avoir toujours faim. — Faim! (elle enlève ses binocles). Nous autres, Prussiens, c'est la faim qui nous a fait grands. Ces filles de soldats, si Dieu le veut, feront des mères de soldats. Il nous faut l'ordre et la discipline et non le luxe. La pauvreté nous élève. Elle est redevenue le sens du vrai prussianisme. »
8. Dans leur chambre. Les élèves parlent de nourriture.
9. La directrice: « — La faim et la discipline. La discipline et la faim. Ainsi nous redeviendrons grands. »
10. Comme au 8.
11. A la cuisine: « — Une demi-livre de beurre pour cinquante gosses! Les pauvres agneaux! »
12. Dans l'escalier, Manuela rencontre M^lle^ von Bernburg (que nous appelerons désormais Mademoiselle, comme Manuela elle-même). Abord assez sec: « — C'est toi la nouvelle? La coiffure laisse à désirer. Pas de mèches (...) J'exige de mes élèves un ordre parfait (...) Aucun bavardage pendant la toilette. C'est compris? »
13. La cloche pour la prière du soir. Les élèves en rang, dans le hall. La directrice passe ses troupes en revue, s'arrête devant la nouvelle qui salue. Elle monte au pupitre. Les élèves font cercle et les cinq professeurs prennent place devant elles, comme des sous-officiers devant leur section. Au coup de sifflet, on chante un cantique et la surveillante bat la mesure. La directrice invoque Dieu, puis déclare: « J'ai appris que certaines élèves n'ont pas soumis leurs lettres à la censure et elles contenaient des plaintes non justifiées. A la première récidive, on enlèvera l'uniforme aux coupables. C'est mon dernier avertissement. »
14. Un dortoir plongé dans l'ombre. Deux élèves bavardent et se tiennent par le cou. Lumière. Elles filent à leur toilette.
15. Dans la salle de toilettes. Une fille inspecte sa peau, une autre secoue son pied, la troisième se lave la tête, d'autres lisent en se peignant. L'une d'elles se passe une mixture qui ressemble à du rouge à lèvres et se contemple dans la glace. Quelqu'un: « Eh, dites! Vous allez voir ce que Marieschen sait faire. Vas-y, Marieschen! » La jeune fille inspire à fond, gonfle sa poitrine et sa robe se dégrafe toute seule. Ravies, les autres l'entourent et regardent ses seins. Mais Mademoiselle arrive et aussitôt chacun se retire derrière son rideau.

16. Au dortoir. Manuela et sa voisine, assises côte à côte sur un lit, sont dans les bras l'une de l'autre. Mademoiselle survient: « — Qu'est-ce que vous faites là, toutes les deux! — Manuela me parlait de sa mère qui est morte en couches. » Mademoiselle se penche vers Manuela: « — Tu n'as plus de mère? — Si j'avais une mère, je ne serais pas ici. » Mademoiselle la console, l'autre sourit.
17. Les élèves se couchent, chahutent un peu. Mademoiselle entre dans le dortoir, éteint la lumière et aussitôt, toutes s'agenouillent sur leur lit. Mademoiselle passe devant chaque fille et l'embrasse. Visages extasiés. Quand c'est le tour de Manuela, qui est la dernière de sa rangée, elle se jette dans les bras de la jeune femme qui l'embrasse sur la bouche.
18. Le jour se lève sur Potsdam, ses soldats de pierre et ses statues équestres.
19. Les élèves marchent en rang dans les couloirs. Deux filles discutent: « — Tu sais, la petite Josy Bleicher m'a encore écrit. » Elle lit le message: « Ma chérie, laisse-moi m'asseoir à côté de toi au réfectoire. Ta tendre petite Josy. » Toutes les deux se mettent à rire, mais Mademoiselle les surprend, se fait donner le billet doux et le déchire sans le lire: « — Je ne veux rien savoir de cela. » Elle n'a puni personne. Les autres sont ravies.
20. Réunion des professeurs dans le bureau de la directrice, qui trône, au centre de l'écran. M[lle] von Bernburg explique: « — J'essaie d'être une camarade, une amie. — Et le respect alors! » Quelqu'un appuie: « — Il faut développer chez l'enfant l'amour-propre et l'orgueil. » La directrice: « — Mademoiselle von Bernburg, je remarque que, depuis longtemps, vous n'infligez jamais de mauvais points. — Les enfants travaillent bien et obéissent. — Même Manuela von Meinhardis? — Elle travaille mal, c'est vrai, mais cela changera. » Les autres professeurs se font un plaisir de remarquer que, chez elles, Manuela travaille bien. Mademoiselle se défend: en fin d'année, elle a toujours de bons résultats. La directrice l'en félicite, puis la vexe aussitôt après, pour faire sentir qu'elle est le chef.
21. En classe. Mademoiselle interroge en histoire sainte, puis en récitation. Manuela la regarde avec des yeux extasiés. Mademoiselle l'interroge: « — Manuela, la deuxième strophe. » L'autre sort de son rêve et ne sais rien répondre. « — Toujours la même paresse. »
22. Dans le couloir, Manuela voudrait aborder Mademoiselle, mais celle-ci passe, le visage fermé, suivie de deux élèves qui portent ses livres. Elle monte dans sa chambre. Dans l'escalier, Edelgard a rejoint Manuela qui explique: « — C'est trop fort. Je le savais par cœur. Chaque fois qu'elle m'interroge, j'oublie tout. » Les deux élèves sont sorties de la chambre et l'une d'elle avertit Manuela: « — Mademoiselle te demande. »
23. Dans la chambre. Une domestique montre une chemise en loques: « — Cette Manuela me fait pitié. » Et quand la jeune fille arrive, Mademoiselle lui demande: « — On ne t'a pas donné un trousseau de pensionnaire? — Non. Où étais-tu avant de venir ici? — Chez ma tante. » Et Mademoiselle lui fait cadeau d'une de ses propres chemises. Manuela se jette dans ses bras et pleure de joie, puis trouve le courage d'avouer: « — Quand vous me dites bonsoir, quand vous vous éloignez, quand vous fermez derrière vous la porte de votre chambre, je vois cette porte à travers la nuit. Je voudrais courir vers cette porte, mais je sais que je ne dois pas le faire. Je me dis que le temps passe, que je m'en irai d'ici, que vous embrasserez d'autres jeunes filles. Et je vous aime si fort, et vous êtes si loin... » Mademoiselle la rabroue gentiment: « — Assez d'enfantillages. » et l'autre part avec la chemise, au comble du bonheur.

24. Un dimanche après-midi. Des filles somnolent dans le dortoir ou bavardent: « — Maman m'écrit qu'il ne faut pas se laisser aller. Elle dit que la patrie a besoin d'hommes de fer. Elle a pourtant passé quatre ans ici. Elle a la mémoire courte... » Ilsa et Marga contemplent l'escalier et, du dernier palier, jettent un pétard pour évaluer sa hauteur. Dans la cour, des élèves désœuvrées.
25. A l'ouvroir: Ilsa lit à haute voix une lettre pour ses parents, où elle se plaint de la nourriture insuffisante. Elle glisse la lettre sous un tas d'étoffes. La surveillante arrive à l'improviste et inspecte les travaux de couture. Elle tripote les étoffes, mais la chance veut qu'elle ne trouve pas l'enveloppe.
26. Dans le couloir. Ilsa donne sa lettre à poster à une servante endimanchée, Johanna, qui va en ville.
27. Répétition théâtrale. Quelques élèves doivent jouer « *Don Carlos* » de Schiller, pour la fête de l'école. Manuela a le rôle de Don Carlos. Elle est en travesti: chapeau à plumes, colerette, pourpoint, bas collants. Ilsa lui caresse les jambes: « — Que tu es belle! — Je voudrais tant plaire. » La caméra panoramique: d'autres actrices s'habillent ou répètent.
28. Quelques jours après, dans le bureau de la directrice. La surveillante apporte la lettre d'Ilse, dont l'adresse était incomplète et qui a été retournée par la poste.
29. Quelques instants avant le spectacle. Ilse est déguisée en moine barbu: elle doit jouer le rôle du Père Domingo. La surveillante arrive, lui tend la lettre, l'invite à l'ouvrir et la lit. Punition: Ilse ne jouera pas dans « *Don Carlos* ». La jeune fille se déshabille et jette sa robe de moine, avec colère. Puis elle ouvre son armoire et prend sa valise.
30. Dans les coulisses. Le professeur qui a la charge du spectacle fait répéter une dernière fois les petits rôles: « — Très mauvais. Il ne faut pas parler, mais déclamer. Soyez lyriques. » Elle en donne elle-même un exemple à une élève qui devrait avoir l'air amoureuse et qui récite platement son texte.
31. La directrice, flanquée de deux vieilles dames, entre dans la salle. Les élèves s'asseoient.
32. Ilse décroche les photos de Hans Albers dans son armoire.
33. Au lever du rideau, le professeur annonce que le rôle de Domingo sera lu par M[lle] von Zurichs.
34. Ilse ferme sa valise où elle a jeté ses affaires en vrac.

35. Sur la scène: Don Carlos (Manuela) et le Père Domingo.
36. Mademoiselle est allée voir ce que faisait Ilse. La jeune fille se laisse consoler et subit le charme: « — Elle est ravissante », puis défait sa valise.
37. La représentation continue. Manuela joue avec fougue et sentiment. Mademoiselle regagne sa place. La scène est prise tantôt en plan d'ensemble, avec Don Carlos déclarant son amour à Elisabeth, tantôt du fond de la salle. Applaudissements.
38. A la cuisine. On prépare le punch, on le corse et on le goûte.
39. Dans la salle. Rappels, applaudissements. Les élèves partent, chacune avec sa chaise et, en un clin d'œil, la salle est vide.
40. Ilse bavarde avec Manuela: « — Tu sais ce qu'a dit la directrice? Que tu avais des jambes épatantes. — Et Mademoiselle? — Pas un mot, c'est incroyable. Mais, pendant tout le temps, elle ne t'a pas quittée des yeux. »
41. Les élèves mettent la table dans le réfectoire, où va se dérouler la petite fête. Les actrices sont encore en costumes. Le professeur félicite: « — Je suis contente de vous, mes petites. Pas mal, Manuela, mais un peu trop sentimental. » Mademoiselle félicite à son tour Manuela. Les servantes arrivent en portant le punch.
42. La directrice est attablée avec ses deux invitées.
43. Chez les élèves. Ilse déclare: « — Silence Majestés, Excellences et tout le bazar », et elle porte un toast ironique. Les filles boivent, se lèvent, dansent.
44. Dans leur coin, les servantes dansent aussi.
45. A la table de la directrice. « — J'étais un peu inquiète. Schiller est quelque fois si libre... », dit l'une des deux vieilles dames.
46. Manuela danse avec une élève qui lui montre, sur son avant-bras, les initiales E. B. écrites à l'encre, dans un cœur. Un peu saoûle, Manuela se lance dans un discours: « — Je vous aime. J'aime tout le monde. Je veux dire qu'elle m'a fait un cadeau. Elle m'a donné une chemise. Une chemise à elle. » Les filles sont stupéfaites et les visages se figent. La surveillante va prévenir la directrice. Manuela continue: « — Mademoiselle von Bernburg. Rien ne compte en dehors d'elle. Si elle m'aime, je ne crains rien au monde. » La directrice arrive, mais la jeune fille crie: « — Vive ma bien-aimée. L'unique Mademoiselle von Bernburg. » La directrice: « — Elle est folle. » Manuela déclare: « — Vive la seule, la bien-aimée » et elle s'écroule, ivre-morte.
47. Le lendemain matin. Les professeurs commentent l'événement. La directrice passe devant elles.
48. Un couloir. Des élèves. La directrice leur lance un regard de colère. Elles se figent.
49. Un professeur conseille la prudence à M^lle^ von Bernburg. Elle répond: « — J'ai horreur de l'injustice. » La directrice les croise. Elles font la révérence.
50. Manuela est au secret, dans une chambre. Une servante s'occupe d'elle. Elle a mal à la tête et ne se souvient de rien. La directrice ouvre la porte et glapit: « — Cette maison n'a jamais connu un pareil scandale (...) Tu t'es conduite comme une fille du ruisseau (gros plan de la directrice, en contre-plongée). Un être comme toi, la société la vomit (...) Quant à Mademoiselle von Bernburg, elle ne te pardonnera jamais de sa vie. »

51. Dans le couloir. La surveillante annonce à la directrice que « Son Altesse Royale » fera visite à la pension dans l'après-midi. Il est décidé que Manuela sera présente, mais aucune élève ne devra lui adresser la parole.
52. Au dortoir. Les filles commentent cette décision. La surveillante arrive. Les autres la regardent, fixement: « — Qu'est-ce que vous avez à me regarder? » Elle donne ses instructions: nul ne doit parler à Manuela.
53. Dans son bureau, par la fenêtre, la directrice guette l'arrivée de l'Altesse.
54. La surveillante notifie à M^lle^ von Bernburg les ordres venus d'en haut: « — Manuela doit être dans un isolement complet. »
55. Des élèves discutent. L'une se fait fort de dire la vérité à l'Altesse royale. Manuela est descendue: elle se met dans la file.
56. La directrice accueille l'Altesse au bas du grand escalier. L'Altesse est une femme élégante, d'une cinquantaine d'années. Elle est suivie d'une dame de compagnie. Les professeurs font la révérence jusqu'à terre et l'Altesse leur tend la main. Puis elles passent entre les deux rangées d'élèves qui s'inclinent et se plient.
57. A la cuisine: « — Je descends voir ça. Une Altesse royale, ce n'est pas de l'eau de vaisselle. »
58. Dans le rang. Celle qui devait parler fait un mouvement en avant, mais se tait et se recule. « — C'est un plaisir que de voir tant d'enfants heureux. — Altesse, répond la directrice, pour moi, c'est une joie. » L'Altesse demande à voir la petite Beckendorff qui s'avance et a droit à une phrase: « — Tu te plais ici? Oui, naturellement », puis Manuela. L'Altesse questionne: « — Elle est en bonne santé? — Oui, très bonne. — Elle est charmante. Elle fera honneur à votre école », puis elle monte l'escalier avec la directrice. Dans le groupe des élèves, celle qui devait parler se fait traiter de lâche.
59. Plus tard. Dans son bureau, la directrice reproche à M^lle^ von Bernburg d'avoir donné une chemise à Manuela.
60. Dans le couloir. Manuela est seule, assise sur une chaise. Edelgard vient lui parler. La surveillante bondit. Edelgard défend son amie: « — Manuela n'est pas mauvaise. — Mauvaise, non. Mais pire que mauvaise. Il y a certaines choses qu'on n'explique pas à une jeune fille de ton âge. »
61. Chez la directrice. Mademoiselle défend Manuela: « — Ce que vous appelez péché, moi je le nomme l'esprit de l'amour, l'instinct sacré et innocent de l'amour. — En voilà assez. Que tout contact cesse entre vous et Manuela. »
62. Dans le couloir, Mademoiselle trouve Manuela qui va vers elle: « — Que veux-tu encore? Assez de comédie. Va dans ma chambre et attends-moi. »
63. Deux élèves parlent de Manuela, de sa pâleur pendant la réception.
64. Mademoiselle entre dans sa chambre. Pitoyable, Manuela se jette à ses pieds. « — Tu te rends compte de ce que tu as fait, de ce que tu m'as fait.

Tu seras enfermée jusqu'à nouvel ordre. Dans une chambre. — Est-ce que je pourrai vous revoir. — Non. » Manuela supplie: « — Ne croyez pas que je survive à cela. » Mademoiselle lui dit qu'il faut d'abord qu'elle guérisse. « — Guérir? Et de quoi? — De trop m'aimer. » Manuela sort de la chambre et tombe sur la directrice. Celle-ci entre chez M^lle^ von Bernburg: « — Vous venez de parler à Manuela, malgré ma défense. »

65. Le dortoir. La surveillante cherche Manuela. Les élèves se mettent, elles aussi, à la chercher.
66. Suite du 64: « — Vous portez en vous un esprit de rébellion. Tant que je serai à mon poste, rien ne changera dans cette maison. — Je n'y resterai pas une heure de plus. »
67. Dans les couloirs, les classes, les élèves appellent Manuela.
68. Manuela monte le grand escalier, en priant.
69. Suite du 66. Mademoiselle: « — Vous ne parlez que de l'école, quand il s'agit d'une vie humaine. »
70. Une fille va tirer la cloche qui sert aux appels.
71. Suite du 69: « — Vous quitterez donc l'école aujourd'hui même. » Gros plan de Manuela enchaîné sur un gros plan de M^lle^ von Bernburg. Celle-ci, qui a brusquement l'intuition du drame qui est en train de se jouer, se précipite dans l'escalier.
72. Manuela a franchi la balustrade, tout en haut de l'escalier. Elle va se jeter dans le vide. Les élèves l'ont vue. Elles se précipitent et la retiennent. La directrice arrive à son tour, contemple la scène: « — Que font les élèves ici?» Mademoiselle: « — Elles ont empêché un grand malheur, dont votre conscience et la mienne auraient porté le poids écrasant. » Des élèves réconfortent Manuela. La directrice descend l'escalier et s'éloigne sans mot dire, la démarche alourdie.

Karl Froelich et Léontine Sagan

Jeunes filles en uniforme a été une production indépendante, l'une des rares de l'époque. Une société de forme coopérative, la « Deutsche Film-Gemeinschaft » avait été constituée:
« Nous avons travaillé dans une atmosphère extraordinaire. Le film a été tourné en 22 jours exactement et il a coûté 220.000 marks. On le réalisa en participation. Il fut entendu que personne ne recevrait un sou, avant que les 220.000 marks fussent amortis. Ensuite, on toucherait les cachets et les bénéfices. » (Interview de Léontine Sagan, dans *Pour Vous*, N° 180 du 28 avril 1932.)
Qui est l'auteur du film? Karl Froelich ou Léontine Sagan? Le générique donne la préséance à Froehlich (« direction artistique »), mais ce n'est pas une preuve. Léontine Sagan était, au cinéma, une débutante. Jusque-là, elle n'avait fait que du théâtre, dans le sillage de Max Reinhardt, et sa renommée n'avait pas dépassé

un petit cercle berlinois. Froehlich était beaucoup plus connu. Il avait alors près de 30 films à son actif (sa carrière s'est étendue de 1911 à 1943) et il pouvait faire un excellent prête-nom.
Cette hypothèse, que nul n'a vérifié, est devenue dans les histoires du cinéma une certitude. Aujourd'hui, on attribue d'office *Jeunes filles en uniforme* à Léontine Sagan. Celle-ci était d'ailleurs venue à Paris, pour le lancement du film, et dans l'interview donnée à *Pour Vous* (du 23 avril 1932), elle n'a pas eu un mot pour Froelich:
« C'est grâce à la foi et à l'enthousiasme juvénile de toutes les jeunes filles avec lesquelles j'ai travaillé que nous avons pu faire une œuvre où il y a de la sincérité et de l'élan (...) Elles prirent cette histoire au sérieux et donnèrent toute leur âme à cette petite Manuela Imaginaire que chacune d'elle fut un peu, dans sa pension (...) Comment pouvais-je me conformer à la fin de la pièce, qui voit la mort de Manuela? J'ai voulu éviter les tirades à tendances sociales et politiques qui accompagnent, dans la pièce de Christa Winsloe, la chute mortelle de la jeune fille dans l'escalier. »
Mais Herta Thiele (Manuela), qui vit toujours et qui a abandonné la scène et l'écran, a été accueillie, il y a quelques années, par la Cinémathèque suisse. Interrogée sur le tournage du film, elle a dit que le rôle de Karl Froelich avait été dominant. Léontine Sagan dirigeait le petit monde qui s'ébattait sur le plateau, elle s'occupait des écolières, mais c'est Froelich qui décidait de la mise en images.
En sens inverse, Dorothea Wieck, interviewée dans *Pour Vous* (N° 246 du 3 août 1933), n'a parlé que de Léontine Sagan, en insistant sur la gentillesse et la douceur du personnage qui savait trouver le ton juste pour s'adresser à des actrices débutantes et intimidées.
Il est donc hautement probable:

- que Léontine Sagan avait la charge, en tant que femme, d'aider Froelich à diriger un film de femmes, d'apaiser les conflits, de mettre de l'ordre dans la volière et d'apporter la garantie morale de sa présence aux parents des jeunes filles,
- mais que Froelich a été le « metteur en scène » au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

D'ailleurs Léontine Sagan a traversé le cinéma comme un météore. Elle avait en projet de tourner à Paris *La Voix humaine* de Jean Cocteau. Le film ne s'est pas fait. Elle est allée en Angleterre et elle y a réalisé *Men of Tomorrow* (1932) qui a laissé peu de souvenirs. Elle est revenue vers le théâtre, son vrai métier, et jusqu'en 1947, tantôt à Londres, tantôt en Afrique du Sud et en Rhodésie, elle a produit ou mis en scène des pièces du répertoire international. Aux dernières nouvelles (un entrefilet de *Elle* en 1958), elle vit à Pretoria. Elle est la veuve d'un médecin.

Significations

En 1932, la critique française a été unanime, de *L'Action française* à *L'Humanité*, à louer le tact avec lequel les auteurs avaient su traiter un sujet délicat:
« Ce qui semblait le plus intraduisible à l'écran, les secrets de l'adolescence, ses joies, ses chagrins de rêve, les voilà relevés maintenant dans leur merveilleuse

sauvagerie (...) Léontine Sagan a fait preuve de beaucoup de tact et d'amour. » (Paul Gilson dans *L'Ami du Peuple*).
« Nous nous sommes accordés pour admirer que, sur un sujet si dangereux, il n'y ait pas de freudisme. » (Lucien Dubech dans *L'Action française*.)
« A aucun moment l'image ne dépasse la décence et le film est réalisé avec une si grande délicatesse que beaucoup de choses très osées nous sont seulement suggérées. Comme chaque tableau est donc joli, et que cette réunion de filles ravissantes a donc de grâce, une grâce tonique et vivifiante! » (*Cinémonde*, N° 183 du 21 avril 1932.)
« Ce seul mot de germanique évoque en nous je ne sais quoi de pesant (...) Rien de tel dans *Mädchen in Uniform (...)* Bien au contraire, une légèreté de touche, une élégance de narration, une absence d'insistance, une alacrité, une fraîcheur d'imagination et de style qui correspondraient plutôt à ce que nous sommes convenus d'appeler (...) l'essence de l'esprit latin (...) Un miracle de sentiment, de retenue. » (Alexandre Arnoux dans *Les Nouvelles littéraires*.)
« ... Ce film traduit avec une telle simplicité, une émotion si délicate, si riche en nuances, les élans, la spontanéité, la joie, la mélancolie, la fraîcheur de sentiment et l'instinct sexuel caractérisant l'innocence des cent jeunes prisonnières dont Manuela symbolise le type complet, qu'il mérite toute notre attention. » (Léon Moussinac dans *L'Humanité*.)
« Tout cela se passe sur les visages et par les visages, et c'est toute la flambée douce, terrible et confuse de l'instinct et de la tendresse naissante chez une jeune fille, évoquée avec une subtilité et un tact parfaits (...) Pureté: c'est la dominante du film et je ne sais rien de plus délicat que ce baiser du soir donné par l'institutrice... » (Georges Altman.)
« Cela donne une extraordinaire sensation de vérité et de fraîcheur à tout le film (...) On n'avait pas encore pensé à nous montrer ce qu'il y a sans doute en ce basmonde de plus charmant et exaltant: des jeunes filles... » (Benjamin Crémieux.)
« Léontine Sagan a su éviter l'atmosphère de lourde sensualité. Aucune scène ne prête à équivoque. » *(Le Progrès de Lyon.)*
« Un tact, une délicatesse remarquables. » (Emile Vuillermoz dans *Le Temps*.)
« Autant de tact doit surprendre au pays de Kraft-Ebing, de Moll, de Freud, des manuels de psychologie et de psychopathie spéciales les plus bouffons ou les plus révoltants. » (François Vinneuil dans *L'Action française*.)
Même Colette, qui a écrit les sous-titres français, y va de son numéro de pudeur alertée, puis rassurée:
« Nulle part, on ne peut trouver plus de tact, plus de richesse d'émotion (...) une si charmante ingénuité (...) la candeur, la vérité simple des paroles enfantines (...) Il ne s'y trouve rien d'équivoque, rien de douteux (...) un parfait chef-d'œuvre de tact et de mesure. » (Interview donnée à *Pour Vous*, N° 181 du 5 mai 1932.)
Cette insistance à parler de fraîcheur et de retenue est nettement obsessionnelle. Chacun se félicite de ce que ces jeunes filles ne soient pas « freudiennes », c'est-à-dire qu'elles n'aient pas de pensées mauvaises et qu'elles ignorent la masturbation. Leur innocence est préservée des palpitations de la chair. On a eu

chaud. On s'attendait au pire. Mais le mythe imbécile de la pureté virginale sort intact de l'entreprise. Le sexe est conjuré.
Cela tient de l'action de grâces. La critique de 1932 remercie Dieu sait qui, la Providence ou Léontine Sagan, de n'avoir pas été choquée dans ses convictions morales, alors qu'elle redoutait quelque chose d'affreux: Pabst et Lesbos réunis. Elle pousse un grand soupir de soulagement et ce soupir envahit tout. Le film — le film vrai, dur, polémique — elle ne le voit pas. Elle est encore toute rose d'émoi...
Or *Jeunes filles en uniforme* est un réquisitoire, le plus net qui soit, contre la discipline, l'obéissance, la frustration et le patriotisme. M^lle^ von Kesten incarne le « chien de quartier ». C'est l'adjudant foireux d'un colonel anachronique qui joue son rôle et qui y croit. M^lle^ von Bernburg, avec son regard d'ange, est une fausse solution. Ame torturée, cœur inutile, pion dérisoire sur l'échiquier où désormais les jeux sont faits, elle est comme les démocrates: elle a les mains pures mais, comme dit l'autre, elle n'a pas de mains. Quant à Manuela, fille d'officier qui n'a pas choisi sa famille, elle sera la victime, l'agneau de Pâques.
Le public allemand ne s'y est pas trompé et le témoignage de Benjamin Crémieux a aujourd'hui un extrême intérêt: « Ce public voit dans *Mädchen in Uniform* un pamphlet beaucoup plus qu'une satire (...) La terrible directrice du pensionnat, au visage de dogue, quand elle avance en s'appuyant sur sa canne, raide et le cheveu tiré, fait pouffer le spectateur français, frissonner l'allemand. »
Et il aura fallu dans *L'Humanité* (24 juin 1932: « La critique des spectateurs ») une lettre d'un militant de base, le « rabcor 2350 », pour qu'enfin quelqu'un dise cette chose qui a, trente ans après, la force de l'évidence: il s'agit de l'Allemagne, de la revanche de la droite (cf. les propos de la directrice), du gouvernement von Papen et de l'alliance de la vieille aristocratie impériale avec le fascisme. Il est vrai que ce « rabcor » trop lucide s'est fait immédiatement tancer par le bureaucrate de service à *L'Huma*: « Notre camarade rattache très justement la critique du film à l'actualité. C'est une attitude qui ne doit jamais être omise par un révolutionnaire. Mais il semble qu'il fasse confusion, etc... » (d°).

Réalisation technique

C'est le ton de vérité documentaire, de réalisme irrécusable qui fait, croyons-nous, l'extrême valeur d'un film qu'on aurait pu tourner en France, à la Maison de la Légion d'Honneur: à l'uniforme près, il eut été semblable.
Il y a une sociologie internationale du garde-à-vous et tout l'art de Froelich a été d'ordonner un récit linéaire où les détails recomposent l'univers dérisoire, implacable et sinistre du militarisme, en allant du moins au plus signifiant.
Sûreté de main, choix des visages typiques, intégration d'une atmosphère dans le décor « chargé d'histoire » de Potsdam, la ville du Roi-Sergent, tout cela dit que Froelich aurait pu être un très grand cinéaste. Mais il fut l'homme d'une occasion unique, celle d'une production indépendante à la veille du fascisme. Porté par le courant, il n'avait pas, de par lui-même, assez de résistance pour

aller jusqu'à l'émigration et au refus. *Jeunes filles en uniforme* fut à la fois l'heure de sa vérité et la conscience de ses limites. Il ne récidivera pas.

Notes

1. En 1932, Georg Jacoby tourne *Die Kadetten (Jeunes gens sous l'uniforme)*: une copie, malheureusement incomplète, se trouve à la Cinémathèque de Toulouse. Il s'agit d'une école d'officiers, à la veille de la Première Guerre mondiale, et du drame d'un cadet qui n'avait pas la vocation du gradé-robot. Mais le mélo et une fin démagogique font de *Kadetten* un film gâché.
2. En 1958, Geza Radvanyi a tourné un remake de *Jeunes filles en uniforme* (avec Lili Palmer et Romy Schneider). Dépouillé des significations politiques de 1931, ramené au folklore des internats, c'est assez nul.

Kühle Wampe (Ventres glacés)

Générique

Date	1932
Production	Hollering et Scharfenberg
Réalisation	Th. Slatan Dudow
Scénario	Bertolt Brecht et Ernst Ottwalt
Musique	Hans Eissler
Ballades	Helen Weigel
Interprétation	Hertha Thiele (Annie) Ernst Busch (Fritz) Adolf Fischer Martin Wolter et 4.000 chômeurs
Enregistrement	Tobis Klangfilm
Durée	85 minutes
Copie étudiée	Copie 35 mm de la Cinémathèque française (réduite à 60 minutes).

Argument

Le chômage à Berlin dans les années trente. Un camp de sans-travail dans la banlieue. Un couple, Annie et Fritz. La difficile prise de conscience révolutionnaire.

Découpage

- Berlin. Des immeubles ouvriers (du type HLM).
- Montage de titres de journaux sur le chômage et d'offres d'emploi.
- Un groupe de chômeurs à bicyclette. Ils s'arrachent un tract. Nous les suivons à travers la ville. Il n'y a de travail nulle part.
- La cour d'un HLM. Deux musiciens ambulants; l'un joue de la scie musicale, l'autre d'un orgue portatif.

● Un appartement. Le père lit le journal et prend des notes. Le fils arrive avec son vélo et ne dit rien. Il est clair qu'une fois de plus, ses recherches n'ont pas abouti.
La mère: « L'effort finit toujours par payer. »
Le père se met à parler: « Le loyer n'est pas réglé. »
(Des plans-flashes des chômeurs à bicyclette entrecoupent la scène.)
Une dispute éclate entre le père et la fille. (Annie porte une jupe longue, chemise et cravate, et des cheveux coupés à la garçonne; elle a une allure virile et indépendante.)
La mère: « C'est tous les jours la même histoire! »
Le père est sorti. Nous sommes après le déjeuner. On siffle dans la cour. Annie se maquille rapidement et descend rejoindre le jeune homme qu'elle fréquente. Ces « fiançailles » sont mal vues par son père, ce qui explique en grande partie les disputes quotidiennes.
● Resté seul, le fils se jette par la fenêtre (on voit seulement sa main crispée sur l'encadrement, on entend un cri).
Un rassemblement dans la cour autour du corps (vu de la fenêtre en plongée).
Une femme: « Un chômeur de moins. »
● Un café. Le père: « En Amérique, ils ont déjà sept millions de chômeurs. »
● La campagne autour de Berlin. Plans de forêts, de champs, de lacs: des vagues se brisent sur le rivage.
● A Berlin. La famille d'Annie a reçu son ordre d'expulsion. La jeune fille entreprend des démarches pour le faire rapporter. Nous la suivons successivement dans un bureau de bienfaisance, au service du logement, chez un avoué. Tous ses efforts restent vains.
● « Kühle Wampe » (C'est le nom d'un camp de chômeurs établi au bord d'un lac à la périphérie. Il est peuplé de sans-travail expulsés de leur appartement berlinois. Un commentaire précise qu'il fut fondé en 1910 avec seulement dix tentes).
Partout, des tentes-bungalows. Au son d'une musique entraînante, on lit le journal, on fait la popote.
Sur une dalle, l'inscription: « Ici repose notre dernier espoir de trouver du travail. »
Annie et son fiancé, Fritz, montent la tente des parents de la jeune fille.
« Les amoureux se retrouvent » (ballade.)
Le couple part dans la nature.
● Chez les parents d'Annie. Nouvelle querelle entre Annie et son père: celui-ci profère des menaces « pour le cas où il arriverait quelque chose » entre Fritz et sa fille. Annie va retrouver son fiancé.
● Annie a trouvé du travail dans une usine de matériel électrique.
● Fritz, qui travaille dans un garage, parle de sa fiancée à l'un de ses camarades.
Le camarade: « Tu vas l'épouser? »
Fritz: « Je tiens à ma liberté. »
● Chez les parents de Fritz. Le jeune homme avoue à son père qu'Annie est enceinte.

● Près du camp. En promenade avec son fiancé, Annie croise une bande d'enfants.
Montage court subjectif résumant les angoisses de la jeune fille: la naissance d'un enfant, la mort, le chômage, le suicide du frère.
● Au camp: le repas de fiançailles sous la tente des parents d'Annie. Un phonographe nasille de la musique de cirque. On dévore: cake, choucroute et viande en sauce. Les bouteilles de bière se succèdent sans interruption.
A la fin du dîner, tout le monde est débraillé et effroyablement ivre. On transpire à grosses gouttes et on chante en chœur à tue-tête. Un homme déjà âgé se lève en titubant et s'écroule sur la table, puis dans un baquet d'eau devant la tente, tandis que sa femme essaie de le retenir par les bretelles. Fritz n'a pas mis les pieds à l'intérieur. Amer et écœuré, il transporte les caisses de bière et refuse de prendre part à la fête.
Annie ne peut lui faire entendre raison.
Fritz: « Je me suis bien fait avoir. »
Annie plie alors bagage et va habiter chez une amie.
● Montage: des usines en pleine activité.
● Au club sportif du camp. Une grande fête se prépare: on distribue des journaux, on imprime des tracts, on confectionne des banderoles, on rassemble des fonds.
● Défilé d'un groupe de travailleurs.
● La fête. Annie et Fritz, à nouveau réunis, y assistent.
Montage sur les diverses épreuves sportives (course de motos, aviron, natation) accompagné par un « song »:
« Apprenez à chanter, apprenez à chanter, apprenez à vous battre! »
Un groupe de jeunes gens chante et mime des couplets révolutionnaires, qui serviront de leitmotiv à la fin du film et que la foule des spectateurs reprend en chœur:
« Après une semaine grise, voici un week-end rouge!
En avant! et n'oublions pas en quoi consiste notre force,
Ventre creux ou ventre plein, *en avant et n'oublions pas la solidarité!* »
Une vente de brochures (« L'Etat sans chômeurs ») clôture la réunion.
● Le retour à Berlin. En moto, à bicyclette, par le métro, la foule des sympathisants venus de la ville à « Kühle Wampe » rentre chez elle.
La plupart sont de jeunes travailleurs. En rangs serrés, ils s'engouffrent dans le métro. « Song » final:
« Faisons briller le soleil dans les rues, dans les champs! »

Les méfaits de la censure

Un an après avoir interdit l'adaptation américaine de *A l'Ouest, rien de nouveau,* la commission de contrôle des films du chancelier von Papen mettait son veto à *Ventres glacés.* Rien d'étonnant à cela: le film de Brecht et Dudow avait été produit

par la firme « Prometheus », filiale du « Mejrabpom » de Moscou, et il ne pouvait être question pour l'agonisante République de Weimar, déjà entièrement fascisée et militarisée, de donner son visa à une bande communiste exaltant les œuvres de paix et l'unité de la classe ouvrière. On dissimula les véritables motifs en accusant le film d'outrage:
1. à la dignité du Président Hindenburg: un jeune ouvrier est acculé à la mort par la situation désespérée des travailleurs et se suicide;
2. à la religion: de jeunes ouvriers se baignent, nus, alors qu'à l'arrière-plan apparaît le clocher d'une église dont on entend les cloches;
3. à la justice: une fille de chômeurs va de bureau en bureau pour faire rapporter l'ordre d'expulsion qui jette sa famille à la rue; elle est sèchement éconduite partout.
Quelques critiques de gauche protestèrent avec force, en particulier Rudolf Arnheim dans la *Weltbühne* et Siegfried Kracauer dans la *Gazette de Francfort.*
La version doublée sortie en France à l'époque, déjà coupée et contenant « des scènes confuses », durait, d'après « la Cinématographie française » (24 décembre 1932), 1 h. 25. La copie visionnée (60 minutes, v. o. sans sous-titres) est donc amputée de près d'un tiers. Certaines séquences manquent totalement, en particulier la dernière, qui donnait au film tout son sens: « Côte à côte, dans le métro, voici les « anciens », bourgeois et petits-bourgeois, fiers de leur monde anarchique, et les jeunes, qu'une foi tranquille dans leur vie nouvelle dresse contre l'ordre établi. » (Henri Tracol, *Vu,* 19 octobre 1932); une discussion s'engage entre les bourgeois et les jeunes communistes: « Qui changera le monde? » demande un monsieur, et une jeune fille lui répond: « Ceux à qui il ne plaît pas! » (rapporté par Marcel Lapierre, *Les Cent visages du cinéma.*) Des plans ont disparu un peu partout, de la séquence d'ouverture (les jeunes chômeurs à bicyclette) à la séquence finale (la fête sportive), en passant par toutes les scènes dialoguées où intervenait le père d'Annie: la rivalité entre le père et la fille avait certainement pour origine un conflit idéologique entre la jeune communiste et le vieil ouvrier, passablement conservateur et gardant encore quelque confiance dans le régime. Seule, la séquence, en soi inoffensive, du dîner de fiançailles paraît complète. Il semble qu'on n'ait gardé que des éléments de documentaire asexué insérés dans une intrigue sans importance. Le texte (dialogues, commentaire, ballades et « songs ») a été massacré, de manière à dépolitiser le film autant que faire se pouvait. Le résultat est que l'histoire même de Fritz et Annie se suit avec peine: qu'advient-il de la famille de la jeune fille après l'expropriation, comment les deux fiancés un moment séparés se retrouvent-ils à la fête et que deviennent-ils ensuite? Autant de questions qui demeurent sans réponses. Tel quel, *Ventres glacés* n'est plus qu'un ensemble chaotique difficile à juger.

Slatan Dudow

Le réalisateur de *Ventres glacés* est d'origine bulgare; Carl Mayer étant autrichien et Lupu Pick roumain, il n'est pas interdit de noter au passage que le courant

réaliste dans le cinéma allemand ne doit pas tout, il s'en faut, du moins à l'origine, aux Allemands eux-mêmes. Dudow venait de débuter comme collaborateur de Brecht, en réalisant, sur un scénario de celui-ci, un court métrage intitulé *Bulles de savon,* l'un des premiers essais sonores dans le domaine du film d'avant-garde, et en travaillant avec lui au scénario de *L'Opéra de quat'sous.* Après *Ventres glacés,* sa carrière subira une longue éclipse et ne reprendra qu'en 1949 (voir le chapitre « le Cinéma réaliste allemand depuis 1945 »).

Significations

Ventres glacés se présente comme un document en trois parties:
1. le chômage dans une grande ville d'Allemagne aux environs de 1930 (les deux premières séquences situent le film, rapidement, mais avec suffisamment de précision, dans l'espace et dans le temps).
2. une colonie de chômeurs berlinois expulsés.
3. une manifestation politico-sportive des Jeunesses communistes de l'époque.
L'enchaînement, dans la version intégrale, devait se faire en souplesse, chaque partie découlant logiquement de la précédente.
Mais, pour reprendre la définition de « la Cinématographie française », *Ventres glacés* est en même temps « un film de caractère révolutionnaire », ce qui motiva son interdiction. Les auteurs ne se sont pas contentés de présenter la situation dramatique et parfois tragique des chômeurs, ils ont proposé une solution, la solution communiste. Devant la carence du régime (que résume la dalle symbolique à l'intérieur de la colonie), le regroupement des expulsés dans des camps provisoires ne suffit pas. Il se révèle même dangereux: « Kühle Wampe » représente, en effet, non un essai positif, mais, simplement, l'un des aboutissements fatals d'un régime et son échec, en même temps qu'un leurre. Car ces chômeurs regroupés s'abrutissent et sombrent à leur tour dans l'embourgeoisement. Ils se vautrent dans l'indolence, écoutant la radio ou lisant le journal au soleil, s'enivrant à la première occasion, ne demandant plus qu'une chose: oublier, dans l'attente, la plus confortable possible, d'un événement bien improbable. Ils proclament eux-mêmes leur renoncement à tout espoir: pas question évidemment de tenter encore quelque chose. Quelque chose qu'ils ne tentaient d'ailleurs pas lorsqu'ils étaient sur place, à Berlin. La famille de Fritz, comme celle d'Annie, n'a pas levé le petit doigt pour réagir. Le père d'Annie discutait au bistrot, son fils s'est tué. Il n'y a plus rien à attendre de ces gens-là. La solution, c'est donc la troisième partie, violemment opposée à la seconde, qui la propose. Seul, le regroupement de tous les travailleurs pleinement conscients permettra de surmonter la crise et, de fil en aiguille, de « changer le monde ». La fin du film invite clairement les forces populaires à se rassembler (« n'oublions pas la solidarité! ») et à livrer bataille (« apprenez à vous battre! »). L'avenir est dans les mains du peuple (« Faisons briller le soleil dans les rues, dans les champs! »), la lumière sera « rouge ». Appelant à la lutte de la classe ouvrière contre des dirigeants incapables

et un régime qui se condamne lui-même, menaçant directement la bourgeoisie dans la séquence coupée qui lui servait de conclusion, *Ventres glacés* est avant tout un film de propagande politique, une véritable leçon de marxisme-léninisme à propos d'un fait social précis. Marcel Lapierre a bien résumé le fond de l'œuvre: « Les auteurs classaient les travailleurs allemands en trois catégories: les désespérés qui cherchaient dans la mort la fin de leurs souffrances, les résignés qui attendaient des dirigeants un remède à leur misère, les révoltés qui pensaient, selon la formule marxiste, que « l'émancipation des travailleurs serait l'œuvre des travailleurs eux-mêmes » (p. 484).
La leçon a toutefois voulu éviter un excès de didactisme. D'où l'intrigue Fritz Annie. Résumons-en l'essentiel en le détachant du contexte. Une jeune fille s'éprend d'un jeune homme qui ne songe pas à l'épouser. Quand elle est enceinte, il accepte les fiançailles, mais à regret. Sa rancœur se fait jour aussitôt et la jeune fille se sépare de lui. Il n'y a rien là qui soit vraiment digne d'intérêt et cette banalité même alourdit inutilement le propos véritable du film. Première réserve.
On peut regretter aussi que l'idéal proposé par *Ventres glacés* se réduise concrètement à assez peu de chose. Fumées d'usines, club sportif, défilé et réunion populaire en plein air, chœurs et brochures ne suffisent pas à convaincre. Le tout reste situé sur un plan paradoxalement éloigné, quasi-folklorique, presque abstrait. Sans doute ne faut-il pas oublier les nombreuses coupures subies par le film, et dans ses passages essentiels. Sans doute faut-il s'en tenir à cette foule impressionnante des travailleurs en marche, force nouvelle avec laquelle le monde devait désormais compter. Ainsi ramené à sa plus simple expression, *Ventres glacés* retrouve sa ligne de force: en 1932, elle devait avoir la soudaineté fulgurante de l'éclair.

Réalisation technique

Cet appel à la révolte, à la révolution, est d'abord caractérisé par un réalisme de choc. La meilleure séquence du film est l'ouverture: les chômeurs à bicyclette. Une rue encore déserte. C'est le petit matin. Survient un petit groupe de trois ou quatre jeunes gens sur leur vélo, puis un autre. Les arrivées se succèdent et c'est bientôt un peloton d'une cinquantaine de cyclistes qui roule dans les rues luisantes d'humidité et de soleil. De lieu d'embauche en lieu d'embauche, la même scène se répète: tout est déjà (ou encore) fermé. Il n'est même plus nécessaire de descendre de vélo: virant de bord, la troupe s'éloigne sans s'arrêter. Les rues succèdent aux rues, l'heure passe. Il faut bien se rendre à nouveau à l'évidence quotidienne: les quelques places disponibles sont maintenant prises, on n'embauche plus. Aujourd'hui sera un jour de plus sans travail... Pas de dialogues, ni de commentaire. Montée nerveusement dans le style des actualités, cette brillante introduction, excellent morceau de cinéma, entraîne d'emblée le spectateur sur le terrain même de l'action et expose sans paraphrase la donnée essentielle du problème.
Malheureusement, la suite, mise à part la séquence, assez facile, du dîner de fiançailles, ne tient pas ces promesses. Brecht en est partiellement responsable.

Les ballades chantées par HelenWeigel, les pantomines des jeunes communistes, les « songs », ces couplets didactiques et revendicatifs chantés en chœur sur des rythmes linéaires et martiaux, rappellent trop le théâtre brechtien et passent mal l'écran. La musique de Hans Eissler a vieilli, en particulier les cuivres passablement discordants qui accompagnent les cyclistes du début. Ailleurs, se voulant expressive, elle « en remet » et devient gênante: on se passerait bien des grondements prophétiques qui soulignent le mouvement des vagues. Les moments lyriques sont d'ailleurs, dans l'ensemble, assez mal venus. A-t-on voulu rendre le film moins aride en l'aérant quelque peu ou simplement montrer la nécessité pour le travailleur de se rapprocher de la nature, comme semble le confirmer l'éloge de l'effort physique qui termine le film? Toujours est-il que ces extérieurs pris dans la campagne berlinoise tombent à plat et paraissent venir tout droit d'un autre film.
Il convient donc, là aussi, de prendre quelque distance. Même si le résultat, certes inégal et souvent décevant en soi, ne correspond pas entièrement aux intentions des auteurs, *Ventres glacés* conserve toute sa valeur relative. Il reste l'un des essais les plus authentiquement révolutionnaires des années prénazies.

Stürme der Leidenschaft (Tumultes)

Générique

Date	1932
Mise en scène	Robert Siodmak
Scénario	Robert Liebmann et Hans Muller
Prise de vues	G. Rittau
Musique	Friedrich Hollaender
Interprétation	*Version allemande:*
	Emil Jannings (Ralph)
	Anna Sten (Ania).
	Version française (adaptation d'Yves Mirande)
	Charles Boyer (Ralph)
	Florelle (Ania)
	Robert Arnoux (Willy)
	Clara Tambour (Yvonne)
	Armand Bernard (le bègue)
Production	Erich Pommer (UFA).

Argument

« Ralph Schwarz, ancien bandit, sort de prison. Sa bonne conduite l'a fait grâcier et il revient chez lui — chez son amie Ania — plus tôt qu'il n'espérait. L'arrivée inattendue de Ralph est bien accueillie par ses copains habituels et même par Ania, bien que celle-ci ne se soit pas gênée pour le tromper avec le photographe Gustave.

A peine revenu à la liberté, Ralph sent ses bonnes résolutions contrariées par les habitudes de son milieu et il est contraint de se mêler à nouveau d'affaires louches. Tout d'abord, et pour obliger un camarade, il recueille chez lui un pâle voyou, Willi, qui sort d'une maison de correction.

Puis, la bande de ses copains ayant décidé sans lui le cambriolage d'une banque, Ralph, qui connaît les dangers de l'expédition, arrive à temps pour leur sauver la

mise et les mettre à l'abri de la police par sa complicité. Le coup fait, ou plutôt raté, toute la bande se retrouve à la foire de Treptow où leur présence doit — en cas de besoin — leur servir d'alibi. Là, Ralph retrouve Ania qui manifeste si vivement et avec une telle insistance l'envie d'un manteau de fourrure, qu'il part cambrioler un magasin de fourrures et en rapporte, une demi-heure après, un manteau.
De retour à la fête, Ralph, prévenu par de bonnes langues, découvre l'infidélité d'Ania avec le photographe. Fou de colère, il poursuit Gustave à travers la foire, le rejoint sur un balcon où s'engage une lutte acharnée; la balustrade cède, le photographe tombe à l'eau et se noie. Dès le lendemain matin, les policiers cernent la maison de Ralph et d'Ania. Viennent-ils seulement pour le manteau de fourrure, ou la mort de Gustave a-t-elle éveillé leurs soupçons? Quoiqu'il en soit, Ralph se sauve et va se réfugier dans une baraque de la zone où Willi, le garçon recueilli par lui, viendra lui apporter à manger.
Ce qui devait arriver arrive: Willi et Ania sont devenus amant et maîtresse. Willi révèle à Ania la cachette de Ralph et celle-ci le dénonce immédiatement à la police. Ralph, averti de cette délation, arrive à l'improviste chez Ania, où il découvre toute l'étendue de la trahison de son amie. Il s'ensuit une lutte farouche entre Ralph et Willi. La police arrive sur ces entrefaites, sépare les combattants et se saisit de Ralph.
Il part entre deux inspecteurs, cependant que derrière les rideaux apparaissent les ombres traîtresses de Willi et d'Ania. » (Dépliant publicitaire de la *UFA*.)

Significations

La critique française de l'époque a très mal vu les significations d'un film comme *Tumultes*. Pourtant J. Kessel a pressenti qu'il pouvait s'agir d'autre chose que d'un drame du milieu:
« Les mauvais garçons exercent toujours sur la sensibilité une fascination singulière. Le goût du risque et de la violence, de la révolte et de la simplicité, qui sommeille au fond du plus paisible des spectateurs comme un vieux levain animal, se satisfait tranquillement devant un écran où passent et s'accrochent les ombres pathétiques de la pègre. (...) *Tumultes* se hausse d'un coup au niveau des grandes productions américaines hantées par les hors-la-loi. Certes, ce film n'a en rien l'atmosphère, les procédés, le mécanisme des films américains. C'est précisément sa force et son mérite. Les conditions de vie, les moyens d'existence, la façon de considérer les actes et les événements ne peuvent se comparer des deux côtés de l'Atlantique. Là-bas, tout est principalement physique. Ici règne davantage l'esprit: telle est la faiblesse et en même temps la noblesse des civilisations plus vieilles. Rien ne peut marquer davantage cette antithèse profonde et féconde que la façon de traiter une matière comme celle que fournissent les tragédies de la pègre. *Tumultes* en est un exemple saisissant. (...) Il développe le drame d'un voleur, Ralph, pris entre sa violence, sa droiture implacable, son esclavage charnel et son

étonnement devant la vie trompeuse, comme une large symphonie humaine (...) Quant à Charles Boyer, du moment où se noue et se précipite le drame, il se surpasse chaque instant lui-même. Cette figure brutale et sensible à la fois, ces lèvres où jouent tour à tour la luxure, la bonté, la hardiesse et la vengeance, ce front qui peu à peu s'illumine et cède sous le poids des passions contraires — ils sont inoubliables. » (*Pour Vous*, N° 180 du 28 avril 1932.)
En fait, il y a dans tout le film une liberté d'esprit, un humour, une insoumission, une violence romantique qui ne peuvent pas tromper: c'est le langage à peine voilé de l'anarchisme.

Das Testament des Dr. Mabuse
(Le Testament du docteur Mabuse)

Générique

Date	1932
Mise en scène	Fritz Lang
Scénario	Thea von Harbou
Prise de vues	Fritz Arno Wagner
Décorateurs	Ne figurent pas au générique du film. On cite d'ordinaire Emil Hasler et Karl Vollbrecht
Musique	Walter Sieber et Hans Erdmann
Interprétation	Rudolf Klein-Rogge (le docteur Mabuse)
	Otto Wernicke (le commissaire Lohmann)
	Theodor Loos (le docteur Baum)
	Gustav Diessl (Thomas Kennt)
	Camilla Spira (Lilli)
	Vera Liessen
	Theo Lingen
	Paul Henckels
	Karl Meixmer
	Gerhard Bienert
Production	Nero-Film AG
Distribution	Constantin Filmverleilh Gmbh
Longueur	2700 mètres.

Le générique s'achève par cet avertissement:
« Une vague de crimes et d'attentats déferla sur l'Allemagne au début des années 1930. La police fit alors une découverte extraordinaire: les criminels utilisaient l'hypnose pour venir à bout de leurs sombres desseins. L'un de ces complots, qui tenait alors le monde en haleine, nous est montré dans le film de Fritz Lang, mais sous le voile de pseudonymes. »
Une version française du *Testament du docteur Mabuse* fut tournée en même temps que le film original. La direction d'acteurs avait été confiée à René Sti auquel « Fritz Lang laissa toute liberté pour adapter le dialogue à l'esprit français ». (*Pour Vous*, N° 225 du 9 mars 1933.)

Les principaux interprètes en étaient:
Rudolf Klein-Rogge (Dr Mabuse), Jim Gérald (commissaire Lohmann), Thomy Bourdelle (Dr Baum), René Ferte (Tom), Monique Rolland (Lilli), Ginette Gaubert, Raymond Cordy, Daniel Mendaille, Karl Meixmer, Maurice Maillot.

Argument

A Berlin, le docteur Baum dirige un asile psychiatrique où se trouve enfermé un criminel, le docteur Mabuse. Baum est sous l'influence hypnotique de Mabuse qui lui dicte ses ordres en couvrant, d'une écriture de dément, d'innombrables feuillets. Les deux hommes — le fou et le médecin — se trouvent à la tête d'une organisation de truands, d'assassins et de faux-monnayeurs qui a pour but la destruction de l'ordre social.
Mabuse meurt, mais le docteur Baum continue à lui obéir comme s'il n'était qu'une projection, une réincarnation de son diabolique malade. Il est démasqué par le commissaire Lohmann et il se réfugie dans la cellule de Mabuse où il devient vraiment fou.

Découpage sommaire

1. Le grenier d'une imprimerie dont on saura plus tard qu'il s'y fabrique de la fausse monnaie. En un long travelling, la caméra explore ce débarras et aboutit sur une grande caisse derrière laquelle se dissimule un nommé Hoffmeister. Aucune parole ne sera prononcée pendant toute la scène. Seul un bruit de machines, une trépidation, lui donne un rythme oppressant. Accroupi, l'oreille collée à la cloison d'une cheminée, Hoffmeister s'essuie le visage. Au fond, une porte s'ouvre. Deux hommes, l'un en blouse blanche (l'imprimeur), l'autre en tenue de chauffeur, s'approchent de la caisse dont ils soulèvent le couvercle. Hoffmeister a un mouvement de recul et, du pied, il heurte un bidon. Le chauffeur voit ce pied qui dépasse. Il tire une matraque, se prépare à frapper, mais son compagnon arrête le geste. Hoffmeister n'a pas bougé. Les deux hommes prennent dans la caisse des rames de papier et repartent, comme s'ils n'avaient rien vu. Hoffmeister sort de sa cachette, revolver au poing. Il va vers la porte. Il écoute. De l'autre côté, les deux hommes tendent eux aussi l'oreille. Hoffmeister a un regard pour le vasistas qui éclaire le grenier, puis son visage se crispe. Il tire une boite de sa poche, prend une pilule et avale une gorgée d'alcool. Il sort lentement.
2. Dans la rue, deux hommes achèvent de charger un camion rempli de bidons d'essence et démarrent. Hoffmeister quitte la maison par la porte cochère et s'en va d'un air dégagé. Soudain, du toit, des tuiles tombent à ses pieds. Il s'enfuit. La caméra le suit. Nous sommes dans une rue en pente, assez étroite. A un bout, sur un décor de gazomètres, sont postés trois individus à l'air menaçant. Hoffmeister rebrousse chemin, mais à l'autre bout le camion s'est arrêté. Le chauffeur décharge un fût d'essence qui dévale la pente. Quand Hoffmeister réalise le danger, il fait un saut de côté derrière une colonne Morris. Le fût explose. Fondu au noir.
3. Un bureau de la police judiciaire. Au mur, sur un tableau, le nom des chefs, des photographes et des inspecteurs. Le commissaire Lohmann fume un cigare, s'apprête à partir et dit à son secrétaire, Müller: « Si on me téléphone, je ne suis pas là! » Il enfile son manteau. Sonnerie du téléphone. Müller décroche. Lohmann grogne, s'emporte et prend l'appareil des mains de Müller pour raccrocher brutalement.
4. Dans son bureau, Hoffmeister, le téléphone en main, a l'air désespéré. Sur la table, se trouvent un petit caïman en verre et un revolver. Il rappelle Lohmann, qui contemplait au mur une vieille photo de l'Ecole de police en disant: « Hoffmeister était un de mes meilleurs espoirs. » Au téléphone, champs-contre-champs de Lohmann et de Hoffmeister. Tout d'un coup, celui-ci se tourne vers sa droite, pistolet au poing. Il s'essuie le front, dit « Un instant », pose l'appareil et le reprend d'un air résigné. Lohmann est inquiet. Hoffmeister se fait véhément. Le commissaire ordonne à son secrétaire de mettre un casque d'écoute. Soudain, chez Hoffmeister, c'est l'obscurité. Trois éclairs: trois coups de revolver. Sur un autre poste, Müller demande d'où venait l'appel. Lohmann crie dans l'appareil, mais il n'entend, à l'autre bout du fil, qu'un chant apeuré: « Gloria, Gloria... » Plan de la table de Hoffmeister, téléphone décroché.
5. A la Faculté de médecine, le docteur Baum fait un cours de psychiatrie et il expose le cas d'un de ses malades, Mabuse. Vue générale de l'amphithéâtre, en plongée. Un travelling montre quelques étudiants: studieux, pensifs, mordillant leur crayon, presque envoûtés. Seul un Japonais reste impassible. Les lustres s'éteignent et les visages sont éclairés d'en-dessous, par des lampes-veilleuses incorporées aux tables. Tous les étudiants ont en même temps un mouvement de recul. Sur l'écran de l'amphithéâtre, apparaît en projection fixe une photo de Mabuse, assis sur son lit. Le docteur Baum explique que le malade n'arrête pas de griffonner, de couvrir des pages et des pages de son écriture, et que, partant de l'informel, il arrive au logique. L'ensemble de ces écrits forment maintenant un manuel du crime dans tous ses détails. Trois plans de manuscrits: un gribouillis — le mot « Ve ... Ve ... Ve ... Verbrechen » — enfin un texte très lisible.
6. A l'imprimerie. Réunion du gang. Transmissions d'ordres et de rendez-vous. Il y a là un homme jeune, d'allure élégante, Thomas Kennt. Le téléphone sonne et les truands apprennent que « Lohmann est déjà sur l'affaire. »
7. Enquête de police au domicile de Hoffmeister qui a disparu. Dans le bureau, des chaises sont renversées. Le commissaire Lohmann examine une fenêtre fermée et il explique à ses inspecteurs que la victime a reculé vers elle, pas à pas. Lui-même recule lentement, de dos, puis il contemple les vitres, remonte le store, ouvre un battant et jette un coup d'œil dans la rue:

« Impossible, il n'a pu partir ni à gauche, ni à droite. » Soudain il remarque des éraflures sur un carreau. Il se retourne, fait le geste d'écrire et conclut: « Ça a été écrit avec une bague à la main gauche. » Il donne l'ordre de découper la vitre et sort un cigare.

8. A l'Hôpital psychiatrique. Mabuse est assis sur son lit et griffonne sans lever la tête. Le plan diffère très peu de la photo projetée pendant le cours du docteur Baum. Par terre, des dizaines de feuillets épars. Une porte s'ouvre: c'est Baum. Au fond, dans le couloir, passent des aliénés. Le docteur s'approche de Mabuse et lui prend le pouls, pendant qu'un infirmier ramasse les feuillets. Puis il se tourne brusquement vers un des murs de la cellule, et il aperçoit, en surimpression, Mabuse debout. L'apparition s'évanouit. L'infirmier n'a rien vu. Baum se passe la main sur le front. Mabuse continue d'écrire, impassible. L'infirmier remet les manuscrits au médecin, qui prescrit des calmants et s'en va.
9. Cabinet du docteur Baum. On fait entrer un confrère, le docteur Kamm, qui, machinalement, regarde les livres empilés sur le bureau, puis en prend un. Des feuillets tombent. Ce sont les textes écrits par Mabuse. Il se penche pour les ramasser et les remettre en ordre. Il repère la première page, qui est dactylographiée: « Ecrits du docteur Mabuse — 1er septembre - 31 octobre. » Il parcourt d'autres feuilles et une phrase lui rappelle brusquement ce qu'il a lu le matin même dans son journal. Ce journal, il le sort de sa poche. Une photo représente la porte d'une bijouterie: « Fermé pour inventaire de 10 heures à 14 heures. » Au plan suivant, un passage du texte de Mabuse: « Le moyen le plus sûr pour rendre inoffensif le personnel est de remplir de gaz une bouteille très fine qui se brisera sans bruit. La formule chimique... » Texte du journal: « Les auteurs du vol doivent avoir jeté, si l'on en croit les indices relevés, deux bouteilles d'épaisseur très mince, remplies de gaz. L'employée Erna K... se souvient d'avoir entendu un petit cliquetis, avant de perdre connaissance. Les voleurs ont emporté des bijoux d'une valeur de 250 000 marks... » Le médecin compare les deux textes et les montre à Baum qui vient d'arriver. Baum joue la surprise. L'autre insiste. Baum sourit, puis prend l'air excédé. A la porte, le secrétaire écoute. Il recule vivement, quand le médecin sort du cabinet de Baum, et l'aide à enfiler son manteau.
10. Dans un garage. Sonnerie. L'un des truands, le tueur blond, décroche le téléphone. « Vous devez suivre la voiture IA 74 259 et ... »
11. Dans la rue. La voiture du médecin est prise en filature. Elle s'arrête à un carrefour. La voiture des gangsters s'est arrêtée dans la file voisine et le chauffeur klaxonne. Cela déclenche un tintamarre. Le docteur Kamm s'amuse lui aussi à klaxonner. Le tueur baisse la vitre, vise lentement et tire. Nul n'a entendu le coup de feu. La voie est libre. Toutes les voitures redémarrent, sauf celle du médecin qu'un agent de police découvre affaissé sur son volant. Un journal tombe de la poche de son manteau, le *Tempo*, avec en gros titre: « Un vol de diamants sensationnel à Unter den Linden. »

12. Sur une table, des bijoux, des montures et des pinces. Nous sommes chez les cambrioleurs. L'un des deux (gilet rayé et lavallière) manipule les diamants d'une main sûre de technicien. Son acolyte fait cuire des saucisses. Le premier conseille au second de ne pas être si curieux, et il lui raconte la fin tragique de son prédécesseur.
13. Flash back. Chez un receleur ventru, à lunettes et à canotier, un mauvais garçon qui, négligemment, agite une badine, pose des questions indiscrètes. Il demande à qui va la plus grosse part du butin.
14. Suite du récit.
15. Deuxième flash back. Dans la pièce dénudée et sordide qui est la salle d'audience où le grand chef donne ses ordres, au pied d'un rideau, gît le cadavre de l'homme à la badine.
16. Fin du récit. L'autre déclare: « Ça me coupe l'appétit. »
17. Chez Thomas Kennt. Sur le bureau, une photo de son amie, la jeune Lilli. Intérieur cossu dans le style de l'époque. Une lettre: « Chère, très chère Lilli — Nous nous sommes séparés si vite cet après-midi, que je n'ai pas eu le temps de vous dire ce que je voulais. Je ... » Tom hésite, se frotte les yeux et tire d'une enveloppe un feuillet dactylographié « Cette nuit à 1 heure, docteur Mabuse. » Il déchire la lettre d'amour inachevée.
18. Dans son bureau, le commissaire Lohmann donne des ordres. Un expert en balistique fait son rapport sur la balle qui a tué le médecin. Un inspecteur téléphone.
19. Au laboratoire de la police. Le photographe. Son assistant, qui machinalement joue au yoyo.
20. Hoffmeister apparaît en gros plan. Il fait mine de téléphoner, bien qu'il n'ait pas d'appareil dans les mains. Travelling arrière. Devant lui nous voyons une table en verre, chargée d'objets transparents. Tout cela, qui est vaguement flou, évoque le bureau auquel Hoffmeister était assis quand il fut attaqué. Il est maintenant enfermé dans une cellule de l'Hôpital psychiatrique du docteur Baum. Lohmann pénètre dans la cellule et Hoffmeister voit autre chose: une sorte de double du couloir, évoqué par des lignes blanches. Immobiles, Lohmann et l'un des médecins de l'asile le regardent. Mais à leur place, Hoffmeister aperçoit en surimpression le petit tueur blond, Hardy, et le chauffeur qui se rapprochent. Il se tasse sur son banc. Lohmann s'approche et s'assied près de lui en faisant un geste pour le toucher. L'autre a un violent mouvement de recul et se crispe. Lohmann se lève et Hoffmeister se remet à téléphoner. Le commissaire a une idée. Il tire de son gousset une montre à sonnerie, déclanche la sonnerie et dit d'une voix forte: « Allo, ici commissaire Lohmann. » Hoffmeister répond. Lohmann se rapproche, mais le charme est rompu et le malade se met à chanter d'une voix de dément: « Gloria... Gloria... » Dans le couloir, à travers le judas, le médecin traitant a suivi la scène d'un air sceptique. Lohmann lui dira: « Si je pouvais tenir le salaud qui a fait ce coup... »
21. Mabuse est sur son lit, en transes. Gros plan du visage, avec le nez en

pointe et de travers, les yeux cernés de noir. Un infirmier précise que le malade s'est soudain figé sur son lit. Le docteur Baum a condamné la porte de son bureau et si l'on insiste, si l'on cherche à ouvrir, il crie: « Je n'y suis pour personne. »

22. Quatre hommes, le tueur blond, le chauffeur, Thomas et l'imprimeur, franchissent une porte, puis une seconde qui a une serrure de coffre-fort. Ils parviennent dans la pièce dénudée que l'on a vue à la séquence N° 15. Une silhouette se dessine derrière un rideau surmonté de lampes, qui ressemble à celui d'une petite scène de théâtre. Une voix donne des ordres. Il s'agit d'attaquer les banques et de remplacer l'argent volé par de faux billets, afin de déclancher une énorme inflation. Si le tueur et le chauffeur opinent sans sourciller, Thomas ne cache pas son inquiétude.

23. Dans la rue. Sur une colonne Morris, une affiche annonce qu'une récompense de 2 000 marks est offerte à toute personne qui permettra la capture de l'assassin du docteur Kamm. Travelling arrière. Devant l'affiche passent Thomas et l'imprimeur.

24. Rentré chez lui, Thomas écrit à Lilli: « Vous êtes entrée dans ma vie, une vie qui était triste et solitaire (...) Nous devons envisager de nous séparer pour toujours et je ne peux pas vous dire pourquoi. Mais il n'y a pas d'autre solution, si je veux rester à vos yeux du moins un homme digne de confiance. Vous ne pouvez pas savoir ce que vous avez signifié dans ma triste existence. Il est très dur de vous quitter (...) Oublie-moi. Je ne t'oublierai jamais. Tom. » Fondu.

25. Plongée sur le bureau en plein désordre du photographe de la police. Des ciseaux sont plantés dans le bois, des bouts de papier jonchent le sol. L'expert examine la vitre sur laquelle Hoffmeister a inscrit son message. Il enduit d'encre les éraflures, pose un buvard, le retourne et l'on peut lire, difficilement: « Mabuse. » Lohmann fait son entrée. Il examine le carreau dans tous les sens, fume, réfléchit, murmure « Mabuse... »

26. La salle des archives, à la police criminelle. Contre-plongée sur les rayonnages chargés de dossiers. Un archiviste fait passer à Lohmann, qui est resté au pied de l'escalier en colimaçon, un dossier portant l'inscription « Dr Mabuse der Spieler » (Dr Mabuse le joueur).

27. Lohmann revient à son bureau où Müller bavardait avec une femme de ménage du genre matrone chevaline. Il compulse le dossier. Müller téléphone au docteur Baum.

28. Il apprend que Mabuse est mort. Plan des jambes du cadavre avec une étiquette « Mabuse ».

29. Müller annonce la chose à Lohmann. Fondu au noir.

30. Ouverture au noir sur le texte dactylographié « Cette nuit à 24 heures. Mabuse. » A l'imprimerie, Thomas semble nerveux.

31. A l'asile, le docteur Baum soulève le drap qui recouvre le corps. Lohmann lui demande s'il est bien sûr qu'il s'agisse de son malade et il va faire un numéro de fausse bonhomie policière, tandis que Baum se lancera dans un discours véhément sur le génie de Mabuse, qui paraîtra dicté de l'au-delà. D'ailleurs un gros plan de Mabuse, figé dans la mort, s'intercale au milieu du discours. Lohmann écoute, goguenard, tandis que Baum agite les bras et déclare qu'à ce stade la science du crime tient du génie. Soudain il se passe la main sur le front, comme s'il s'éveillait d'un cauchemar. Flash back: la vitre et l'inscription « Mabuse ». Baum a retrouvé son sang-froid. Les infirmiers viennent prendre le corps. Dans le couloir, des déments défilent tandis que Hoffmeister, dans sa cellule, téléphone inlassablement.

32. Le feuillet: « Ce soir à 24 heures. » Nous sommes dans l'antichambre du réduit secret où les hommes de la bande viennent aux ordres. Manuscrit de Mabuse, avec le titre: « *Mord* (meurtre) *Gas* (gaz) 1 000 000. » Dans son cabinet, le docteur Baum feuillette le texte. En face de lui, une chaise vide. Au mur, des masques primitifs. Il tourne une page. Plan d'un masque. Des crânes dans une vitrine, dont l'un est celui d'un hydrocéphale. Baum continue à lire. D'autres masques ont l'air presque humain, comme des visages tatoués. Un tableau dans la manière de Münch montre des têtes hagardes sur un fond crépusculaire. Une page du manuscrit est intitulée « Suprématie du crime. » Du dessin d'une bombe, sortent les mots « Verbrechen » de plus en plus gros. Le docteur Baum lève la tête, puis se replonge dans sa lecture. Le texte dit: « (les gens) sont poussés à bout par des crimes incompréhensibles et visiblement injustifiés... Crimes dont le mobile n'apparaît même pas à ceux qui les commettent... Crimes qui ne profitent à personne, qui n'ont qu'un seul but: répandre la peur et l'effroi. » Travelling avant sur le visage du docteur Baum. En face, sur l'autre chaise, nous voyons en surimpression un Mabuse cadavérique. Gros plan de Baum, puis gros plan de Mabuse dont les traits flous ressemblent aux figurations environnantes. Baum et Mabuse se font face, mais sans rupture de plan un deuxième Mabuse apparaît derrière Baum. Il prend un papier sur le bureau, le présente au docteur et s'assied à son tour, en entrant dans le corps de Baum. Les deux Mabuse disparaissent. Baum s'est identifié au génie du crime. Il lit le texte: « Attentats contre les voies ferrées, les gazomètres et les usines chimiques. »

33. Dans la chambre forte, devant le rideau noir toujours fermé. Les hommes du gang vont se succéder, par groupes de trois. Manuscrit de Mabuse: « Action contre les banques et les valeurs monétaires. » Le titre est entouré du mot « Inflation » et des nombres 1, 10, 100, 1000, 1 000 000. Thomas comparaît à son tour, avec l'imprimeur et un autre acolyte qui a été chargé de neutraliser le système de sécurité d'un établissement bancaire.

34. De retour chez lui, il trouve un mot de Lilli « Je t'aime. » Il ouvre la porte, Lilli est devant lui.

35. Dans son atelier, l'imprimeur regarde l'heure: 4 heures moins 5. Sur une table, des milliers de faux billets ont été mis en liasses.

36. Thomas est toujours chez lui. Il n'est pas venu au rendez-vous.

37. L'imprimeur téléphone et rend compte.
38. Dans la pièce forte, le tueur et le chauffeur reçoivent, de l'homme assis derrière le rideau noir, l'ordre de s'emparer du traître.
39. Au petit matin. Le commissaire Lohmann dort et ronfle. On le réveille. Il allume un cigare. Et un inspecteur, qui lui fait un rapport, ouvre son carnet: « Nicolaï Grigoriev alias Emil Mauder, spécialiste du vol de bijoux. »
40. Grigoriev est chez son amie, une prostituée blonde et potelée.
41. Le tueur et le chauffeur se sont postés dans une voiture, devant la maison où habite Thomas. Celui-ci, sans méfiance, sort de chez lui au bras de Lilli. Un unijambiste manchot les accoste. Thomas lui tend une pièce de monnaie, mais il aperçoit le revolver que braque le mendiant derrière son faux moignon et le couple monte dans la voiture.
42. Lohmann donne des ordres à l'inspecteur.
43. La chambre forte. Thomas et Lilli entrent, les mains en l'air. La porte se referme. Ils sont prisonniers. Du rideau vient une voix: « Vous ne sortirez pas vivants. » Thomas, qui a gardé son revolver, tire sur la silhouette. Puis il écarte le rideau. Ce n'était qu'un mannequin en bois où l'on voit encore l'impact des balles. Sur la table se trouve un haut-parleur et la voix reprend: « Vous ne sortirez pas vivants de cette pièce. Il vous reste 3 heures à vivre. » On commence à entendre une sorte de tic-tac. Fondu au noir.
44. Raccord par le son: le tic-tac vient cette fois-ci du choc d'une cuillère sur la coquille d'un œuf. Dans son repaire, Grigoriev déjeune avec son amie blonde. Vaisselle de prix, cristaux. Un travelling arrière découvre le tueur (Hardy), le chauffeur et un comparse. On sonne. La femme va ouvrir: c'est un policier déguisé en employé du gaz. Dans l'escalier, son collègue s'est collé contre le mur, prêt à intervenir. Le policier force l'entrée, mais le tueur sort son arme et le blesse. L'autre inspecteur donne un coup de sifflet pour appeler à l'aide.
45. Dans la chambre forte. Tom et Lilli ont sondé le plancher, décollé des bandes de papier peint et ils s'attaquent à un mur de briques.
46. Chez Grigoriev. Le tueur s'est camouflé derrière un matelas, le revolver au poing. Les autres cherchent à fuir et explorent le plafond.
47. Thomas a descellé une brique. Derrière le mur, il trouve une cloison en fer.
48. Chez Grigoriev, Hardy tire par la fente de la boîte aux lettres. Il est blessé. La blonde lui fait un pansement. Dans l'escalier, le commissaire Lohmann a été décoiffé par une balle, mais il fonce à l'étage. Il somme les bandits de se rendre. Trois revolvers sont jetés par la fente. Trois des truands sortent avec la jeune femme. « Où est le cinquième? » demande Lohmann. On entend un coup de feu. Le tueur s'est suicidé et le commissaire examine son arme.
49. Thomas écoute le tic-tac de la bombe, cachée sous le plancher. Il a une idée: amortir l'explosion en inondant la pièce, et avec son couteau il perce une conduite d'eau.

50. Au commissariat, Lohmann interroge le chauffeur. Il lui montre une balle tirée avec l'arme du tueur blond, puis la balle qui fut extraite du corps du docteur Kamm. C'est le même revolver qui a servi.
51. Thomas et son amie ont de l'eau à mi-corps.
52. Le chauffeur est passé aux aveux que Müller enregistre. Lohmann, l'air indifférent, souffle la fumée de son cigare sur un pot de fleurs. Mis en éveil par une phrase que prononce le chauffeur, il se dirige vers le plan de Berlin accroché au mur, réfléchit un instant et fait convoquer Baum.
53. L'eau est montée à mi-poitrine. Le haut-parleur surnage à la dérive.
54. Lohmann convoque Baum par téléphone.
55. L'eau est maintenant très haute. Violente explosion. Le liquide a amorti le choc. Thomas et Lilli ne sont pas atteints. Ils s'accrochent aux rideaux, pendant que l'eau s'engouffre dans le sol.
56. Au commissariat. La scène est filmée derrière un grillage. Le docteur Baum passe lentement devant les bandits et déclare qu'il ne les connaît pas. Il sort. Lohmann interroge les prisonniers, qui, jusque-là, n'avaient jamais vu Baum. Dans un couloir, celui-ci passe devant l'affiche où l'on promet une récompense dans l'affaire du docteur Kamm. Lohmann demande: « Kamm était chez vous ce jour-là? — Oui. — Je voudrais bien connaître son emploi du temps entre 18 et 20 heures. » Un schupo escorte Thomas et Lilli, et Baum en est si surpris qu'il lâche: « Kennt? » Lohmann enchaîne aussitôt: « Kennt? Le connaissez-vous? » Réponse: « Non, je viens de répéter ce que vous venez de dire. » Le docteur s'en va et Lohmann fait entrer le couple dans son bureau. Pendant que Lilli boit un grog, Thomas montre la feuille: « Aujourd'hui 24 heures. » Lohmann: « Oui, mais qu'est-ce que ça prouve? C'est écrit à la machine... »
57. Revenu à l'asile, le docteur Baum recommande qu'on ne le dérange pas. Un plan de Berlin, où figurent des dates.
58. Lohmann et Thomas arrivent à leur tour à l'asile. Le secrétaire de Baum s'interpose, mais Lohmann insiste, tourne la poignée de la porte, et on entend la phrase: « Je n'y suis pour personne. » Thomas reconnaît la voix qui venait du haut-parleur, dans la chambre-forte. Les deux hommes démolissent la porte à coup d'épaules. Le bureau est vide. Ils s'aperçoivent qu'un fil relie la poignée à un phonographe qui se met en marche, dès qu'on touche celle-ci. Sur le bureau, le plan de Berlin avec une inscription manuscrite: « Usines chimiques, 15 octobre. » C'est une usine située entre Weg Priester et Platanen Allee. Les dates coïncident. Thomas compulse l'annuaire du téléphone, pendant que Lohmann tombe sur un texte de Mabuse consacré à l'explosion des matières chimiques et aux incendies.
59. Fondu enchaîné. L'usine flambe. Explosions. Une cheminée s'écroule. Le feu ruisselle dans la charpente. Les pompiers quittent leur caserne. Un wagon prend feu. Les pompiers arrivent et déplacent un autre wagon qui allait exploser. Ils mettent les lances en batterie. Un train de marchandises manœuvre pour échapper au sinistre.

60. Lohmann et Thomas ont rejoint les forces de police. Des phares balaient la campagne. Une silhouette humaine est repérée dans les buissons. L'homme s'enfuit. C'est Baum. Lohmann et Thomas se lancent à sa poursuite. Il a grimpé dans sa voiture, une Mercédès. Plans successifs: la route, Baum, la route, Lohmann et Thomas, la route, les poursuivants, la route, Baum. Dans tous ces plans, Baum est pris en contre-plongée et les feuillages des arbres, éclairés par les phares, défilent à toute allure. La route est soudain encombrée par un attelage dont les chevaux se cabrent. Baum réussit à passer. Un passage à niveau. La barrière s'abaisse. Baum et ses poursuivants se faufilent de justesse. Un deuxième attelage traîne de longues billes et s'interpose entre les voitures. Lohmann s'arrête, tempête, lève le poing. Baum a de l'avance. Mabuse apparaît en surimpression. La route. Les arbres. La route. Baum et Mabuse. Les arbres s'entrecroisent. D'un geste, Mabuse ordonne au docteur de gagner l'asile. La route. Les arbres. Mabuse a disparu. Baum arrive à la porte de l'Hôpital.
61. A l'Hôpital, il passe devant la cellule d'Hoffmeister. Mabuse apparaît en surimpression. Hoffmeister, sur son lit, recule épouvanté. Baum tient à la main le manuscrit de Mabuse. Hoffmeister dit: « Mabuse... » Deux infirmiers entrent à leur tour dans la cellule.
62. La voiture de Lohmann est arrivée devant la grille.
63. Hoffmeister sort de la cellule où Baum a pris sa place. Il paraît délivré. Il dit: « L'homme qui dirige la bande, c'est Mabuse. » Baum, devenu fou, déchire lentement le manuscrit. Lohmann et Thomas le regardent. L'infirmier ferme la porte de la cellule.

Significations

1. Dans l'esprit du sérial.

Suivant le crédit que l'on accorde à la politique des auteurs, on dira du *Testament du docteur Mabuse* qu'il s'agit du second volet d'un triptyque ou d'un numéro dans une série.

En 1922, après *Les trois lumières,* Fritz Lang avait mis en scène, dans l'esprit du sérial, du film à épisodes, un *Docteur Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler)* dont voici l'argument:

« Un traité de commerce tenu secret disparaît et les valeurs hollandaises s'effondrent à la Bourse. Mais il est bientôt retrouvé et remis au Consulat des Pays-Bas. Le docteur Mabuse (Rudolph Klein-Rogge), ayant acheté les valeurs au cours le plus bas, les revend alors et réalise une fortune considérable. Le soir, il hypnotise le jeune millionnaire Edgar Hull et lui soustrait au jeu cinquante mille dollars. Le lendemain, venu payer sa dette, Hull rencontre la maîtresse de Mabuse, la danseuse Sylvia Carozza (Lil Dagover), qui tente de le séduire sur l'ordre de son amant. A la suite de la plainte portée par Hull contre Mabuse, le procureur Wenk retrouve le docteur au « Schramm's », tripot fréquenté par la haute société, mais

perd sa trace. Mabuse organise un guet-apens et se débarrasse de Hull. Entre temps, Sylvia est arrêtée: elle s'empoisonne dans sa cellule avec un poison que son amant lui a fait sournoisement parvenir. Reste Wenk. Il échappe successivement à un attentat et à une course en voiture sous hypnose. Ayant enfin découvert la retraite du docteur, il fait cerner la maison. Mabuse, blessé, s'échappe par des égouts et se réfugie dans un atelier de faux-monnayeurs. Mais la trappe par laquelle il pense s'enfuir, ne fonctionne plus. Il devient subitement fou et, lorsque Wenk fait irruption, se laisse emmener sans résistance. » (Francis Courtade, *Fritz Lang,* pp. 112-113.)

En 1960, dans les studios allemands, Lang tourne *Le diabolique docteur Mabuse (Die Tausend Augen des Dr. Mabuse)* et modernise le vieux feuilleton:

« A la suite de l'assassinat d'un reporter de télévision, tué à son volant au moyen d'une aiguille d'acier alors qu'il attendait un feu vert à un carrefour, la police fédérale se souvient. D'abord, du vol du prototype d'une arme secrète américaine, un fusil pneumatique à aiguilles. Ensuite, d'un crime analogue commis naguère par le sinistre docteur Mabuse, mort depuis dans un asile d'aliénés... Quand il s'agit de ressortir le dossier Mabuse, on s'aperçoit qu'il a disparu... Au même moment, Interpol est intrigué par plusieurs affaires ayant toutes un point commun: l'Hôtel Louxor, où le reporter se trouvait un quart d'heure avant sa mort... C'est là que la jeune Marion Merrill (Dawn Addams) tente de se suicider: elle est sauvée par le milliardaire américain Henry B. Travers (Peter van Eyck). Le commissaire Krauss (Gert Fröbe) place alors l'hôtel sous surveillance de la police. Trois mystérieux personnages sont mêlés à cette ténébreuse affaire: le devin aveugle Cornelius (Lupo Prezzo), l'agent d'assurances Billerbeck (Werner Peters) et un certain Jordan (Wolfgang Preiss). Marion finit par avouer à Travers qu'elle a agi sur l'ordre du docteur Mabuse... Tous deux disparaissent peu après. Krauss intervient et le voile se lève: Billerbeck est un agent de l'Interpol, Mabuse n'est autre que Jordan, fils de l'illustre criminel, qui a fait de l'Hôtel Louxor un quartier général truffé de caméras de télévision. A l'issue d'une poursuite mouvementée, la voiture tombe à l'eau... Travers et Marion seront retrouvés in extremis. » (*d°*, pp. 142-143.)

D'un film à l'autre, il y a des réminiscences (par exemple, le crime parfait à un carrefour) et Mabuse incarne un génie du mal qui obéit à plusieurs constantes:

- C'est un « cerveau ». Il dirige une association criminelle avec la froide logique d'un homme de science.
- C'est un homme à double visage, une sorte de monsieur Hyde dont les activités antisociales sont entourées du plus grand mystère. Sa toute-puissance est occulte, et s'il ressemble à un animal, c'est à une araignée tapie dans l'ombre.
- Il est voyeur. Nul ne connaît sa véritable identité, mais il sait tout, il surveille tout. Les communications qu'il entretient avec le monde extérieur sont univoques (de lui aux autres, jamais des autres à lui) et il utilise un réseau protecteur de messages dactylographiés, de hauts-parleurs et de rideaux noirs *(Le Testament),* ou de glaces sans tain et de caméras de télévision *(Le diabolique).*
- Mais ce personnage est présenté dans un halo magique où l'hypnotisme, la folie et le fakirisme ajoutent à l'efficience une curieuse note irrationnelle.

En fait, Mabuse (ou son substitut le docteur Baum, dans *Le Testament,* ou son fils dans *Le diabolique*) réalise un rêve enfantin de domination qui est un des stéréotypes du roman d'aventures. Le rapprochement s'impose avec le professeur Moriarty, ce demi-dieu du crime et des mathématiques qui est sorti tout armé de l'imagination de Conan Doyle, et aussi avec les savants superbes et maléfiques des bandes dessinées. Nous sommes dans le sillage d'une littérature populaire de compensation où, pour le prix d'une place de cinéma, chacun peut jouer à croire qu'il est le maître du monde.
Ce côté feuilleton avait fortement déplu au critique de *Pour Vous:* « L'histoire ne mérite ni admiration, ni même examen. Il paraît chaque jour des quantités de romans policiers, dont le plus faible conte des aventures qui ne sont pas inférieures à celles de M. Mabuse. » (N° 232 du 27 avril 1933.) C'est exact, et d'ailleurs Lang n'a pas caché les coordonnées strictement commerciales de l'entreprise:
« — Est-ce que le personnage de Mabuse vous intéresse particulièrement?
— Je vais vous dire la vérité. Les producteurs ont fait tellement d'argent avec *Mabuse* qu'ils veulent continuer! Alors je recommence... Mais ce n'est pas si facile. En 1931 ou 1932, après le premier *Mabuse,* on est venu me dire: « Ecoutez! On a gagné un argent fou avec ce truc-là! Il faut en faire un autre. » L'ennui, c'était que j'avais mis mon personnage à l'asile à la fin du film et que je ne savais pas comment le récupérer... Alors j'ai imaginé qu'un des directeurs de l'asile de fous s'identifiait avec mon schizophrène. A cette époque, je m'intéressais beaucoup aux maladies mentales, parce que j'avais vécu huit jours dans un asile. J'ai donc fait un second film avec le docteur Mabuse, mais cette fois je le tuais. C'était fini. Quand les Allemands m'ont proposé d'en tourner un troisième, je leur ai dit: « Qu'est-ce que je peux faire? Le type est mort! » Finalement, on a donné un fils à Mabuse. S'il le faut, on lui donnera encore une fille, et peut-être même un petit-fils. » (*L'Express* du 6 juillet 1961.)

2. L'arrière-plan politique.

Ce que Lang ne dit pas dans cette interview, ou du moins ce qu'il ne dit plus, c'est que *Le Testament du docteur Mabuse* a eu, en 1933, un sens politique.
Tout comme Hitler dans la prison de Landsberg en 1924, Mabuse écrit une sorte de *Mein Kampf.* Les feuillets, que recueille pieusement le docteur Baum, ne sont rien de moins qu'un traité de la subversion et du sabotage. Il s'agit de précipiter l'humanité dans la terreur et de détruire l'ordre social par les moyens de l'assassinat et de la catastrophe.
Il n'est pas jusqu'au projet naïf d'écouler massivement de la fausse monnaie, pour déclencher une inflation, qui n'annonce ce que les nazis tentèrent de faire sans succès, dans les derniers mois de la guerre mondiale: perturber l'économie alliée en fabricant les livres sterling qui allaient finir au fond du lac de Toeplitz.
Les pouvoirs para-psychiques du docteur Mabuse sont un symbole à peine voilé: Mabuse hypnotise, magnétise, électrise (peu importe le mot) ceux qui

deviennent sa chose comme Hitler dont « la personnalité physiologique » se caractérisait d'abord par « sa fameuse transe oratoire, avec flots de paroles et gesticulation dégageant une exceptionnelle *Aura* dramatique, irrésistiblement contagieuse ». (Jean Amsler, *Hitler* — Seuil, 1960.)
Enfin, comme dans *Le Maudit,* la pègre est divisée en équipes et en commandos. Tout cela suggère invinciblement l'organisation militaire des nazis avant la prise du pouvoir. L'armée secrète de Mabuse n'est pas seulement un gang de truands. Elle obéit à un « führer » (un haut-parleur derrière un rideau noir), comme les sections d'assaut obéissaient, dans les années 1930, à celui qui n'était encore qu'un chef de parti.

3. L'interdiction du film.

La première américaine du *Testament* a eu lieu à New York, au World Theatre, le 19 mars 1943, c'est-à-dire en pleine guerre. Dans le programme, Lang écrivit: « Ce film est une allégorie, destinée à montrer les procédés terroristes utilisés par Hitler. Les slogans et les doctrines du Troisième Reich ont été placés ici dans la bouche de criminels. Je voulais exposer la théorie secrète du nazisme, à savoir la nécessité de détruire délibérément tout ce qui est précieux au peuple, afin que celui-ci, jeté dans un profond désespoir, cherche de l'aide du côté du « nouvel ordre ».
Ainsi, Lang lui-même confirmait l'interprétation politique de ce deuxième *Mabuse.* Mais « on peut se demander s'il a dit la vérité ou s'il a voulu, dans son nouveau pays, se justifier à posteriori à travers une interprétation toute personnelle, en forme de plaidoyer *pro domo* ». (Francis Courtade, *op. cit.* p. 48.)
Il est vrai que le film fut interdit par la censure allemande le 29 mars 1933 et l'on voit généralement, dans cette décision du Dr Goebbels, une preuve supplémentaire du message anti-hitlérien contenu dans le *Testament.* Mais Lang était israélite et il paraît plus vraisemblable de penser que *Mabuse* a été mis à l'index pour des raisons administratives et finalement automatiques, qui tenaient à l'homme et non à l'œuvre.
A cela, la petite histoire répond que Goebbels ignorait que Lang était juif et, qu'après avoir interdit *Mabuse,* il avait offert au metteur en scène le poste de directeur du cinéma allemand. Lang quitta Berlin pour Paris dans la nuit qui suivit l'entrevue, afin de n'avoir pas à décliner une offre embarrassante.
Tout cela paraît bien fabriqué. Nul ne sait — à part Lang lui-même, puisque Goebbels est mort — ce qui s'est dit dans cette conversation hypothétique. Mais la légende s'est emparée des heures qui précédèrent la fuite du metteur en scène, ce qui majore par contrecoup les significations politiques du *Testament.*

4. Un réalisme de l'angoisse.

Le Testament du docteur Mabuse est un spectacle nerveux, rapide, plein de suspense, et aujourd'hui Lang est affirmatif: « Dans un film d'aventures ou dans un film criminel, tel que le *Docteur Mabuse* ou *Les Espions,* il n'y a que de la pure sensation. » (Interview parue dans *Les Cahiers du cinéma,* N° 99.)

De toutes façons, le parallèle Mabuse-Hitler n'est pas aussi net qu'on voulait bien le dire en 1943, quand le film passait pour résistant avant la lettre. Lang a avoué lui-même qu'il ne pensait pas spécialement au nazisme en réalisant son film: « Avant tout, c'est le personnage (de Mabuse) qui m'intéresse: il est l'incarnation du mal, d'une volonté de puissance qui finit par se détruire elle-même. »
Enfin Siegfried Kracauer remarque que Lohmann, l'anti-Mabuse, n'est qu'un fonctionnaire, un flic ventru, jamais un héros: « Comme si souvent chez Lang, la loi triomphe, mais le hors-la-loi resplendit. » (*From Caligari to Hitler*, p. 250.) Aussi, ajoute Kracauer, « est-il difficile de croire que la moyenne des spectateurs allemands aurait saisi l'analogie entre le gang du film et celui de Hitler. »
Mais derrière le spectacle, se profile une époque. Dans la série des trois *Mabuse*, le numéro deux a une résonance tragique que ne possèdent ni le sérial de 1921, ni l'aimable frivolité de 1960. La formule « une sorte de synthèse du *Docteur Mabuse* (le premier) et du *Maudit* » (Francis Courtade, *op. cit.*, p. 48), est valable. Lang n'était pas, dans l'Allemagne d'alors, un cinéaste de gauche et sa vision de l'hitlérisme se réduisait à celle d'un complot, mais ce conservateur à monocle, cet aristocrate, ce faux junker plus vrai qu'un vrai, qui prenait au studio des colères de Prussien, a été finalement un témoin.
Comme dans le *Maudit*, l'Allemagne est là, inquiète et traumatisée. Elle rumine la défaite, la crise, Weimar, elle attend le sauveur. Quelque chose passe dans ces images, qui est sans doute un sentiment de frustration panique. De quoi demain sera-t-il fait? De quelles morts et de quelles prisons? Les nazis constituent un Etat dans l'Etat, mais la République du Traité de Versailles est toujours en place. Les communistes — Lang ne les aime pas et il n'en parle pas — sont la seule force susceptible de barrer la rue aux sections d'assaut. Nul ne sait que le K. D. P. s'écroulera au premier choc. L'Allemagne attend la guerre civile et si *Le Testament du docteur Mabuse* n'est en aucune façon un film engagé, il reflète la peur latente et le silence lourd de cette veille d'Apocalypse. C'est un témoignage au deuxième degré, qui est réaliste à sa façon: un réalisme de l'angoisse.

Technique

Quoiqu'il en soit de leur portée, ces significations s'estompent avec le temps. Du *Testament* il reste aujourd'hui un film bien fait, charpenté, incisif, qui a le rythme du cinéma américain. Lang était préparé aux techniques d'Hollywood: il le prouvera quatre ans plus tard avec *Furie* (alors que des Français comme René Clair ou Jean Renoir seront, aux USA, un peu perdus et n'y signeront que des films de débutants).
La séquence d'ouverture (N°s 1 et 2) est éblouissante. Aucune parole n'est échangée. Tout est dit avec des images et avec ce halètement des presses à imprimer qui devient, lorsque la porte s'ouvre, une menace de mort.
Ce style, pour Lang, est l'aboutissement et le dépassement de l'expressionnisme. *Mabuse* comme *Le Maudit* a intégré les recherches d'école et les astuces de

caméras de 1925 dans un langage concret et souple, qui « colle » avec le drame et qui enrichit la réalité en la grossissant, pour n'en garder que le typique.
Par exemple, le N° 25 est un festival de glaces et de reflets:
- Le photographe tient un buvard qu'il dépose sur la vitre où nous apercevons son visage. Il retire sa main et l'inscription « *Mabuse* » apparaît.
- Sans rupture de plan, il fait tourner la vitre selon un axe vertical. De la fumée vient de la gauche. C'est le cigare du commissaire. Lohmann, ou plutôt le reflet de Lohmann, apparaît à son tour. La vitre pivote sur un axe horizontal et l'inscription « Mabuse » vient jouer avec le visage du policier et les mains du photographe.

De même, l'enlèvement de Thomas et de son amie (N° 41) est filmé à travers les vitres de la voiture avec un brio extrême.
Or jamais ces jeux savants de caméra ne paraissent gratuits. Ils concrétisent une histoire que Lang conte en réaliste.
Le correspondant de *Pour Vous* à Berlin notait, dans sa lettre d'Allemagne (N° 225 du 9 mars 1933), « Onze appareils de prises de vues ont opéré au cours de certaines scènes. Il a fallu construire une ligne de chemin de fer, aménager dans le studio un réservoir (d'eau) de 1000 m³ dans lequel on a tourné pendant 48 heures. On a eu recours à des truquages si ingénieux que le chef-opérateur Wagner a pu dire à la projection de certaines scènes: — Dommage! Dans la corporation, on ne voudra pas croire que c'était des truquages. »
Ces truquages, un œil averti les repère:
- L'explosion du fût d'essence (N° 2) est dessinée en traits blancs sur la pellicule, puis des flammes et de la fumée sortent d'un soupirail, dans le bord droit du champ.
- L'incendie de l'usine de produits chimiques (N° 59) combine les maquettes et les inserts de plans normaux.
- La poursuite du docteur Baum (N° 60) utilise, trop largement à notre gré, les transparences; les très beaux plans d'arbres illuminés, qui filent à toute vitesse, ont un côté artificiel qui « passait » en 1932 et qui passe peut-être moins bien en 1964.

Aussi est-ce le paradoxe du *Testament du docteur Mabuse* que les truquages les plus réussis soient ceux qui se donnent pour des truquages. Nous pensons aux surimpressions, toujours excellentes:
- la première apparition de Mabuse dans le cerveau torturé du docteur Baum (N° 8);
- l'évocation du bureau de Hoffmeister, devenu une structure de verre (N° 20);
- la surimpression des séides (même numéro);
- la scène-clef des deux Mabuse et le montage des masques dans le bureau du docteur Baum (N° 32);
- l'intervention de Mabuse dans la poursuite finale (N° 60).

C'est qu'alors l'artifice se trouve justifié.
Ainsi Lang débouche-t-il au-delà de tout ce qui avait été inventé, mis au point, voire systématisé par le cinéma muet, n'en conservant que le meilleur: un rythme essentiellement visuel, des images-choc. De ses propres créations passées, il semble surtout garder le goût si germanique du flou, du brouillard, d'un certain

irréel omniprésent: encore ces jeux d'ombres et de reflets servent-ils avant tout à visualiser l'angoisse d'une période, placée sous le signe d'une inquiétante incertitude. Long cheminement au royaume des objets, où les hommes eux-mêmes ne sont plus que des choses, portrait-robot plus vrai que nature d'un moment décisif, d'un système, d'un régime, constat impitoyable, sinon accusation, *Le Testament du docteur Mabuse* est aussi, comme *M...*, une grande leçon de cinéma. En 1963 a été tourné un remake du *Testament du docteur Mabuse* (Réal.: Werner Klinger. Interpr.: Senta Berger, Gert Fröbe, Helmut Schmid, Charles Régnier, Walter Rilla. Co-prod.: franco-allemande).

Note sur les « Mabuse » de Harald Reinl

Im Stahlnetz des Dr. Mabuse (Le Retour du docteur Mabuse). Réal.: Harald Reinl. Scén.: Peter Sandloff. Interpr.: Gert Fröbe, Lex Barker, Daliah Lavi, Fausto Tozzi, Rudolf Fernau, Werner Peters, Wolfgang Preiss. Long.: 2492 m. Co-prod.: franco-italo-allemande. 1961.
Harald Reinl s'ingénie à concentrer toutes les péripéties qu'il a pu glaner chez Fritz Lang, à les placer dans une ambiance insolite de lumières frisantes, d'ombres menaçantes, et il a tendance à forcer volontairement la prolifération des coups de théâtre. Le charme qui s'en dégage n'est pas indigne du modèle.
Au moment où il s'apprête à partir joyeusement en vacances, le commissaire Lohmann (Gert Fröbe) est obligé d'entreprendre une enquête d'une extrême complication; les meurtres se succèdent en chaîne, selon une systématique liquidation des témoins gênants, et chaque soupçon porté sur un individu louche est immédiatement démenti. Qui donc est l'araignée dont la toile est présente partout? « Dieu donne les noisettes, mais il ne les casse pas pour nous! » Cette phrase énigmatique intriguera le policier qui, de chausse-trappes en réalités à double ou triple fond, devra éviter bien des pièges, devra casser beaucoup de noisettes avant de découvrir l'amande amère au creux d'une coque d'intrigues superposées. La morgue est le lieu géométrique idéal de ces aventures. La mort frappe par tous les moyens. On peut y répertorier notamment: l'arme à feu classique, le silencieux, le lance-flammes, la bombe explosive ou incendiaire, l'eau, le feu, la piqûre, l'acide sulfurique, l'accident de circulation, toutes ces actions brutales intervenant au terme de machinations qui impliquent l'utilisation de haut-parleurs, de micros dissimulés, de téléphones, d'appareils de télévision, de pianos mécaniques, de narcotiques, de forçats transformés en zombies, d'un pasteur, d'un sacristain, d'un savant, d'un directeur de prison, d'un aveugle, d'un marchand des quatre saisons, d'un boiteux, de voitures blindées, d'une jolie fille, d'un agent du FBI déguisé en envoyé des gangsters de Chicago, d'un air d'accordéon, d'une mélodie de jazz, d'un cantique à l'orgue, d'une fausse barbe et d'un ouvrage intitulé L'Anatomie du Diable.

Die Unsichtbaren Krallen des Dr. Mabuse (L'Invisible docteur Mabuse). Réal.: Harald Reinl. Scén.: Peter Sandloff. Interpr.: Lex Barker, Karin Dor, Siegfried Lowitz, Rudolf Fernau, Wolfgang Preiss. Prod.: allemande. Long.: 2438 m. 1962.
Un professeur a réussi à rendre invisibles les corps opaques. Très intéressé par ce procédé, le docteur Mabuse se propose de l'utiliser pour imposer au monde sa domination. Cette œuvre n'atteint pas au niveau de la précédente. Mais elle est à peine inférieure à *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* réalisé en 1960 par Fritz Lang et interprété par Dawn Addams, Peter van Eyck, Gert Fröbe, Wolfgang Preiss, Werner Peters (sur un scénario de Gerhard Becker).

Le dernier avatar du docteur Mabuse

Depuis 1962, le cinéma allemand exploite à tour de bras un nouveau filon: des enquêtes de Scotland Yard, plus ou moins adaptées d'Edgar Wallace (rappelons entre autres *L'Araignée blanche défie Scotland Yard, Le Narcisse jaune intrigue Scotland Yard, Le Requin harponne Scotland Yard, La Serrure aux treize secrets, L'Attaque du fourgon postal, Scotland Yard contre le masque*). En 1964, Paul May, le réalisateur de la série « 08-15 », a donc mis en scène *Mabuse attaque Scotland Yard* (avec Sabine Bethmann, Peter van Eyck, Werner Peters, Dieter Borsche et Wolfgang Preiss). On nous assure cette fois que Mabuse est bien mort. Mais son esprit continue à vivre. Il s'agit, cette fois, de renverser le gouvernement britannique. Transporté outre-Manche, le docteur Mabuse ne convainc plus guère. Paul May a du savoir-faire, mais la série est à bout de souffle. A quand « Mabuse contre Zorro » ?

Du muet au parlant: le rôle positif des influences théâtrales

Jusqu'en 1910, l'histoire du cinéma allemand ne présente guère d'intérêt car, au début du siècle, la production germanique démarque platement celle de la France. Toutefois, au moment de l'éclosion du « Film d'Art », les metteurs en scène de théâtre — qui passaient alors par une période effervescente de recherches avant-gardistes — s'intéressent de près au septième art et lui apportent enfin des éléments de caractère national déjà fécondés depuis plusieurs années par les philosophes, les peintres, les romanciers.

Venu du théâtre, Paul Wegener réalise *L'Etudiant de Prague* en 1912; l'émigré danois Urban Gad appelle auprès de lui sa compatriote Asta Nielsen et il la dirige, à la même époque, dans *Engelein.* Ces deux films marquent sans doute les débuts véritables de la cinématographie allemande.

Cependant, jusqu'à la fin de la guerre, la production est dispersée dans une multitude de petites firmes, et la puissante société danoise Nordisk domine le marché. Cette situation de dépendance à l'égard de l'étranger explique pourquoi en décembre 1917, à la demande de Ludendorff appuyé par le maréchal von Hindenburg, le gouvernement fait aboutir une tentative de regroupement de l'industrie cinématographique en vue de lutter contre la concurrence extérieure et d'assurer la défense spirituelle du pays. La constitution d'un Cartel soutenu par le grand capital, *L'Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA), apparaît donc officiellement au registre du commerce le 14 février 1918: ainsi le dispositif de l'industrie cinématographique allemande est en place très tôt, prêt à jouer un rôle primordial au lendemain de la défaite.

A ce moment-là le pays était isolé et possédait partout une mauvaise réputation. Ses dirigeants, avec à-propos, décidèrent logiquement d'utiliser le cinéma pour regagner un crédit moral dans le monde, c'est-à-dire aussi des débouchés économiques. L'industrie cinématographique fut réorganisée fortement autour de la UFA; on édifia des studios modernes, on fit appel à des équipes d'auteurs et de techniciens entreprenants, on favorisa l'ouverture de salles (la UFA s'assurant le contrôle de celles que possédait jadis la Nordisk) et on édicta des mesures douanières en vue de garantir à la production nationale une protection efficace.

En 1919, *Madame Dubarry* de Lubitsch marqua le début de ce renouveau et fit le succès d'un genre que le cinéaste illustra encore avec *Ann Boleyn* (1920), *Sumurun* (1920) et que d'autres metteurs en scène s'efforcèrent de perpétuer: Buchowitzky, Richard Oswald, Richard Eichberg.

Le succès triomphal que reçut *Madame Dubarry* et l'intérêt d'ordre esthétique suscité par *Le Cabinet du docteur Caligari* (1920) de Robert Wiene, vont donner à l'Allemagne, sur le plan international, la première place jusqu'à l'apparition du *Cuirassé Potemkine* et de *Greed.*

Le Cabinet du docteur Caligari est une œuvre isolée qui accomplit une rupture profonde, en dépit de défrichages opérés auparavant par Wegener, Stellan Rye (*La Maison sans portes ni fenêtres* en 1914) ou Rippert (*Homunculus der Führer* en 1915); cette œuvre cristalise en elle une série d'intuitions qui lient d'emblée le destin d'un secteur du cinéma allemand à celui de l'art expérimental et des intellectuels d'avant-garde. Mais on aurait tort d'identifier cette avant-garde uniquement à l'expressionnisme puisque certains artistes refusent farouchement cette esthétique, ainsi qu'en témoignent divers manifestes, dont le plus célèbre est un tract d'Erwin Piscator, lancé en 1920, puis publié en 1929 dans *Das politische Theater* d'où nous extrayons ce passage: « Le style, qui sera maîtrisé tant par les acteurs que par l'auteur et le metteur en scène, devra être entièrement concret (analogue dans son ensemble, au style d'un manifeste de Lénine ou de Tchitcherine, qui ont une efficacité affective certaine, ne serait-ce que par leur rythme simple et clair, sur lequel il est impossible de se méprendre). Quoi qu'on dise, il faudra le dire sans vaines recherches, sans recourir à « l'expérience », ni à « l'expressionnisme », sans contorsion aucune; il faudra le dire en étant déterminé par la volonté révolutionnaire, des buts simples, ouvertement révolutionnaires. Ce qui exclut a priori, tous les styles et tous les problèmes néoromantiques, expressionnistes ou autres, problèmes tous issus des revendications individuelles et anarchisantes de l'artiste bourgeois. » (Cf. *Le Théâtre politique* d'Erwin Piscator. Texte français d'Arthur Adamov. Edit. L'Arche. Paris 1962, p. 39.)

A partir de là — expressionnisme, recherches expérimentales ou, au contraire, art militant — plusieurs courants fort différents et parfois contradictoires s'illustreront à l'écran. Mais c'est toujours le bouillonnement culturel, déployé dans un climat social dégradé, qui animera dès lors le septième art. Et toutes les œuvres cinématographiques, même les plus apparemment divergentes, posséderont toujours, néanmoins, une racine commune ou, au moins, une référence commune: le théâtre. Nous ne songeons pas, bien sûr, au théâtre en tant que forme, ni à ses effets décoratifs ou à son espace clos, mais à l'esprit vif manifesté en Allemagne par l'art scénique, de l'opéra à la comédie et jusqu'au cabaret, celui-ci pouvant être pamphlétaire, politiquement engagé avec une virulence qu'il n'est pas question de comparer à la pittoresque et réactionnaire tradition montmartoise, par exemple.

A l'égard de l'apport nourricier du théâtre allemand au cinéma allemand, l'idée exposée par Henri Langlois dans le programme de la Cinémathèque française que nous mentionnons au cours de notre *Introduction*, peut fournir une clé capable

d'ouvrir, au-delà du néo-langage fondé par l'expressionnisme, une compréhension plus nuancée de l'art qui nous intéresse ici. En effet, la filiation théâtrale de Max Reinhardt au Piscator du *Proletarisches Theater* et à Brecht, développée de plus en plus à contre-courant de l'évolution politique de Ludendorff à Hitler, explique psycho-sociologiquement la signification d'un cinéma qui part de *Caligari* pour aboutir au *Maudit* ou à *Kühle Wampe* avant de se briser brusquement et de donner naissance au *Jeune Hitlérien Quex* ou au *Juif Süss...*

L'émigration massive des cinéastes, des interprètes, des techniciens en direction de l'Amérique, le cosmopolitisme proliférant des équipes engagées par les studios berlinois, le fléchissement des ambitions artistiques au profit des complaisances commerciales et l'incertitude financière ambiante semblaient devoir laisser le parlant s'installer en Allemagne dans les pires conditions. Mais une nouvelle fois, l'influence du théâtre — généralement si désastreuse ailleurs, en France particulièrement — sauva le cinéma allemand. La dramaturgie de Brecht montrait le chemin à suivre; elle avait déjà formé les acteurs sur la scène en leur apprenant à comprendre la société avant d'en élaborer sa représentation: ils inventèrent tout de suite, par conséquent, la façon efficace de se comporter qu'exigeaient les caméras armées de microphones.

Indépendamment des opérettes et des comédies musicales dont la vulgarité artificiellement pimpante fit la popularité du « style UFA » vers 1930 — comme elle avait fait celle des films à costumes des années 1920 — plusieurs œuvres capitales se construisent, au début du sonore, en prise directe sur la situation nationale, sur un socialisme en nœud coulant, sur le drame collectif et la course à l'abîme, lançant des cris d'alarme tandis que s'instaure légalement la tyrannie. Si *L'Ange bleu* (1930) de Josef von Sternberg peut être considéré comme un prolongement du « Kammerspiel », il est indiscutable, en revanche, que des réalisations comme *Sur le pavé de Berlin* (1931) de Phil Jutzi, *Capitaine de Koepenick* (1931) de Richard Oswald, *Jeunes filles en uniformes* (1931) de Carl Froehlich et Leontine Sagan, *No man's land* (1931) de Victor Trivas, *Kühle Wampe* (1932) de Düdow en collaboration avec Brecht, *Westfront 1918* (1930) et *Kameradschaft* (1931) de G. W. Pabst, *Le Maudit* (1931) ou *Le Testament du docteur Mabuse* (1932) de Lang, sont des films qui témoignent violemment d'un ultime sursaut des énergies créatrices et des consciences lucides. Ces œuvres ne sont pas nées de rien; et si elles assimilent à des fins de plus haute expressivité l'une ou l'autre des formes chères à l'expressionnisme, elles en refusent l'éthique et la contestent. Elles poursuivent, sans hiatus, les conquêtes entreprises dès 1920 par les metteurs en scène allemands qui n'ont cessé de garder les yeux ouverts et qui, à l'instar d'un George Grosz, ont su nouer en unité esthétique la description et la revendication. Les meilleurs d'entre eux s'appuyèrent sur Marx et sur Freud. Mais ils furent obligés, en général, d'insérer la critique sociale sous le mélodrame, ce qui n'a pas suffi à dissimuler les arêtes vives de leur réalisme décapant.

En 1933, Hans Steinhoff signe *Le jeune Hitlérien Quex;* la UFA bénéficie d'un monopole absolu; le docteur Goebbels édicte le catéchisme d'un art qui doit devenir le propagandiste du nazisme. La production se met à traîner au niveau artistique

le plus bas. En 1936, le monde fait grand cas du film *Les dieux du stade* de Leni Riefenstahl, ouvrage monumental qui, à l'époque, put faire illusion car il participait de l'esprit du temps; mais son intérêt véritable réside surtout dans les fulgurances de plans captés sur le vif qui démentent involontairement et sournoisement la prestance compassée de l'ensemble portant la marque du montage géométrique de Walter Ruttmann. En 1943, pour fêter son premier quart de siècle et le dixième anniversaire de l'Agfacolor, la UFA lança une œuvre de prestige: *Les Aventures du Baron de Munchhausen* de Josef von Baky, divertissement colorié, d'une fantaisie assez laborieuse. Ce fut le chant du cygne du cinéma hitlérien. L'Allemagne qui produisait 146 films en 1930, 114 en 1938, 64 en 1942, n'en produisit que 5 en 1946. Dès cette date, la production a très rapidement gagné un certain tonus quantitatif: 122 films en 1955, 98 en 1960. La UFA, dissoute par les Alliés, s'est reconstituée; elle a tenté, vers 1958-1960, de s'engager dans une phase conquérante grâce à d'astucieuses combinaisons financières, comme elle le fit vers 1920. Mais sa puissance économique ne fut pas, cette fois, soutenue par la qualité artistique. Le succès public de *08-15* (1954) demeura sans lendemain. Le règne de la mièvrerie et de l'insignifiance se poursuit, brièvement interrompu par les réalisations les moins banales consignées dans notre prochain chapitre.
La République Démocratique Allemande, elle, manifeste plus d'originalité. Dès 1946, dans les anciens studios de la UFA à Neubabelsberg, la DEFA (qui deviendra ensuite une entreprise d'Etat) se met au travail et régulièrement les films de sa production jalonnent une renaissance que l'on sent difficile, mais qui devrait pouvoir s'affermir et rayonner en puisant son inspiration auprès de cette institution exemplaire de la culture vivante qu'est le Berliner Ensemble.

Le cinéma réaliste allemand depuis 1945

Le cinéma allemand de la seconde après-guerre, après treize ans passés à l'écart de toute préoccupation réaliste, n'est plus, en gros, qu'un tas de décombres, un fourre-tout hétéroclite et sans valeur, une mare d'eaux sales. De-ci, de-là, quelques épaves à sauver, quelques débris récupérables. A travers ceux-ci, il apparaît que le courant réaliste n'a pas entièrement succombé à la dictature. S'il est manifeste que le film allemand connaît depuis la fin de la guerre une crise artistique persistante et que farces villageoises, opérettes viennoises et mélodrames éculés dominent une production dont la valeur moyenne reste très faible, il n'en est pas moins vrai que quelques films de qualité nous sont venus des deux Allemagnes et que la plupart d'entre eux relèvent, en tout ou en partie, de la grande tradition réaliste des années 1925-1930.

I. Le nazisme et la guerre

Il faudra attendre quelques années pour voir le cinéma de la République fédérale allemande, plongeant d'un coup au cœur de la nuit, aborder l'histoire même du nazisme. A vrai dire il n'ira pas par quatre chemins et, bien plus que *Duel avec la mort* (Paul May et G. W. Pabst, 1947), illustration complaisamment expressionniste d'un propos équivoque sur la résistance allemande, *Amiral Canaris* (Alfred Weidenman, 1954) allait ouvrir l'ère étonnamment culottée des réhabilitations.
Cette hagiographie du chef du contre-espionnage nazi est un exemple-type: celui du film se disant réaliste, c'est-à-dire ici se donnant l'apparence de respecter la réalité historique, dans lequel cette réalité est systématiquement faussée. Ces prétentions à un réalisme historique sont indéniables:

- tout au long du film, il est fait appel, pour bien situer et maintenir l'action dans son contexte historique, à des fragments de bandes d'actualités, d'ailleurs bien choisis, habilement utilisés et s'insérant parfaitement dans le film proprement dit;
- la ressemblance entre le SS Gruppenführer Heydrich et son interprète Martin Held est frappante;

● le dernier plan, succédant à la séquence de l'arrestation de Canaris par les hommes de main d'Hitler, est un carton portant ces mots: « L'amiral Canaris a été pendu le 9 avril 1945, au camp de Flossemburg, quelques heures avant l'arrivée des troupes américaines. »
Or, il y a falsification, tant dans la présentation du personnage même de l'amiral que dans celle des faits historiques. Canaris n'est devenu chef du contre-espionnage qu'en 1938, alors qu'il l'est d'un bout à l'autre du film qui commence en 1935. Avant 1938, il n'était sympathique à personne, et ne force guère l'admiration par la suite: il conserva en effet son uniforme jusqu'à la fin de la guerre, jouant effectivement le rôle qu'il était censé jouer. Pour donner à l'homme la priorité sur l'uniforme, et rendre cet homme sympathique, on a beaucoup insisté sur le petit détail « vrai » qui fait « humain »; de courtes séquences intimistes se succèdent, qui pourraient s'intituler: l'amiral en promenade, l'amiral et ses chiens, l'amiral et la « paëlla », l'amiral mélomane. Le choix même de O. E. Hasse, qui incarne Canaris toute bonté dehors, était, à lui seul, révélateur. *Amiral Canaris* pèche, en outre, contre l'histoire. Par omission, ou, ce qui est plus lâche, par substitution: un court extrait d'actualités, au demeurant impressionnant, montre la foule acclamant le Führer; mais ce sont des Autrichiens, lors de l'entrée d'Hitler à Vienne... Schématisation excessive: les personnages ont été soigneusement répartis en deux camps antagonistes, les bons (Canaris et ses proches) et les méchants (Heydrich et les nazis). La portée de certains événements est considérablement majorée: le premier complot contre le Führer (1938) donne lieu à une longue séquence à suspense; mais nous savons maintenant que la conjuration n'a guère dépassé « le stade des parlottes. On échafaude plan sur plan, mais personne n'est résolu à les exécuter. » (Gilbert Badia, *Histoire de l'Allemagne contemporaine,* 1961.) La rencontre de l'amiral avec l'industriel suédois est, elle aussi, longuement développée: Canaris aurait été le porte-parole des opposants allemands décidés à entamer des négociations avec les alliés. Certes, « à Budapest, grâce au truchement du banquier Wallenberg, secrétaire de la légation de Suède », des « conversations ont été amorcées » (id.). Mais pourquoi les avoir déplacées en Espagne, qui occupe une place considérable dans le dernier tiers du film, sinon pour introduire le clinquant de l'espagnolade que le public allemand aime tant? Romantisme de bas-étage qui témoigne, enfin, du souci majeur des auteurs: romancer, dramatiser les données historiques. De là l'importance démesurée accordée au personnage conventionnel de l'espionne au service d'Heydrich, rachetée par le remords et l'amour d'un jeune officier de Canaris. De-là l'intervention du Destin, dont tout le monde, ici, est le jouet. Le peuple? Il ne sait pas: « Tous ceux-là », déclare un officier de l'amiral lors de l'entrée d'Hitler à Vienne, « tous ceux qui l'acclament, ils ne savent pas »; et Canaris, au moment où la machine de guerre nazie se met en marche, après l'image d'un groupe d'Allemands accablés écoutant les nouvelles: « Le peuple ne veut pas de cette guerre »; en contrepartie, un seul plan: celui d'un chauffeur de taxi, revanchard, qui n'a pas oublié 1918 et se réjouit bruyamment de l'offensive. Les nazis? Ils ont été servis par « la chance »: « Il a eu de la chance », note l'amiral à propos du Führer, « Quand la chance le lâchera, ils comprendront ». Canaris?

« J'ai voulu forcer le Destin », dit-il peu avant son arrestation, « C'est le temps qui est le grand maître. » Conséquence: face à la poussée nazie, chacun se résigne, la masse (« Le peuple ne se fait pas d'illusions », proclame l'un des officiers « rebelles », « Voyez les églises: elles sont bondées. Ils attendent un miracle »), et même l'amiral (« La violence n'arrange rien. ») Il se contente, au fond, et à la différence des nazis bon teint, d'écouter « la voix de la conscience » et l'industriel suédois définit parfaitement « l'opposition » allemande en disant: elle a été « beaucoup trop discrète. Elle a trop tardé à se montrer ». C'est donc au second degré seulement, pour quelques notations lucides, pour ce reflet, si déformé, voire involontaire, soit-il, de la passivité qui fut celle de l'Allemagne hitlérienne, qu'*Amiral Canaris* présente quelque intérêt sur le plan du témoignage.
Division Brandebourg, réalisé cinq ans plus tard par Harald Philipp d'après une histoire authentique, fera entendre un autre son de cloche quant à l'équipe Canaris. La « division Brandebourg » créée par l'amiral était constituée de commandos sans uniforme dirigés sur les pays à miner. C'était un superbe ramassis de mercenaires, volontaires de la mort ou criminels de droit commun, mi-espions, mi-tueurs. Une séquence à sauver: déguisés en navigateurs roumains, nazis et agents de l'Intelligence Service se retrouvent dans un bar à matelots où ils se saoulent de concert, pelotent ensemble les filles et s'entretuent...
Les mêmes personnages apparaissaient également dans *Bataillon 999*, autre film de 1959 du même Harald Philipp. Comme la division Brandebourg, le bataillon disciplinaire 999 se composait uniquement, les officiers mis à part, de criminels de droit commun. Ecartons une intrigue sentimentale envahissante dont on se passerait fort bien, et nous avons un véritable document sur un aspect peu connu de l'histoire de l'armée nazie. Des officiers sadiques dont, dans un sursaut de volonté, les hommes se débarrassent à l'occasion, un bétail humain voué à une boucherie dont il est, de bout en bout, parfaitement conscient, un enfer inimaginable dont la seule raison d'être était de ralentir, par tous les moyens (on songe aux pilotes-suicide japonais), la contre-offensive soviétique. Sans armes ou presque, ces soldats dérisoires aux visages étonnants étaient envoyés au-devant des balles adverses. Traqués la nuit dans les marais, écrasés par les chars lourds russes, ils devaient succomber presque tous.
Cependant, l'entreprise de réhabilitation amorcée par *Amiral Canaris* se poursuivait. Successivement, *C'est arrivé le 20 juillet* (Pabst, 1954), *Le Général du diable* (Helmuth Käutner, 1955) et *Le Médecin de Stalingrad* (Geza von Radvanyi, 1957) œuvrèrent dans le même sens: certains officiers nazis furent des héros.
Nous empruntons l'argument de *C'est arrivé le 20 juillet* à « la Cinématographie française » (3-12-1955): « ... face à l'invasion russe, un comité de patriotes allemands décide d'abattre Hitler. Le colonel Stauffenberg réalise un plan soigneusement minuté. Il dépose une bombe à retardement dans le baraquement où le Führer discute stratégie avec ses généraux. Il s'enfuit à temps et voit la baraque voler en éclats. Sûr de la mort du dictateur, il déclenche le coup d'Etat. Chargé d'arrêter Goebbels, le major Remer se laisse convaincre par lui. Hitler est vivant et c'est bien sa voix qu'il entend dans le téléphone que lui passe le chef de la

propagande. La trahison de Remer conserve à Goebbels le contrôle de la radio et des transmissions. C'est l'échec de la conspiration. Stauffenberg et ses amis sont exécutés. »

Le scénario, auquel collabora Gustav Machaty, le célèbre réalisateur d'*Extase*, respecte scrupuleusement les événements du 20 juillet 1944. Des rescapés du complot figurent d'ailleurs au générique. Il se contente de minimiser les hésitations des généraux après l'attentat du quartier général d'Hitler, près de Rastenburg, en Prusse orientale; en réalité, ceux-ci, après le coup de téléphone de Stauffenberg à Berlin, n'agirent pas assez vite: les unités fidèles au Führer ne furent pas aussitôt désarmées, les principaux points stratégiques occupés et on perdit, comme en 1938, des heures irremplaçables. Pabst a réussi, sans rechercher systématiquement le suspense, à bâtir son film en deux parties dont chacune tourne autour d'un objet fatidique: une bombe et un téléphone. Dans le rôle du colonel-comte von Stauffenberg, chef d'état-major de l'armée à l'intérieur et grand blessé de guerre (il lui manquait un œil et une main), le futur réalisateur Bernhard Wicki, la Méthode même en action, est on ne peut plus convaincant.

Rappelons qu'en même temps que *C'est arrivé le 20 juillet*, Pabst, avec un scénario, cette fois, d'Erich Maria Remarque, l'auteur d'*A l'Ouest rien de nouveau*, a réalisé *Der Letzte Akt (La Fin d'Hitler)*, sur les derniers jours du Führer (avril 1945), réfugié, avec son état-major, dans un bunker souterrain. Ce cadre, parfaitement reconstitué, sert de décor aux trois-quarts du film et donne un relief singulier aux principaux personnages: Goebbels, Goering et même Hitler. Certes Albin Skoda n'évoque pas immédiatement le Führer, mais sa voix rauque, ses éclats, ses crises, valent tous les maquillages. Et même si l'on peut déplorer une schématisation excessive des caractères qui fait songer parfois à *La Chute de Berlin*, l'extrême resserrement de l'action, une admirable photographie très inspirée de l'expressionnisme et de grands moments de cinéma font de *La Fin d'Hitler* une œuvre digne du Pabst d'avant 1933. Séquences entières (l'orgie dans la cave, l'inondation du métro de Berlin, l'extraordinaire cérémonie du mariage du Führer avec Eva Braun) ou simples détails, magistralement recréés: le premier geste des généraux devant le cadavre d'Hitler, qui ne supportait pas que l'on fume devant lui, est d'allumer une cigarette...

Le Général du diable est l'adaptation d'une pièce de Carl Zuckmayer, écrite pendant l'exil de l'auteur aux Etats-Unis, elle-même inspirée du destin tragique et mystérieux du général Ernst Udet. Cette espèce de Guynemer teuton devint célèbre au cours de la première guerre mondiale et occupa un poste de haut fonctionnaire sous le régime nazi avant de mourir dans des circonstances inexpliquées: exécution, suicide? Le film commence à Berlin, en décembre 1941. Udet s'appelle Harras, il est inspecteur général des constructions aéronautiques militaires et s'oppose, comme Canaris à Heydrich, au colonel SS Schmidt-Launitz. Il découvrira un jour que des ingénieurs placés sous ses ordres sabotent des avions de chasse et, le film ayant évidemment choisi la solution la plus facile, se donnera la mort. Plus encore qu'*Amiral Canaris*, *Le Général du diable* est bien fait et l'on peut passer sur les faiblesses du scénario (l'intrigue sentimentale entre Harras et la jeune

Diddo, le conflit entre le devoir et l'amitié) et les rares erreurs de réalisation: le dernier plan, maquette maladroite, est à refaire. Curd Jürgens, qui ne cabotinait pas encore, est tout à fait à sa place dans un rôle en or. La signification du film est capitale. Canaris avait sauvé l'honneur de la « Kriegsmarine » et de l' « Abwehr » réunies, Stauffenberg celle de l'état-major. Harras-Udet, lui, réhabilite la « Luftwaffe ». Cela n'a échappé à personne:

- « ... au moment où Hitler et les siens ont toutes les raisons de se croire les maîtres du monde, Harras représente l'individualiste qui n'a pas accepté, ... pris au cœur de l'engrenage... les événements... l'obligent à faire un choix, individualiste, naturellement: le suicide à bord d'un de ces avions de chasse qui ne peuvent se redresser lorsqu'ils descendent en piqué... par cette fin grandiose, Harras s'identifie à quelque héros, victime des forces du mal (il se baptise lui-même « général du diable ») et qui se purifie par la mort. On revient par la bande à la mythologie wagnérienne, Harras c'est Siegfried. » (Jacques Siclier, *Cahiers du cinéma*, mars 1956.)
- « ... la réalisation du film a coïncidé avec la renaissance et la remise en activité de l'aviation civile en Allemagne de l'Ouest. Tout se passe comme si, au moment où l'on invite les voyageurs à utiliser de nouveau les transports aériens d'Outre-Rhin, il convenait d'effacer quelques mauvais souvenirs... Il y a là un côté opération de dédouanement qui est assez déplaisant, et le film tout entier souffre de cet équivoque. Il débouche dans le malaise. » (Jacques Doniol-Valcroze, *France-Observateur*, 2 février 1956.) Doniol-Valcroze rapportait même que la « Lufthansa » avait participé au financement du film, ce que ladite compagnie s'empressa de démentir (id., 5 avril 1956).

L'un des martyrs de *Bataillon 999* était médecin, il tombait, injustement frappé de la foudre hitlérienne. Si l'on en croit *Le Médecin de Stalingrad*, aboutissement logique d'un certain courant, il n'a pas été le seul médecin de l'armée nazie à se conduire en héros. Le docteur Fritz Böhler, qu'incarne O. E. Hasse avec la conviction qu'il apportait à *Amiral Canaris*, a été fait prisonnier à Stalingrad, en 1943, et dirige en 1949 une infirmerie de camp en Sibérie, sous la surveillance impitoyable du médecin russe Alexandra Kasalinskaja. Adapté d'un bestseller de l'époque et produit par l'une des plus importantes firmes d'Allemagne occidentale, la « Divina », qui avait déjà produit la trilogie « *08-15* », *Le Médecin de Stalingrad* est une réussite totale de ce que l'on pourrait appeler le témoignage subjectif. Le camp soviétique est un univers concentrationnaire comme seuls les Russes peuvent en créer, Alexandra est une manière de règlement vivant, les prisonniers finissent par se révolter. Par bonheur, les bons Allemands, comme *Paris-Match*, étaient là. Le médecin-adjoint de Böhler sauve Alexandra par son amour, il le paiera d'ailleurs de sa vie. La fin est délirante: le bon docteur Böhler opère le fils du commandant du camp d'une tumeur au cerveau, opération qu'il était seul, sur cette terre barbare, à pouvoir réussir, et refuse de quitter le camp jusqu'à la libération de tous les prisonniers...

Un merveilleux diamant noir, le seul film réalisé par Peter Lorre (1951), avait déjà montré l'envers du décor: du docteur Rothe, directeur de l'Institut de recherches

biologiques de Hambourg en 1943, le nazisme, plus exactement l'Abwehr de Canaris, a fait un assassin, un névropathe, *Un Homme perdu* (voir fiche spéciale).
Autrement plus subtil que *Le Général du diable* apparaît le « *08-15* » tourné par Paul May une année auparavant, d'après le roman de Hans Hellmuth Kirst, et qui a droit à une place de choix. C'est une œuvre qui va très loin parce qu'elle dépasse le plan de l'anecdote. Nous avions déjà vu, certes, un général plus qu'imprudent *(Le Massacre de Fort-Apache),* des officiers de marine névrosés ou maniaques *(Ouragan sur le Caine, Permission jusqu'à l'aube),* un sergent tortionnaire *(Tant qu'il y aura des hommes).* Mais ces gradés détestables étaient des cas particuliers. Jamais un réalisateur n'avait mis en cause le système militaire en temps que tel, ni montré l'abdication sous l'uniforme de toute dignité humaine. C'est que Paul May a bénéficié de circonstances exceptionnelles: l'Allemagne était encore incertaine de son avenir, la gauche luttait contre le réarmement et le roman avait connu un succès prodigieux. Cela décida un producteur à tenter l'expérience. A un détail près, Paul May a suivi le livre. Ce détail, c'est le rôle très bizarre du commandant Luschke, qu'Ernst von Salomon, l'adaptateur, a embelli jusqu'à en faire celui d'un justicier. Kirst l'a dit lui-même au cours d'une interview: « Von Salomon s'est trop concentré sur ces sous-officiers et il a laissé dans l'ombre le commandant Luschke, qui est bien plus dangereux. Il a traité ce dernier avec des mains gantées. Peut-être parce que von Salomon était officier lui-même. » (*Lettres françaises* du 31 mars 1955.) Signalons encore, pour en finir avec les censures, que la conclusion de la version française est mutilée. Il manque un discours de Hitler qui annonce l'entrée en guerre contre la Pologne. Mais l'essentiel est dit. L'homme encaserné est livré sans défense à une hiérarchie de malades, de salauds et d'ivrognes. Cet adjudant Schulz, Tarzan cocu et gras, maniaque de la punition, est une figure internationale. Toutes les armées du monde ont aussi leur Platzek, le sous-officier débrouillard que l'alcool éteint peu à peu, et leur Lindenberg, machine à obéir qui décourage les plus sadiques. Que faire? Le soldat Vierbein symbolise la révolte affective, mais condamnée d'avance. Ce garçon aimable et fin irait jusqu'au suicide, si le caporal Asch ne le prenait en mains. Asch est un réaliste intelligent. Il s'est fait à l'armée, dont il connaît à fond le rituel et les points faibles. Il trouve d'emblée ces solutions que la psychologie des tests classe dans les comportements de « need persistance ». Il est adapté. Il s'amusera donc, diaboliquement, à détraquer le mécanisme d'une caserne à la prussienne. L'entraînement des hommes dans la boue est devenu un morceau d'anthologie. « Au début », a écrit Georges Sadoul, « la brutalité se lit sur le seul visage de l'adjudant Peau de vache. Dans le final, c'est un horrible mouvement de bielle qui jette les hommes dans la fange, les prépare à la mort en les unissant à la terre. » Mais le sommet du film est, à notre avis, cette longue séquence de la saoulerie au mess des sous-officiers. La caméra s'arrête sur les visages: une galerie d'alcooliques, abrutis par les plaisanteries grasses et les chansons de marche. Asch sert à boire; Vierbein joue du piano. On a pour eux cette familiarité complice des chefs qui s'encanaillent. Les sous-officiers montent sur la table, se déculottent et chantent « Trou la la », un refrain du folklore prussien qui a son

équivalent dans tous les pays. Ils tombent ivres-morts les uns après les autres et, dans cette chambrée puante et silencieuse, Vierbein interprète du Beethoven. La culture a triomphé de la vie de caserne.
Paul May est l'héritier d'une solide tradition. Il cherche parfois des cadrages rares, mais cet esthétisme n'est pas gratuit. Lorsque la caméra saisit un visage en contre-plongée, sous le coude d'un deuxième classe au garde-à-vous, l'angle de vue ajoute à la signification de la scène. Cet emploi de l'image se retrouve chez Pabst et chez Fritz Lang. « *08-15* », tout naturellement, s'inscrirait donc dans le courant qui a produit *Trois pages d'un journal* et *Le Maudit,* si l'on ne débouchait malgré tout sur la confusion et l'équivoque: à la fin, le commandant convoque tout le monde dans son bureau, punit les méchants, récompense les bons. Asch est félicité et monte en grade. L' « amère bouffonnerie » dont parlait la publicité, se termine par une réhabilitation: l'armée nazie a compté aussi des âmes nobles (Vierbein), des hommes intelligents (Asch), des officiers justes et généreux.
On s'explique mieux alors que « *08-15* » ait été dès sa sortie le plus grand succès commercial d'après-guerre en Allemagne et que la « Divina » ait tourné coup sur coup, avec la même équipe, les deux suites de Kirst: « *08-15* » *s'en va-t-en guerre* (1955) et « *08-15* » *go home* (1956). Cette fois, tout devenait clair. « *08-15* » *s'en va-t-en guerre* ridiculisait un officier de l'intendance venu sur le front russe à seule fin de gagner une décoration et célébrait les mérites du sous-officier Vierbein devenu excellent soldat et d'un colonel antinazi et humain, incarné par l'inévitable O. E. Hasse. Le dernier volet du triptyque, ne reculant devant aucun sacrifice, s'en prenait ouvertement aux alliés: le valeureux Asch et le bon colonel arrêtent eux-mêmes, jugent et exécutent un criminel nazi, après quoi les Américains s'emparent du colonel considéré comme criminel de guerre, font également Asch prisonnier et nomment l'adjudant idiot chef du camp de prisonniers. On croit rêver. La trilogie aura eu au moins un résultat immédiat: « faire fleurir en Allemagne des brasseries où l'on se coiffe de bonnets de papier ornés des fameux chiffres en braillant des refrains guerriers. » (Jacques Siclier, *Cahiers du cinéma,* mai 1956.) Bien sûr. C'était quand même le bon temps.
L'opération Kirst devait donner encore, en 1959, *Fabrique d'officiers SS,* de Frank Wisbar. Aucun doute: l'armée allemande, animée du plus pur patriotisme, composée d'officiers au grand cœur et de jeunes soldats conscients de leurs devoirs et pleins d'entrain, n'était pas nazie, mais en butte, bien au contraire, à l'hostilité de la Gestapo. Par ailleurs, le document sur la formation des officiers se diluait dans l'intrigue policière et le mélo sentimental.
Signalons enfin pour mémoire qu'en 1958 Kirst avait collaboré au scénario du film de Werner Klinger, *Blitzmädel an die Front (Les Souris grises),* dont le point de départ était la vie d'une formation de femmes-soldats dans une base d'aviation en France occupée. Mais la coexistence à l'intérieur du camp avec des officiers mâles et des prisonniers français devenait vite prétexte à intrigues sentimentales sans intérêt et l'embryon de témoignage cédait la place à la pire anecdote. Quant à Ernst von Salomon, il devait encore signer, en 1960, l'adaptation d'un autre film de Paul May: *Soldatensender Calais (Les Chacals meurent à l'aube).* Le film

s'inspirait de faits réels: d'Angleterre, le poste « Radio-Calais » diffusait de fausses nouvelles afin de démoraliser les Allemands. Retenons-en un confusionnisme significatif: officiers antinazis, opposants allemands passés de l'autre côté, résistants français et soldats alliés dansaient une incroyable farandole autour d'un agent de la Gestapo sans consistance. Les gens sérieux, Allemands ou alliés peu importe, luttaient pour la liberté contre l'ennemi commun: tous résistaient. Prélude à cette phrase étonnante du « Pariser Kurier », le canard bête et méchant édité par Bonn à l'intention des Allemands de France (23 mai 1964): « Y a-t-il jamais eu en somme de guerre entre nous? »

Deux films bien différents ont été tournés en 1958 sur les rigueurs de la loi militaire: *Unruhige Nacht (Les Chiens sont lâchés),* de Falk Harnack et *Cour martiale,* de Kurt Meisel.

Les Chiens sont lâchés se déroule, comme *Bataillon 999,* pendant la retraite après Stalingrad, au moment où toute tentative d'insubordination était impitoyablement réprimée. Là encore, un soldat allemand généreux essaie de s'opposer à la barbarie nazie: amoureux d'une veuve russe, il veut la défendre de la brutalité de ses anciens coreligionnaires. Il sera condamné à mort pour désertion. Dans *Cinéma 59* (octobre), Colette Borde a tiré la morale de cette parabole démagogique à allure réaliste: « ... personne n'était solidaire du régime hitlérien, en dehors des sots, des coureurs de jupons et des va-de-la-gueule. Les bons Allemands rêvaient à leur paroisse, à leur femme, à leur fiancée ou aux gosses restés au pays. Deux idylles malheureuses sur le front rempliront d'aide les sentimentaux et le public chrétien sera séduit par ce pasteur modèle. On est contre la guerre, mais on bénit les armées. Tout est en ordre, et en avant pour le bonheur éternel dans l'autre monde! La guerre n'est ni fraîche, ni joyeuse, mais qu'à cela ne tienne, mourez, Dieu fera le reste. »

Cour martiale, autrement plus courageux, s'inspire de faits authentiques et a, dit-on, soulevé de vives polémiques en Allemagne. En 1942, le croiseur *Poméranie* est coulé par les Britanniques. Sur 1400 hommes, trois survivants: un lieutenant, un enseigne et un matelot. Recueillis par un sous-marin allemand, ils sont reçus en héros et décorés. Mais au cours de leur permission, ils sont arrêtés et traduits en conseil de guerre. Motif: la BBC a relaté différemment la fin du croiseur et on les accuse de désertion. Condamnés à mort, ils sont fusillés sur-le-champ. Déplorons quelques concessions et artifices: le président de la cour martiale a ses problèmes, il reste, lui aussi, un homme; les accusés paraissent extraordinairement jeunes; leur défenseur est un mutilé de la première guerre, tandis que l'accusation se présente sous les dehors d'un Werner Peters particulièrement antipathique. Il n'en demeure pas moins qu'à ces quelques réserves près, *Cour martiale* est un violent réquisitoire, à base réaliste, contre l'absurdité de la discipline à tout prix, des règlements militaires, de la guerre en général.

La même année que *Fabrique d'officiers SS,* Wisbar réalisa un film nettement plus intéressant sur la bataille de Stalingrad: *Chiens, à vous de crever.* Nous ne pensons pas, avec Louis Seguin (*Positif,* novembre 1959), qu'il s'agisse d' « une saloperie ». Même dans « *08-15* », il y avait à boire et à manger. La première partie du film

procède d'une volonté de démonstration assez épaisse: le lieutenant Wisse, le sergent Böse, le caporal Kramer et l'aumônier Bosch ne sont là que pour opposer, au sein de la Wehrmacht, une majorité lucide à la minorité aveugle qu'aurait constituée le commandement, ici un commandant qui finit par se faire abattre en tentant de déserter. Ce début est d'autant plus contestable qu'il suffisait de s'en prendre au véritable responsable: Hitler, qui, après avoir fait de fallacieuses promesses, avait ordonné au général von Paulus de tenir jusqu'au dernier homme, lui avait interdit de capituler, refusant aux Russes la reddition proposée le 8 janvier 1943 et prolongeant de près d'un mois l'agonie de ses troupes. Mais la seconde partie, magistralement réalisée, vaut *La Bataille de Stalingrad* soviétique, qu'elle recoupe d'ailleurs sur plusieurs points. Le déroulement de l'encerclement russe est démontré de façon exemplaire. Vivres, munitions et carburants viennent à manquer totalement. La faim, le froid, les épidémies et des combats désespérés ramèneront en moins de deux mois et demi les 400 000 hommes de la 6e armée de von Paulus à moins de 100 000. Dès lors, on admet très bien l'incorporation de documents d'archives à la reconstitution, le montage alterné retrouve sa puissance de choc (Goering pérore pendant que des milliers de soldats agonisent dans les caves de Stalingrad), au cœur d'un des affrontements les plus spectaculaires de l'histoire l'individu, face à une mort quasi inévitable, se démasque tragiquement, les acteurs professionnels, peu connus en France au demeurant, n'ont plus, eux aussi, que la face interchangeable des morts en sursis. Et il n'est pas jusqu'à la longue marche finale des prisonniers dans la neige qui, au-delà de la convention, ne prenne une angoissante résonance: Wisse et ses amis se demandent si le peuple allemand va avoir, enfin, compris. En débarrassant son film des scories du début, Wisbar a montré, comme il fallait le faire, le vrai visage de la guerre.

Mil neuf cent cinquante-neuf aura été aussi l'année du *Pont,* réalisé par Bernhard Wicki d'après des faits réels, dont la construction est sensiblement la même que celle de *Chiens, à vous de crever.* En avril 1945, dans une petite ville allemande où la guerre n'est pas encore passée, sept jeunes garçons et une très jeune fille continuent à aller en classe. Un jour, et malgré leur jeune âge, les garçons sont mobilisés, et, gravement, rejoignent leur unité. Quand le bataillon part au-devant des Américains, on les envoie garder un pont qui est précisément le pont de leur petite ville, le pont où ils se retrouvaient naguère une fois la classe finie, *leur* pont. Le sergent qui les accompagne, est tué presque aussitôt par des Feldgendarmes qui le prennent pour un déserteur. Quand les chars américains arrivent, le petit groupe, abandonné à lui-même, se prépare à défendre le pont coûte que coûte. Après le premier assaut — les Américains sont partis chercher du renfort — il ne reste que deux survivants: Mutz et Scholten. Des soldats allemands arrivent alors pour faire sauter le pont et s'en prennent violemment aux deux garçons: en jouant aux héros, ils ont retardé le sabotage du pont et attiré l'attention des Américains sur un point qui aurait dû rester épargné. Mutz, furieux, tue l'un des hommes et, en se retirant, les autres abattent Scholten. Resté seul, Mutz, sanglotant, terrifié, à moitié fou de douleur, retraverse le pont, traînant derrière lui le cadavre de son camarade. Les deux premiers tiers du film sont à la fois languissants, en grande partie

inutiles et paradoxaux. Paradoxaux, parce qu'ayant manifestement été conçus pour situer les principaux personnages dans leur contexte social, donc dans un esprit de réalisme, ils déforment volontiers une certaine réalité, la plus importante à nos yeux dans cette première partie, celle des rapports entre le peuple allemand et le nazisme. Personne, ici, où n'apparaît aucun dirigeant nazi, n'est responsable en quoi que ce soit de quoi que ce soit. Conformité rigoureuse avec l'histoire: au procès de Nuremberg, l'un après l'autre, les accusés répétaient, tels le sadique de *M...*: « Je ne suis pas responsable. » Personne n'est même solidaire, d'une façon ou d'une autre. Tous ces braves gens pourraient déjà s'écrier: « Je ne voulais pas être un nazi. » Aucun n'est d'ailleurs présenté comme tel: ils n'ont rien à voir avec cette entité abstraite dont il semble qu'ils n'aient jamais entendu parler, et dont, en toute logique, il faut bien se demander, pour finir, si elle a jamais existé. Les mères, exactement comme dans *Des enfants, des mères et un général* de l'Américain Laslo Benedek, ne sont que des mères, des mères face à la guerre, des victimes impuissantes et ce, quelque soit leur milieu et leur tempérament. La chose peut être vraisemblable, elle n'en semble pas moins un peu trop systématique. Les pères ont l'air entièrement détachés du monde qui les entoure, et ne pensent guère qu'à la sauvegarde de leur confort personnel. Au passage, notons que la répétition d'une même situation ne s'imposait pas: l'un des garçons découvre avec épouvante, la veille de son incorporation, que son père couche avec la bonne, un autre s'aperçoit au même moment que la jeune servante de la maison partage ses faveurs entre son père et lui... Les officiers et sous-officiers sont soit excusés (l'officier du bureau de recrutement, méprisant à l'égard des civils, vient de perdre son fils tué au front), soit présentés comme éminemment sympathiques: le sergent qui prend en charge les jeunes recrues est on ne peut moins militaire, on ne peut plus paternel, et son premier soin, une fois le groupe à son poste, est d'aller chercher du café. Mais le personnage-clé est celui du professeur qui, réformé pour raison de santé, est atterré par la mobilisation de ses élèves et se rend chez l'officier-recruteur pour essayer de leur obtenir une affectation peu dangereuse. Faveur d'abord refusée, puis accordée, au dernier moment: la Wehrmacht n'était tout de même pas si inhumaine. Au fond, donc, dans cet environnement humain, trop humain, le groupe d'adolescents est le jouet d'une réalité lointaine, invisible, qui prend le visage de la guerre, et peu importe d'où elle vient. A partir du moment où celle-ci intervient concrètement, le film trouve son unité, son ton, son rythme. Le montage est certes un peu chaotique et, en le resserrant, Wicki aurait pu éviter surcharges et redites et rendre les divers moments de l'épisode plus clairs, plus denses, plus efficaces. Mais deux séquences au moins sont inoubliables. Dans la cour de la caserne, en pleine nuit, le commandant d'unité explique aux hommes rassemblés avant le départ ce qu'ils vont avoir à faire. Les garçons reconnaissent les paroles qu'ils se répétaient en classe, les paroles qu'ils espéraient. Leurs yeux brillent. A leur tour, enfin, ils vont servir le pays... Plus tard, juste avant l'arrivée des chars américains, une colonne de camions franchit le pont en toute hâte. N'en croyant pas ses yeux, le groupe est brutalement mis en présence des glorieux combattants du front: des soldats sanglants,

gémissant, des officiers affolés, en pleine déroute. Tous ces plans d'enfants perdus, broyés avant tout par l'absurdité de leur situation, sont d'une effroyable vérité. Par là, *Le Pont* se hausse in extremis au niveau de l'accusation directe. Montrant sans fard l'ultime conséquence d'un régime donné, il en est l'impitoyable condamnation. En fait, nulle part ailleurs le cinéma allemand d'après-guerre ne s'est dressé avec autant de violence contre la guerre et la folie nazie.

Lorsqu'il s'est intéressé au nazisme et à la Seconde Guerre mondiale, le cinéma allemand, à quelques exceptions près *(La Fin d'Hitler, Cour martiale, Chiens, à vous de crever)* a donc produit deux sortes de films:

- l'essai de dédouanement conscient et organisé (*Amiral Canaris, Le Général du diable,* la trilogie « *08-15* »);
- le film d'aventures héroïco-sentimentales auquel l'histoire récente ne sert que de prétexte *(Bataillon 999, Fabrique d'officiers SS, Les Souris grises).*

Dans les deux cas, la volonté de mystification crève les yeux. On noie le poisson. L'entreprise aurait pu prendre pour slogan: « Hitler? Connais pas. »

Les deux films les plus récents qu'il nous ait été donné de voir sur la question, ne viennent guère infirmer une règle générale désormais bien établie.

Wolfgang Staudte, l'un des principaux réalisateurs de l'Allemagne de l'Est, a tourné en 1960, à l'Ouest, un film qui a bien failli être étonnant: *Kirmes (Je ne voulais pas être un nazi).* Le titre français, beaucoup moins anodin que le titre original (Kermesse), résume parfaitement quinze ans de manœuvres douteuses, mais recouvre un chef-d'œuvre d'ambiguïté. Quinze ans après la fin des hostilités, une petite ville allemande sans problèmes célèbre sa fête annuelle. En plantant un mât de cocagne, des forains découvrent le squelette d'un soldat du Reich. Retour en arrière. En 1945, le fils d'un riche fermier du pays déserte et, pour échapper aux nazis qui fusillent les déserteurs sur place, se réfugie chez ses parents. Affolement dans la famille: tout civil qui protège un déserteur, court le risque d'être pendu. Pour sauver les siens, le jeune homme se tue et son père ensevelit lui-même le cadavre dans un trou d'obus. Le film vaut par une satire assez corsée de l'Allemagne d'Adenauer. Le bourgmestre actuel n'est autre que le valet docile du nazisme qui, à la fin de la guerre, faisait fusiller les déserteurs. Son ex-complice est aujourd'hui l'institutrice respectée à qui l'on confie tout naturellement l'éducation de la jeune génération. On a pris les mêmes pour recommencer. La lâcheté qui régnait alors partout en Allemagne, est largement démasquée: le fermier met son fils à la porte, le pasteur n'en veut pas davantage. Tous les civils n'étaient pas les bons apôtres auxquels on a voulu trop souvent nous faire croire, il y avait aussi pas mal de salauds. La dénonciation va d'autant plus loin qu'elle s'en prend à deux des plus grands tabous de l'Allemagne éternelle: la famille et la religion. L'atmosphère de débâcle et de mort qui pesait sur les derniers jours du Troisième Reich à l'heure où chacun ne songeait plus qu'à sauver sa peau, transpire de nombreux plans du film. Si on l'envisage sous cet angle, le plus immédiat, il semble que Staudte ait apporté au cinéma de Bonn empuanti de miasmes putrides, un souffle d'air frais, un ton libérateur: dès le début, un colleur d'affiches placarde le titre du film entre une photo du vieux chancelier et un panneau-réclame de Coca-cola.

Mais il est impossible d'en rester là. Le personnage principal n'a pas voulu être un nazi. Lui non plus. Il haïssait la guerre. Lui aussi. Son suicide, bien plus qu'une lâcheté supplémentaire, est son ultime protestation devant l'attitude de tous ceux qu'il aimait ou respectait. La lucidité et le courage de son refus l'ont conduit à la mort. Peut-être était-ce un héros? Qui saura jamais combien de soldats allemands inconnus gisent encore sous les mâts de cocagne des kermesses allemandes? Nous n'y coupons pas de l'épisode sentimental: une servante peu farouche ouvre ses bras et sa chambre au proscrit pendant que le canon tonne; il est vrai qu'elle est étrangère... La réalisation, enfin, est indigne du metteur en scène de *Rotation* et de *Pour le roi de Prusse.* Oscillant sans cesse entre un réalisme désuet et un symbolisme pesant, elle frôle constamment un réalisme de choc sans jamais y atteindre vraiment.

Les Fiancées d'Hitler est un film de Werner Klinger réalisé en 1961. Un groupe de jeunes filles se porte volontaire pour l'opération « Source de vie » lancée par Hitler. Celui-ci, inspiré par la loi de Mendel sur la sélection biologique, avait décidé de créer une race d'aryens purs en accouplant de jeunes nazis sélectionnés. Le point de départ était excitant. Mais il est absolument impossible de croire une minute au personnage du docteur Hagen, illuminé caricatural qui n'est même pas digne d'être rangé dans la longue théorie des savants fous chers au cinéma d'épouvante. Et pas plus d'érotisme là-dedans que dans une messe pontificale. La cheftaine du groupe est très vite l'élue de l'affreux docteur, mais tombe amoureuse du beau Klaus, antinazi notoire venu se cacher à l'ombre de la génétique. Tous deux s'enfuient et Klaus sera abattu par les SS en protégeant sa bien-aimée. Pendant que l'une de ses compagnes se donne la mort pour ne pas être accouplée à un inconnu... Rien que des héros. Et une poignée de nazis détraqués ou hideux. La conclusion de *Cinéma 62* (mars) sera la nôtre: « Construit avec un primarisme désespérant, réalisé avec un manque d'intelligence flagrant, interprété sans aucun sens de la mesure, *Les Fiancées d'Hitler* constituent une nouvelle pièce à verser au triste dossier « Petite histoire du National-socialisme. »

II. L'après-guerre

« Un homme rentre en Allemagne.
Et là, il assiste à un film absolument incroyable. Pendant la représentation, il lui faut se pincer le bras plusieurs fois, car il ne sait s'il est éveillé ou s'il rêve. Et puis, il constate qu'à sa droite et à sa gauche, il y a des tas de gens à qui il arrive la même chose. Et il pense que ce doit bien alors être la vérité. Et lorsque, à la fin, il se retrouve dans la rue, l'estomac vide et les pieds froids, il s'aperçoit que ce n'était rien d'autre qu'un film parfaitement banal... Sur un homme qui rentre en Allemagne... L'un de ceux qui rentrent chez eux et qui pourtant ne rentrent pas chez eux, parce que pour eux il n'y a plus de chez-soi. Leur chez-eux se trouve maintenant dehors, devant la porte. Leur Allemagne est dehors, dans la nuit, sous la pluie, dans la rue. »

C'est en ces termes que le poète Wolfgang Borchert, mort à 26 ans des suites de la guerre, présentait sa pièce *Devant la porte,* écrite en quelques jours en 1946. L'adaptation qu'en fit, un an plus tard, Wolfgang Liebeneiner (qui en avait assuré la première mise en scène au théâtre), sous le titre *Liebe 47 (Amour 47),* inédite en France, donna l'un des premiers films allemands tournés vers l'immédiate réalité de l'après-guerre. Le thème, on ne peut plus d'actualité, était celui du « Heimkehrer », du soldat qui, la guerre finie, rentre chez lui. Beckmann, petit gradé prisonnier en Sibérie, porte encore ses effets militaires, une vieille capote et les lunettes de fortune qu'il s'est confectionnées au front avec un morceau de masque à gaz et des bouts de ficelle. Son jeune fils est mort sous les bombes. Dans sa maison de Hambourg habite, à sa place, un autre homme: sa femme a reçu un papier de l'autorité militaire le déclarant tombé près de Stalingrad... Mais Liebeneiner, à qui Hitler, en même temps qu'à Veit Harlan, avait décerné, en 1943, le titre de « Professor » et qui devait par la suite se spécialiser dans les pires comédies *(La Famille Trapp),* a émasculé l'impitoyable réquisitoire que Borchert avait dressé contre la guerre. Certes, quelques traits sont bien venus: les parents de Beckmann, touchés par la dénazification, se sont tués; l'ex-soldat est reçu chez un ancien colonel qui boit du schnaps dans un intérieur cossu où la guerre n'a laissé aucune trace; un directeur de cabaret à qui il vient demander du travail, le met aussitôt à la porte (« Il n'y a pas de place pour les débutants ici! ») et, face à l'incompréhension de Beckmann, se croit obligé de justifier son geste: « L'art n'a rien à voir avec la vérité. En cherchant la vérité, vous n'irez pas bien loin, vous ne réussirez qu'à vous faire détester. Qui, aujourd'hui, peut bien s'intéresser encore à la vérité? » Finalement, et comme pour justifier cette parole prophétique, le réalisme est noyé sous un néo-expressionnisme encombrant et maladroit: situations schématisées, personnages symboliques, stylisés ou caricaturaux, jeux insistants d'ombres et de lumières, avalanche de surimpressions. *In jenen Tagen (En ces jours-là),* premier film ouest-allemand de l'après-guerre réalisé la même année par Helmuth Käutner, n'était qu'une chronique des années nazies à la façon du néo-réalisme italien: mélange boiteux, film bâtard, trahison inacceptable, *Liebe 47* a eu au moins le mérite d'amorcer, par petites touches successives, l'approche de l'Allemagne nouvelle.

Le problème du retour à la vie civile ou, d'une façon plus générale, de la réadaptation au temps de paix, que le cinéma américain évoquait aussi au même moment *(Les plus belles années de notre vie, Feux croisés),* n'avait pas fini de revenir sur les écrans allemands:

- après vingt ans d'armée et de captivité, un gynécologue se retrouve dans un monde peuplé d'inconnus (*Frauenarzt Dr. Bertram — Filles interdites,* Werner Klinger 1957). Mais le point de départ ne sert de base qu'à un extravagant mélo: le docteur rencontre une jeune fille qui ressemble à sa fiancée tuée pendant la guerre et qui se révèle être sa propre fille; les sentiments qu'il lui porte l'obligent à rompre avec elle; enceinte d'un voleur elle va trouver son père qui refuse de la faire avorter, etc. ... Comme à la fin de *Liebe 47,* l'amour fait tout rentrer dans l'ordre. Un cas de conscience pour midinettes, une intrigue de roman-photos, une mise

en scène de quatre sous submergent la question posée: une fois de plus, elle demeure sans développement ni réponse. *Filles interdites* rappelait singulièrement le film de Willy Forst *Confession d'une pécheresse* (1951). C'étaient déjà les mêmes personnages désaxés par la guerre: ici une jeune femme, Marina, incarnée par Hildegard Kneff. Même virage vers le feuilleton de dixième ordre: séduite par son demi-frère, Marina s'adonne à la débauche, recueille un peintre ivrogne atteint d'une tumeur au cerveau qui devient aveugle et se suicide, bientôt suivi dans la mort par l'amante esseulée. Même ineptie. Forst avait eu seulement le courage de faire de sa « femme de mauvaise vie » un personnage sympathique, ce qui devait lui attirer les foudres de l'Eglise et la vindicte des jeunes chrétiens.

- un fils d'industriel revient dans la Ruhr après avoir passé les années de guerre en Amérique: *Der Rest ist Schweigen (Le Reste est silence),* d'Helmuth Käutner (1959), n'est en fait qu'une tragédie familiale s'efforçant de transporter le thème de « Hamlet » dans un cadre moderne.
- démobilisé, un Allemand comme tant d'autres (il porte le nom symbolique de « Normalverbraucher » = Consommateur moyen) regagne son domicile berlinois (*Berliner Ballade — Ballade berlinoise,* de Robert Adolf Stemmle). Ce film de 1948, considéré lors de sa sortie comme un film important en soi et comme l'un des premiers films allemands valables de l'après-guerre, se situe en marge par son ironie amère et son style de comédie mi-satirique, mi-burlesque, ponctuée de « songs » à la Brecht. Une séquence est digne du meilleur René Clair: au cours d'une séance de la commission quadripartite de Berlin, aujourd'hui dissoute, une mappemonde prend feu tandis que les palabres, interminablement, se poursuivent; finalement, on éteindra l'incendie à coups de verres d'eau... Un montage court est à la fois constat et accusation: les plaques portant le nom des rues rappellent toujours le glorieux passé militaire de l'ancienne Prusse. Au passage, on plaisante sur la bureaucratie, immuable, le marché noir, la rareté du sucre qui provoque de curieuses pertes de mémoire, la nostalgie de certains pour la caserne ou l'héroïsme guerrier. Tout cela ne va jamais très loin. *Berliner Ballade* a pu faire illusion à une époque où le cinéma allemand était encore pratiquement inexistant. C'est aujourd'hui un film d'une effarante bêtise, raté sur tous les plans: jamais la célèbre lourdeur germanique n'a été mieux illustrée, et d'ailleurs un sujet pareil pouvait-il, même en Allemagne, prêter à rire?

Aux environs de 1960, les réalisateurs d'Outre-Rhin se détournent de problèmes de moins en moins actuels pour s'intéresser plutôt à la réalité de l'heure. La réalité de l'heure, c'est avant tout le « miracle économique », né une dizaine d'années auparavant, alors en plein épanouissement.

Bernhard Wicki, le réalisateur du *Pont,* lui a consacré deux films: *Warum sind sie gegen uns? (Pourquoi sont-ils contre nous?* — 1958) et *Das Wunder des Malachias (Le Miracle de Malachias,* 1961), inédit en France.

Warum sind sie gegen uns?, distribué en France par le Ciné-Club de la Jeunesse de Toulouse, est le plus important des films produits par l' « Institut für Film und Bild » de Munich dans la série « Point d'interrogation ». « Le but de cette entreprise est d'amener les spectateurs à réfléchir et à se poser des questions sur un certain nombre de problèmes auxquels le film ne doit pas donner de solution. » (*Ciné-Jeunes,* 4e trimestre 1962). Deux jeunes gens s'aiment: Gunther, ouvrier dans une fonderie de Mannheim, et Gisela, d'un milieu plus élevé. Une longue séquence constitue l'essentiel du film. Malgré l'interdiction que lui a faite son père de revoir Gunther, Gisela l'invite un soir chez elle à l'improviste. Deux classes sociales, deux générations, incarnées par le jeune homme et le père de la jeune fille, s'essaient alors au dialogue. A travers cette rencontre, Wicki a posé deux problèmes: celui du mirage du bien-être et celui des relations entre les parents et les jeunes dans l'Allemagne d'aujourd'hui. Il a réussi, en montrant un jeune ouvrier qui est tout le contraire d'un blouson noir, un peu naïf, plutôt bêlant, pas du tout dangereux. Les rapports entre les jeunes sont très bien vus, ainsi que cette éternelle petite bourgeoisie allemande que représentent à merveille les parents de Gisela. Conformément au principe des films de la série (« A vous de décider »), les auteurs n'ont pas pris parti: on n'aide pas le spectateur à choisir, il est tantôt pour, tantôt contre chacun des deux groupes en présence. Enfin, le film est réalisé avec soin, bien joué: Il ne s'agit en aucune façon de « cinéma-vérité ».

Das Wunder des Malachias voulait montrer à quels excès le redressement-éclair de l'Allemagne de Bonn avait pu conduire. Wicki a-t-il été gêné par le roman qu'il adaptait, une satire passablement mystique signée par un catholique, ou tout simplement par le lyrisme quelque peu désordonné déjà sensible dans son premier film? Toujours est-il que, comme *Liebe 47,* les images relèvent plus souvent de l'allégorie que d'un réalisme véritable.

L'année suivante, l'Allemagne occidentale projetait en marge du Festival de Cannes et à Venise *Le Pain des jeunes années,* tiré par Herbert Vesely du roman d'Heinrich Böll, autre auteur catholique qui, mettant sa foi en veilleuse, s'est affirmé depuis longtemps comme le premier romancier allemand de l'après-guerre. Le sujet, qui peut être rapproché de celui du film de Wicki, était anticonformiste: las des valeurs dérisoires engendrées par le renouveau économique, un jeune réfugié de l'Allemagne orientale renonce à un mariage qui n'a plus de sens pour lui, et retrouvera, dans un amour digne de ce nom, le goût du pain, tant ignoré naguère, si oublié aujourd'hui. Ce *Pain des jeunes années* avait bénéficié d'autre part de conditions de réalisation tout à fait exceptionnelles. En février 1962, pendant le Festival d'Oberhausen, s'était constitué un groupe de jeunes auteurs de courts métrages qui s'était fixé pour but de rompre avec le cinéma allemand traditionnel. « Nous proclamons notre droit et notre intention », déclaraient-ils dans leur manifeste, « de créer un nouveau cinéma allemand. Ce cinéma a besoin de nouvelles libertés. Qu'on le libère des conventions dramatiques et des influences commerciales. Nous avons des idées concrètes, intellectuelles, formelles et économiques quant à la production... Ensemble, nous sommes prêts à en supporter les risques. » Vesely était parmi les signataires. Il a pu réaliser son film en toute liberté. On était en droit d'en attendre beaucoup. Un cinéma réaliste engagé était peut-être sur le point de naître. Or, il n'en a rien été. Dans *Cinéma 62* (juillet), Yves Boisset a dit ce qu'il fallait en penser: « On y retrouve pêle-mêle les poncifs les plus redoutables du cinéma d'avant-garde accommodés à la sauce cinéma-vérité...

Le film de Herbert Vesely réunit tous les défauts du cinéma intellectuel: caméra agitée d'un mouvement perpétuel et tout aussi gratuit que les interminables déambulations des héros à travers la ville, pathos psychologique et métaphysique à la limite de l'intelligibilité et construction hiroshimienne rarement justifiée. La « Modern Art Film » pour laquelle travaillent les réalisateurs du « Groupe d'Oberhausen », semble, comme son nom seul aurait dû le faire craindre, n'avoir accouché que d'une séquelle du vieux « film d'art ».

Wir, Wunderkinder (Les Enfants prodiges), primé au festival de Moscou 1959, n'aborde le miracle économique que dans sa dernière partie et dans un esprit satirique qui fait penser à *Berliner Ballade.* Kurt Hoffmann a voulu brosser une fresque sur quarante ans d'histoire de l'Allemagne. Le film ne démarre vraiment qu'à partir de 1930, lorsque sont présentés les trois principaux personnages: un nazi, un journaliste dont le Troisième Reich fera un chômeur, et un Juif. On s'est étonné à juste titre de la récompense obtenue à Moscou. *Wir, Wunderkinder*, réalisé par un spécialiste de la comédie légère *(L'Auberge du Spessart)*, égratigne sans trop de méchanceté, se réfugie toujours derrière le gag burlesque et, bien sûr, châtie les méchants: l'ex-nazi se tue accidentellement à la fin. La confrontation systématique du bon (le journaliste) et du vilain limite, par son arbitraire, et le constat et la satire. La ficelle devient câble. *Les Enfants prodiges* est à l'image des couplets qui lui servent de transitions: c'est finalement du cinéma de chansonniers.

Les Allemands de l'Ouest n'ont pas digéré le partage du territoire. L'existence de la RDA (République Démocratique Allemande) est un dard empoisonné dans l'œil de Bonn. La « zone Est » était un morceau de choix pour les scénaristes: ils ne manquèrent pas de s'en emparer.

C'est le touche-à-tout du cinéma fédéral, Helmuth Käutner, qui aborda le premier la question dans *Ciel sans étoiles* (1955), dont le titre est déjà tout un programme. Sélectionné pour Cannes en 1956, il fut finalement retiré de la compétition par le comité même du festival. Il n'y avait pourtant pas là de quoi fouetter un chat, au contraire: Käutner, dont la plupart des films se situent à l'exact opposé d'un cinéma révolutionnaire, sait ménager la chèvre et le chou. Il se garde bien d'enfourcher le dada antirouge. Le soldat soviétique qu'il fait intervenir dans le dernier tiers du film, est un brave garçon. Il aide les fugitifs à gagner la zone Ouest et y laissera même sa peau. Horst Buchholz l'interprète: c'est tout dire. La dernière séquence, d'un symbolisme un peu trop visible, renvoie Occidentaux et Orientaux dos à dos: le couple de fuyards est abattu par les balles conjuguées des patrouilles-frontière des deux zones que réunit ainsi la même absurdité, et s'effondre à côté du cadavre du soldat russe dont la main serre un laissez-passer désormais inutile. Peut-on parler d' « objectivité »? Il semble bien plutôt s'agir d'un idéalisme fumeux tel qu'il fleurit dans des millions de bonnes consciences de la République fédérale: il y a des braves gens dans le monde entier, nous avons tous intérêt à arrêter les vains massacres, effaçons tout et recommençons... Une fois de plus l'auteur a joué la carte sentimentale qui l'a rendu populaire en Allemagne. *Ciel sans étoiles* est avant tout une histoire d'amour, l'histoire d'un amour tragique brisé par une frontière. C'est un thème que Käutner affectionne particulièrement:

- *Ein Mädchen aus Flandern* (1952, inédit en France): pendant la Première Guerre mondiale, « une jeune fille des Flandres » tombe amoureuse d'un soldat de l'armée d'occupation allemande et la guerre les sépare.
- *Le Dernier pont* (1953): en Yougoslavie, en 1943, une doctoresse allemande est arrachée au sergent qu'elle aime, par un groupe de partisans serbes et finit par tomber sous les balles de ses compatriotes.
- *Ciel sans étoiles:* une Allemande de la zone orientale aime un agent de la police-frontière occidentale et est abattue avec lui à la frontière inter-zones.

Mais Käutner a, malgré tout, fait coup double sur le plan du réalisme. Le décor de la gare abandonnée dans le no man's land qui sépare les deux zones, où se retrouvent les amants, est criant de vérité: il est sinistre. La grande angoisse de l'Allemagne de l'Ouest est traduite sans commentaire superflu et, en définitive, passe l'écran.

Le même cadre réapparaît dans *Menschen im Netz (Pris au piège)*, réalisé en 1959 par Franz Peter Wirth. Dès le départ, on nous prévient que les événements en question ne sont « malheureusement pas imaginaires » et qu' « à la limite du Rideau de fer, 12 000 espions, agents secrets et trafiquants d'armes sont *pris au piège.* » Il s'agirait d'un film d'espionnage assez banal, doublé d'un drame sentimental cousu de fil blanc, si les sabots des auteurs étaient plus discrets. Le héros a été retenu cinq ans prisonnier en Allemagne de l'Est, malgré son innocence évidemment. Sa femme travaille pour un réseau d'espionnage à la solde des Soviets qui l'égorgent pour l'empêcher de leur échapper et essaient de liquider son mari peu après sa libération. Une seule solution s'offre dès lors à lui: il secondera le chef du contre-espionnage de Bonn, qui a les traits nobles et résolus de Hannes Messemer, pour en finir avec l'organisation criminelle. Du sous-Fuller...

Un authentique incident de frontière a inspiré enfin le *Verspätung in Marienborn* de Rolf Haedrich (1963), sorti en France sous le titre *Le Train de Berlin est arrêté.* Un jeune fugitif quitte la zone orientale par le train militaire Berlin-Francfort et se fait prendre. Après de longues tergiversations qui immobilisent le train à la gare-frontière de Marienborn, les Américains le livrent à la police de l'Est. Nul souci de vérité dans cette coproduction germano-italo-française interprétée par des vedettes américaines et où tout le monde parle anglais. L'actualité ne fournit plus que prétexte à film d'aventures et à séquences dramatiques des plus conventionnelles.

III. Problèmes du temps de paix

Si l'on met à part *Ciel sans étoiles,* qui n'est d'ailleurs pas sans appeler, lui aussi, des réserves de taille, le réalisme est donc plus rare encore dans les films ouest-allemands sur l'après-guerre que dans ceux traitant de la guerre et du nazisme. C'est, dirait-on, par accident ou par ricochet que le cinéma reflète la réalité sociale du temps de paix ou révise les valeurs traditionnelles. Que l'on puisse déceler des éléments de document sur la vie des pêcheurs de harengs dans *Une fille à matelots*

et sur celle des routiers dans la production d'Erich Pommer *Les Amants tourmentés* ou dans *Le Sadique de l'autoroute* ne suffit pas. Mais quelques bandes plus intéressantes furent tournées dans les années 1950-1960: l'éternel problème de la jeunesse, la psychologie criminelle, la prostitution en tous genres en étaient les principaux sujets.

On a pu voir en France trois films sur la délinquance juvénile. *Jeunes filles derrière les grilles,* d'Alfred Braun (1949), se déroule dans une maison de redressement où la jeune Ursula, victime à la fois de la guerre et du milieu familial, est condamnée à vivre jusqu'à sa majorité. Cette prison qui n'ose pas dire son nom, avec sa discipline toute militaire, ses méthodes surannées et incohérentes, est assez éloquemment évoquée pour aboutir à sa propre condamnation. Les images de Fritz Arno Wagner, qui signa la photographie de *L'Amour de Jeanne Ney, M...* et *La Tragédie de la mine,* sont poignantes. La fin, hélas, est telle qu'on pouvait aisément l'imaginer. Ursula est réhabilitée, grâce au dévouement d'un de ses éducateurs, l'amour fera le reste. La tentative de suicide de la jeune fille, l'intervention du professeur, le dénouement viennent tout droit de *Jeunes filles en uniforme* (voir fiche spéciale), dont un remake, en couleurs et avec Romy Schneider, devait être réalisé en 1958 par Geza Radvanyi.

Dans *Aux frontières du péché* (R. A. Stemmle, 1951), les jeunes délinquants sont des gosses groupés en commandos qui introduisent en Allemagne des marchandises de contrebande ramenées de Belgique et de Hollande. La séquence où l'un des groupes de fraudeurs fait le guet sur un terrain de défense antichars, ramène l'ombre de la guerre. Le reste n'est, pour la première partie, qu'un bon film policier et, pour la dernière, qu'un méchant mélo moralisateur.

Les Demi-sel, réalisé par Georg Tressler en 1956, est d'une toute autre cuvée. Pourtant, c'est bien la guerre et la lugubre façade du confort bourgeois qui sont encore à l'origine de ces jeunes Berlinois en rupture de milieu familial. De plus, le film s'inspire directement, parfois jusqu'au plagiat pur et simple, de quelques films étrangers récents:

- le jeune héros de l'histoire en a assez de ses parents (*La Fureur de vivre,* 1955);
- sentant son prestige diminuer auprès de sa bande, il risque un coup d'éclat (*Graine de violence,* 1954);
- il organise un cambriolage (*Avant le déluge,* 1953);
- de jeunes motocyclistes sillonnent les rues, désœuvrés et bruyants (*L'Equipée sauvage,* 1954).

Enfin, Horst Buchholz, vedette du film, joue à la manière de James Dean et Marlon Brando réunis. Sans aucun doute, les auteurs ont d'abord cherché à exploiter une formule qui venait de faire ses preuves et à mettre le cinéma allemand au goût du jour. Quoi qu'il en soit, peut-être involontairement, ils ont témoigné. Il n'y a pas la moindre différence entre les voyous des films américains et ceux de Berlin-Tegel: ici comme là, ce sont les mêmes pantalons de cuir et blousons armoriés, les mêmes juke-boxes et boissons favorites, les mêmes machines pétaradantes. Le plan Marshall a mis l'Europe occidentale à l'heure des USA. Et Buchholz dans le rôle de Freddy a le même visage fermé, le même aveuglement, la même bestiale

agressivité que les petits néo-fascistes qui, les samedis soir de l'hiver 1957-1958, venaient chercher noise aux militaires français des quartiers périphériques de Berlin. Deux films postérieurs feront de ces blousons noirs des blousons dorés et montreront que le malaise atteignait toute la jeunesse allemande, aussi bien dans la classe moyenne des petites villes de la Ruhr (*Les Frénétiques,* 1957), que dans les milieux pseudo-intellectuels ou artistiques des grands centres (*La Rage de vivre,* 1959).

Le genre policier, auquel se rattachent plus ou moins les films précédents, n'a jamais retrouvé l'anarchisme du *M...* de Fritz Lang. Néanmoins, *Avouez, docteur Corda,* de Josef von Baky (1958), insistait tellement sur la maladresse de la police qu'il en devenait presque antiflic. Le docteur Corda est l'amant de son assistante et décide de rompre. Un dernier rendez-vous est fixé dans un bois. Lorsqu'il arrive, le docteur découvre le cadavre de la jeune fille. Corda ne veut rien avoir à révéler à sa femme et détruit tout ce qui pourrait le compromettre. Le crime est découvert. La police interroge le docteur et l'arrête. Sa femme, aidée d'un avocat et d'un détective privé, ne peut prouver son innocence, dont elle est certaine. Elle reçoit lettre anonyme sur lettre anonyme, coup de téléphone sur coup de téléphone, tous visant à la persuader de la culpabilité du docteur. Le procès va s'ouvrir. Le véritable assassin, un sadique entre beaucoup d'autres, commet un nouveau crime et est arrêté. Il faut bien libérer Corda, dont la femme est au bord de la folie. Il est parfaitement évident que, sans l'imprudence du vrai coupable, le docteur, victime de policiers trop pressés d'en finir et d'une cohorte d'aigris, aurait été condamné. Accusation sans détours, conclusion surprenante dans un film ouest-allemand de la seconde après-guerre.

Deux ans auparavant, avait été présenté à la Biennale de Venise un film nettement plus anarchisant réalisé par Helmuth Käutner: *Le Capitaine de Köpenick.* Käutner avait un triple alibi: son film était une comédie, se déroulait à l'époque de Guillaume II et adaptait une pièce à succès de Carl Zuckmayer qui venait de lui fournir l'argument du *Général du diable.* Il n'en racontait pas moins un hold-up original qui eut vraiment lieu au début du siècle, fit sensation à l'époque et devint célèbre ensuite. Condamné à douze mois de prison pour avoir voulu obtenir illégalement un passeport, un pauvre cordonnier berlinois fait l'acquisition d'un vieil uniforme de capitaine de l'armée prussienne et réquisitionne, sous ce déguisement, un détachement de soldats. Il se rend avec eux à Köpenick, petite ville proche de Berlin, où il arrête le bourgmestre et fait main basse sur la caisse municipale. Devant le scandale, le cordonnier se dénonce, est fêté comme un héros et gracié par l'empereur. Extérieurement, c'est une farce. A y regarder de plus près, une satire du monde prussien et de l'uniforme dont la morale pourrait être: l'habit fait le moine. En réalité, on peut y voir un encouragement par l'exemple à se libérer de l'ordre établi de la façon la plus directe: port d'uniforme illicite, usurpation d'identité, vol à main armée, tels sont les meilleurs moyens d'obtenir les faveurs et la gloire. Wilhelm Voigt, cordonnier de son état, capitaine par nécessité, venge en toute lucidité la classe d'opprimés à laquelle il appartient, de toute une ère d'abrutissement par la discipline. Jamais ridicule, d'une dignité parfaite, superbe exécutant d'un plan minutieusement réglé, c'est un aventurier moderne et un

révolutionnaire authentique. Il fallait bien le rire pour atténuer l'énormité du propos. Mais le propos demeure et demande à être énergiquement souligné.

Le sadique criminel est depuis trente ans un personnage traditionnel du cinéma allemand. Nombreux sont les films qui s'emparèrent du meurtrier de *M...* sans toutefois retrouver le relief et l'environnement que Peter Lorre et Fritz Lang avaient donné au vampire de Dusseldorf. Le « sadique de l'autoroute » n'était guère situé psychologiquement que par un détail: la sourde rumeur de l'autoroute provoquait en lui un étrange sentiment d'exaltation. Et nous ne savions rien du maniaque pour lequel le docteur Corda avait bien failli payer. Accidentellement, une petite bande à prétentions éducatives réservée aux salles spécialisées a abordé l'aspect médical de la question. Il s'agit de *L'Amour qui tue,* de Fred Barius et Paul Pfiffer (1953). Le début du film présentait un sadique poursuivi par la police dans les couloirs d'un immense entrepôt à la suite du viol d'une fillette, en une séquence digne en tous points du film de Lang. Après ces images saisissantes, le film proprement dit commençait. Un journaliste, ému par l'affaire, demandait à un ami médecin de lui expliquer le comportement du criminel. Le reste était écœurant ou ridicule, mais ce point de départ réglait son sort à un préjugé vieux comme le monde: les sadiques sexuels ne sont pas des monstres, mais des malades.

Si l'on ne faisait qu'entrevoir l'assassin de *L'Amour qui tue,* on voyait très bien, longuement, et en détail, celui du film de Robert Siodmak *Nachts, wenn der Teufel kam (Les SS frappent la nuit,* 1957), que l'on s'étonnera peut-être de voir apparaître ici, classé, pour parler comme « la Cinématographie française », dans la catégorie « Aventures policières ». Certes, c'est bien une manière de synthèse de deux des meilleurs films de Lang: *M...* et *Les Bourreaux meurent aussi.* Comme dans *M...*, un sadique devient simultanément la proie de la police et d'une organisation parallèle: la pègre chez Lang, ici les SS. Le dénouement de l'affaire est le même que dans *Les Bourreaux meurent aussi*: pour ne pas perdre la face, les SS refusent de reconnaître le vrai coupable, et font exécuter un des leurs, innocent, mais gênant. Nous sommes bien en présence à la fois d'un film criminel et d'un film sur le nazisme. Mais le mélange n'a pas réussi et l'ensemble est singulièrement déséquilibré. Le plus faible est ce qui touche au nazisme, sorte de digest de tout ce qu'il aurait fallu ne pas faire, de tous les tics, de tous les trucs du cinéma allemand dès qu'il parle du Troisième Reich. Le titre original est déjà bien équivoque. Nous interprétons peut-être, mais il nous paraît significatif, non seulement quant au film qu'il coiffe, mais encore de toute une production. Brusquement, ce fut « La Nuit » (« Nachts ») et « Le Diable vint » (« Der Teufel kam »). Le diable, ce pourrait bien être l'assassin. Ce pourrait bien être aussi les SS (le titre français, de toutes façons — mais est-ce un hasard? — a tranché la question), ce ramassis d'imbéciles (le bouc émissaire) et de sadiques (le Gruppenführer), de débauchés et d'ivrognes: tous boivent effroyablement, passent leur vie à faire la foire et sont grossièrement caricaturés, mais pas, comme chez Lang, dans un éclairage néo-expressionniste, brechtien, donc signifiant. La séquence de la visite du commissaire au Gruppenführer, ivre et assailli par un troupeau de jolies femmes, est proprement incroyable: c'est de l'Emile Couzinet. Par contre, les civils, même de la police, sont

sans exception des hommes d'honneur. Le petit peuple de Berlin unanime salue à l'hitlérienne à contre-cœur. Le tri a été soigneusement fait: pas un seul torchon dans cette belle pile de serviettes. C'est alors l'accessoire qui sauve ce film hybride et, il faut bien le dire, raté: la partie criminelle, qui serait parfaite si l'on coupait quelques séquences pénibles de comédie sentimentale. Le personnage du tueur déséquilibré est saisissant. Il joue à la poupée dans la remise qui lui sert de logement, mais son aspect stupide (il a quelque chose du monstre de Frankenstein) cache une extraordinaire dose d'astuce, de même que sa masse colossale est capable d'une étonnante légèreté. Chacune de ses apparitions est, si l'on peut dire, un régal. C'est à lui, en tout cas, que l'on doit les quelques bonnes séquences: l'assassinat de la serveuse de brasserie, réglé comme par un métronome, la livraison d'un sac de pommes de terre à une Juive apeurée, la reconstitution de l'un des crimes, où Siodmak réussit à berner deux fois le spectateur. La visite à la Juive est un sommet du document réaliste. La femme se cache dans un intérieur bourgeois que la guerre rend lugubre. Elle n'a qu'un désir: s'enfuir de Berlin, par n'importe quel moyen, avec n'importe qui. Pourtant, elle se méfie de tout et de tous. Là-dessus se greffe un suspense diabolique. Seul avec la femme qui le considère bientôt comme un sauveur possible, le sadique se met peu à peu à avoir envie de la tuer. La mort plane sur toute la scène. Mais il faudra repartir bredouille, frustré. Mario Adorf interprète le personnage de façon tout à fait extraordinaire: il restera, avec Peter Lorre, l'un des tueurs les plus fascinants de l'histoire du cinéma.

Depuis les « Sexualfilme » de la Première Guerre mondiale, le cinéma allemand n'a guère cessé de faire le trottoir que pendant le Troisième Reich. Chaque année, plusieurs films d'Outre-Rhin sur les *Poupées du vice* ou les *Dangers du désir* viennent alimenter les circuits spécialisés. En règle générale, il ne faut pas y chercher le moindre réalisme. Ces films sont à l'image de titres racoleurs dans le genre de *Des filles pour le Mambo-bar, Impudeur, La Loi du vice, Pépées pour l'Orient* ou *Strip-girls.* Il n'y a plus que des rapports lointains entre *La Rue sans joie, Trois pages d'un journal* (voir fiches spéciales) et *La Rue aux filles,* un exemple entre cinquante autres qui date de 1958. Le cadre n'a pas changé et les putains sont toujours là. Mais l'arrière-plan social et les notations réalistes ont cédé la place à un petit cinéma pour voyeurs sans ressources où se succèdent séquences de strip-tease et scènes sentimentales d'une épaisseur agressive. Le cinéma d'avant 1933, solidement enraciné dans son époque, est devenu un rendez-vous pour marins en bordée.

Il convient pourtant de sauver *Für zwei Groschen Zärtlichkeit (Call-girls),* coproduction germano-danoise d'Arthur-Maria Rabenalt (1957), magnifique plaidoyer en faveur de ces femmes que l'on dit perdues. Il nous offre une séduisante galerie de prostituées à la fois belles et parfaitement conscientes:

- Eva ne veut pas retourner chez elle parce que sa mère vit en concubinage avec un individu repoussant qui traque la jeune fille jour et nuit;
- Rita veut un snack-bar;
- une autre a une peur panique de revenir à l'assistance publique.

Anecdotes qui délaissent le fond du problème? Peut-être. On peut y voir aussi

l'un des films rarissimes où la putain reste femme et est considérée comme autre chose qu'un élément de décor particulièrement attractif ou un animal pittoresque et aguichant.

Mais il n'y a que deux films pour avoir tenté, à travers le même personnage de prostituée, de passer derrière la façade et faire preuve de réalisme dans la description psychologique et sociale. Le premier, *La Fille Rosemarie* (Rolf Thiele, 1958), est une production de l'Allemagne de l'Ouest qui fait ici l'objet d'une fiche spéciale. L'autre s'intitule *Die Wahrheit über Rosemarie (La Vérité sur Rosemarie)* stupidement baptisé en France *L'Amour, c'est mon métier*, et a été réalisé l'année suivante par Rudolf Jugert. Le film de Thiele était ambitieux: il ne prenait « cette affaire criminelle à sensation que comme prétexte à l'étude critique d'une époque » et présentait « les impulsions et les motivations d'une société prisonnière de désirs purement matériels » (présentation de la première édition allemande du livre correspondant *Rosemarie, l'enfant chérie du miracle allemand*). Le film de Jugert est plus modeste. Le prégénérique est pourtant prometteur: des bouteilles de lait alignées devant la porte d'un appartement, une jeune femme étranglée avec un bas, c'est bien ainsi que tout a commencé, en 1957, à Francfort-sur-le-Main. Mais malgré le bref montage de journaux de l'époque qui vient après, là s'arrêtent les références précises à l'affaire. Le film est centré sur le personnage de Rosemarie et l'image qui nous en est donnée, n'est elle-même que partiellement valable. La façon dont Rosemarie racole au volant de sa Mercédès sport, si sûre d'elle, si désinvolte, si naturelle pour tout dire, et aménage son appartement, est conforme à ce qu'Erich Kuby, principal scénariste du film de Thiele et auteur du livre, nous a appris. La vraie Rosemarie Nitribitt était un véritable livre de comptes, une sorte de vivante machine à calculer, et le leitmotiv de la banque où elle va régulièrement déposer ses gains, est à retenir. Ainsi que la séquence, utilisant la surimpression, qui suggère l'ascension de Rosemarie partie à la conquête de Francfort. Il semble par ailleurs que la principale qualité de cette courtisane de cartels était de savoir écouter et recevoir: la scène du petit déjeuner offert à un client de marque vient la rappeler fort à propos. Mais le reflet reste vague: aucune allusion au magnétophone dissimulé dans la chambre, le black-out est total sur le milieu d'affairistes dans lequel évoluait Rosemarie, et ses activités subversives, rien n'est dit, rien n'est mis en cause. Le personnage même est déformé, faussé, réduit à d'assez piètres dimensions. Rosemarie n'était pas, ne *pouvait* pas être la splendide imbécile que l'on nous présente ici, effroyablement vulgaire, sans esprit, mécanique (« Je vous prépare un drink? », « Mon costume vous plaît? »). Thiele avait eu la main plus heureuse en choisissant Nadja Tiller. Belinda Lee est une erreur de distribution. La meilleure séquence pourrait figurer dans n'importe quel film à putains: un gros bourgeois tyrannisé par sa virago d'épouse économise la forte somme pour la seule satisfaction, en giflant sauvagement la fille, de se venger, l'espace d'un instant, de toutes les femmes de la terre. Passons sur le mépris du réalisateur à l'égard du réalisme le plus élémentaire (toutes les voitures de Francfort sont ici immatriculées « H » — Hanovre), les moments de pur mélo (Rosemarie assiste par hasard à l'enterrement d'une vieille prostituée tuberculeuse dont la fille est seule à suivre le cercueil), l'intention moralisatrice relevant d'un puritanisme frénétique (un soir de cafard, dans une brume de studio propre à favoriser le repentir, Rosemarie rencontre un homme à allure de pasteur qui lui lance solennellement: « Va et aime, nul ne lèvera la main pour toi. ») Restons-en là: le titre original n'est qu'un mensonge. *L'Amour, c'est mon métier* situe le film beaucoup mieux, et il ne vaut pas cher.

IV. Les productions de l'Est

Le cinéma de la République Démocratique Allemande (RDA) est né au même moment et dans les mêmes conditions que celui de la République fédérale. Résumons les premières étapes:

- Novembre 1945: Paul Wandel, président de l'administration centrale pour l'éducation du peuple de la zone soviétique, réunit à Berlin une poignée de réalisateurs (parmi eux Kurt Maetzig);
- Janvier 1946: on tourne la première bande d'actualités (*Le Témoin oculaire*) et le premier court métrage (*Des Enfants cherchent leurs parents*);
- 17 mai: le colonel Tulpanov, chef des services de propagande de l'administration militaire soviétique en Allemagne, confie à la Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA) le monopole de la production et de la distribution en zone soviétique, les studios de Babelsberg et Johannistal dans la banlieue berlinoise ainsi que les anciens locaux de l'UFA à Berlin même, et la première autorisation de tournage délivrée pour un grand film;
- 6-9 juin 1947: le premier congrès du cinéma allemand, où sont représentées les deux Allemagnes, se tient à Berlin. En même temps que le film occidental de Käutner *En ces jours-là*, trois longs métrages sont d'ores et déjà terminés à l'Est: *Rafle*, sur le marché noir, *Quelque part à Berlin* et *Les Assassins sont parmi nous*, dont il sera question un peu plus loin.

Quelque part à Berlin est un film inédit en France de Gerhard Lamprecht, qui réalisa en 1931 le célèbre *Emile et les détectives* d'après le roman d'Erich Kästner. C'est encore un film de gosses. Cependant, comme dans *Liebe 47*, tout a changé. Les jeunes Berlinois jouent toujours, mais à la guerre puisqu'ils n'ont connu qu'elle et qu'elle demeure partout présente: « Une réalité cruelle, hallucinante parfois, entoure les jeux des enfants: un père revient de la guerre, non pas en héros, mais en clochard, pauvre épave que son fils, secrètement déçu lui-même, doit défendre de ses poings contre les railleries des autres garçons; un trafiquant du marché noir incite les enfants à voler, dans le garde-manger de leur mère, les derniers vivres qu'il leur échangera contre des « armes de guerre », des fusées qu'il a volées, lui aussi; un soldat devenu fou ne sait plus que marcher au pas de l'oie et se mettre au garde-à-vous sur son balcon, face aux ruines; un petit garçon, pourtant généreux, grimpe par vantardise sur le seul pan de mur qui reste d'un immeuble effondré, et paie de sa vie l'absurde conception d'héroïsme qu'on lui a inculquée. » (*L'Ecran français*, 14 octobre 1947.)

De 1933 à 1938, les autorités nazies interdirent aux non-Juifs d'épouser des Israélites (loi sur le recrutement des fonctionnaires de 1933, complétée par les lois de Nuremberg de 1935). En novembre 1938, à la suite de l'assassinat du conseiller d'ambassade allemand à Paris par un jeune Juif, on imposa à la communauté israélite en Allemagne une amende de un milliard de marks et le port de l'étoile jaune (qui fut également décidé en France occupée en 1942). De 1939 à 1941, on encouragea l'émigration juive par tous les moyens. A partir de 1942, ce fut l'extermination. Depuis deux ans déjà, les habitants des ghettos polonais, privés de nourriture et de soins, mouraient par dizaines de milliers. On massacra les survivants. On organisa des camps d'extermination, dont Auschwitz fut le plus perfectionné et vers lequel Adolf Eichmann, le bras droit du chef de la police nazie, Heydrich, déportait systématiquement les Juifs de toute l'Europe. Bilan: plus de six millions de morts.

L'antisémitisme du Troisième Reich, dont le cinéma de l'Allemagne de l'Ouest n'a soufflé mot, a fourni le sujet de trois films de la DEFA: *Mariage dans l'ombre* (Kurt Maetzig, 1948), *L'Affaire Blum* (Erich Engel, 1949) et *Etoiles,* coproduction RDA-Bulgarie réalisée par Konrad Wolf en 1958.

Mariage dans l'ombre est l'histoire d'un couple maudit, d'un non-Juif et d'une Israélite. Le comédien Paul Klinger est marié à une actrice juive. Les nazis interdisent un jour à celle-ci de remonter sur scène. Les persécutions vont se succéder. Jusqu'au soir où Klinger, ayant appris qu'on allait déporter sa femme, la tue et se suicide. Le drame s'est bel et bien produit dans la réalité: en 1941, à Berlin, l'acteur de théâtre Joachim Gottschalk, à qui le film est dédié, se donna la mort avec sa femme, qui était juive, et tous les siens. Le début mis à part, *Mariage dans l'ombre* est un témoignage irremplaçable. De nombreuses séquences, bourrées de détails précis, montrent ce que fut la vie quotidienne de milliers de gens en Allemagne au début de la guerre: là-bas aussi, on passait des journées à faire la queue pour percevoir ses cartes d'alimentation et les nuits d'alerte dans les caves. Mais c'est surtout une étude de la peur, telle qu'elle naquit, grandit, et finit par régner en permanence chez des individus traqués, réduits à l'état de bêtes. Le tragique dénouement, tout à fait exceptionnel dans les productions DEFA de l'époque, était inévitable.

Le point de départ de *L'Affaire Blum* est, lui aussi, strictement historique. Un jeune nazi tue un comptable pour le dévaliser, peu après le renvoi de ce dernier de l'entreprise Blum. La police a tôt fait de découvrir l'assassin, mais pour le commissaire, c'est Blum, le Juif, le libéral, qui a fait le coup. Il n'a aucun mal à en persuader le juge d'instruction et les autres magistrats. Dès lors, il ne s'agit plus, tout en aidant le vrai coupable à sauver sa peau, que de perdre Blum. La fin de l'histoire, écrite par R. A. Stemmle, le réalisateur de *Berliner Ballade,* n'est optimiste qu'en apparence. Justice est faite, et Blum libéré, mais « le soir... autour de la table familiale, (il) est soucieux et sa femme lui demande d'oublier cette mauvaise aventure qui est déjà du passé. Blum ne dit rien, ne voulant pas inquiéter son épouse, car il sait bien que cette histoire n'est qu'un commencement et il pressent l'avenir tragique de l'Allemagne » (fiche Fédération française des Ciné-clubs).

On a reproché au film une certaine froideur. Pourtant la grisaille de la photographie et l'austérité de la mise en scène s'harmonisent parfaitement avec le sujet. Il ne s'agissait de faire ni une bande policière, ni un film psychologique. *L'Affaire Blum* est le type même du film-réquisitoire, dirigé à la fois contre le nazisme, le racisme et l'utilisation de la police à des fins politiques. Le style volontairement documentaire adopté par le réalisateur ne rend l'affaire que plus bouleversante. En fait, il est le seul qui convenait.

Etoiles, qui a remporté le prix spécial du jury au Festival de Cannes 1959 et a été présenté pour la première fois en France par le Ciné-club « Action », est d'abord un excellent scénario. Un petit village bulgare en 1943. Parmi les Allemands qui sont là en occupation, un sous-officier désabusé, Walter, qui consacre le plus clair de son temps à la peinture. Tout va bien, jusqu'au jour où arrive un convoi de Juifs qui doivent passer quelques jours au village en attendant de poursuivre leur voyage. Ils savent qu'ils sont déportés, mais gardent confiance: on leur a dit qu'ils travailleraient la terre, là-bas, à Auschwitz... Walter découvre alors un certain nombre de choses qui viennent troubler son ciel serein: la situation des prisonniers est terrible, ils sont voués au massacre, l'une des Juives est extraordinairement digne, certains de ses ouvriers bulgares appartiennent à la résistance locale. Sa première réaction est d'ordre purement humanitaire: les prisonniers ont besoin d'un médecin, il en trouve un; ils n'ont pas de médicaments, il en introduit dans le camp malgré le règlement. Mais quand ceux-ci auront été découverts et les Juifs encore plus mal traités, quand certains de ses camarades se seront montrés capables d'une cruauté raffinée, Walter comprendra qu'il doit se désolidariser d'eux et essayer d'aller à contre-courant: il passe dans le camp des résistants. Paul-Louis Thirard a donc parfaitement défini le film en le présentant comme « l'histoire d'une prise de conscience » (*Positif,* mai 1960). Les Juifs, Auschwitz ne sont ici que des accidents permettant au héros de devenir conscient. *Etoiles* est plus encore: un chant yiddish lui sert de leitmotiv, qui lance un appel solennel à tous les hommes face à la guerre et l'injustice:

« Ça brûle, petits frères, ça brûle.
Hélas, notre pauvre petite ville brûle...
Et vous restez là, vous regardez faire
Les bras croisés...
Hélas il pourrait venir le moment
Où notre ville et nous tous ensemble
Disparaîtrions dans les cendres...
Le secours ne dépend que de vous-mêmes...
Faites le nécessaire, éteignez le feu...
Frères, ne restez pas figés à regarder...
Notre petite ville brûle! » (id.)

Après cela, que les dialogues puissent paraître ou trop abondants ou trop littéraires et certains gros plans ou mouvements d'appareil inutiles, a peu d'importance. Le réalisme du propos ne saurait interdire le lyrisme des images et du texte. Réagissant avec vigueur contre les œuvres figées de l'ère stalinienne, *Etoiles* est

avant tout un film qui voit les choses en face, encourage à la confiance et donne envie d'agir. Toute autre considération devant l'aveuglante lumière qui s'en dégage, n'est que vaine littérature.

Il n'y a plus de grand cinéaste réaliste en Allemagne de l'Ouest. Ni Paul May, ni Pabst, ni même Käutner ne sont fidèles à un genre, à un style. Chez eux, la vérité sociale est comme accidentelle et le témoignage dispersé.

Il en va autrement en Allemagne de l'Est où le réalisme — qui aurait pu n'être qu'une doctrine d'Etat — est représenté par trois metteurs en scène à l'œuvre homogène, tant par le souci de vérité qui l'anime que par le ton. Ils ont nom Kurt Maetzig, Slatan Dudow et Wolfgang Staudte.

Après l'antisémitisme hitlérien *(Mariage dans l'ombre)* et *La Vie des pauvres* de 1900 à 1945 (*Die Buntkarierten,* parfois baptisé en français *Trois générations,* 1949), Maetzig s'attaqua, en 1951, avec *Le Conseil des dieux,* à l'histoire de l'un des plus fameux trusts chimiques allemands, l'*I. G. Farben,* spécialisé, comme son nom l'indique, dans les colorants. Le film, qui fut le premier à poser le problème de la prise de conscience, comprend trois parties:

● 1933: Dans une grande ville industrielle de Rhénanie, un ingénieur-chimiste de l'I. G. Farben, le Dr Hans Scholz, s'absorbe dans ses recherches et ne se soucie pas le moins du monde du danger qui plane sur l'Allemagne. Pourtant, tout près de son usine, les « dieux » tiennent leurs « conseils ». Autour du directeur général du trust, le « Geheimrat » (conseiller privé) Mauch, se réunissent les principaux magnats de la Ruhr. Ils n'ont pas beaucoup d'estime pour Hitler, mais il leur est indispensable. Ils le reçoivent donc et décident de lui fournir des capitaux. En Angleterre, en France, en Amérique surtout, on prend, au même moment, les mêmes décisions.

● 1939: On fête l'anniversaire du chimiste. Mais la famille Scholz est divisée: l'oncle Karl, mineur qualifié, est communiste; son fils, membre des Jeunesses hitlériennes, nazi fanatique. Scholz reste passif. Même lorsqu'il découvrira que certains produits de sa firme sont utilisés pour alimenter les chambres à gaz d'Auschwitz. Lorsque la situation devient critique, les dieux, qui ont tout prévu, se retirent en Suisse.

● 1945: Au procès de Nuremberg, les criminels de guerre n'ont perdu ni leur aplomb, ni leurs appuis. Un procureur trop zélé est aussitôt remplacé par un fonctionnaire tout dévoué à la « Standard Oil », avec laquelle l'I. G. Farben avait passé un accord pendant la guerre lui assurant une part de bénéfices sur l'essence consommée par les bombardiers américains.

Les usines du trust situées en zone américaine, miraculeusement épargnées par les bombardements, recommencent sans tarder à tourner à plein régime, avec les mêmes dirigeants.

Un jour, une explosion se produit dans l'un des principaux centres. Il y a plusieurs centaines de victimes. Scholz se mêle à la foule devant les grilles de l'usine. Il a enfin compris et déclare: « Je ne veux plus travailler dans un endroit où se commettent tant de crimes. Et on a le droit et le devoir de se demander au profit de qui... ». Puis, se tournant vers Mauch, toujours directeur général, et désignant les cercueils: « Dans ces cercueils reposent les premières victimes de la Troisième guerre mondiale que vous cherchez à provoquer... Plus personne n'aura le droit de dire désormais: *Je ne savais pas.* »

L'œuvre est énorme. Pas tant dans ce qu'elle dit, qui n'est guère contraire à la réalité historique, que par la manière dont elle le dit. Les lignes du récit sont quelque peu abruptes. La caricature parfois grossière, comme il était de règle dans le réalisme socialiste stalinien. La mise en accusation des Etats-Unis confine à l'occasion à la propagande de circonstance: le blocus de Berlin était encore tout proche, la guerre de Corée venait d'éclater. Monument taillé à coups de hache, fresque épique soulignant le rôle déterminant du facteur économique dans l'histoire du nazisme, pamphlet agressif, *Le Conseil des dieux,* à l'opposé de l'intimisme de *Mariage dans l'ombre,* révélait en Maetzig un réalisateur de choc en même temps que ses limites: désir de démontrer si évident qu'il en devient maladroit, manque de fermeté dans la réalisation.

On retrouve les mêmes qualités et les mêmes défauts dans l'ambitieux et inégal *Ernst Thaelmann,* consacré au leader communiste allemand et tourné en deux parties: *Fils de sa classe* (1953) et *Chef de sa classe* (1955). Thaelmann incarne la classe ouvrière comme Mauch incarnait le gros patronat dans *Le Conseil des dieux.* La fresque couvre une période encore plus vaste puisqu'elle part de 1918. Maetzig a surtout travaillé ses images, qui rappellent souvent des photographies d'époque. Comme l'a expliqué son opérateur, Karl Plintzner, il a même essayé d'utiliser la couleur à des fins très précises: « On posa comme principe que le vert ne pouvait intervenir pour les personnages et décors « positifs ». Même chose pour le rouge en ce qui concerne les rôles et décors « négatifs ». Dans France-Observateur du 9 août 1956, Louis Marcorelles, rendant compte du Festival de Karlovy-Vary, caractérisait le film en ces termes: « *Ernest Thaelmann, chef de sa classe...* s'inscrit dans la lignée des grands livres d'images soviétiques et rappelle fâcheusement *La Chute de Berlin:* même exaltation du chef-superman, mêmes mouvements de foule très proches de notre Châtelet, même catéchisation élémentaire. Tout conflit est exclu de ce genre de film fort peu marxiste, qu'on pourrait tourner aussi bien à la gloire de Mussolini ou du Pape. Il est surprenant que le pays le plus progressiste en matière de théâtre, celui à qui nous devons le « théâtre épique » de Brecht, soit satisfait d'un tel schématisme. Et politiquement parlant, le culte de la personnalité commence à dater — Il faut ajouter honnêtement que la première partie du diptyque... montrée hors festival, offrait des qualités plus solides. Limité exclusivement à la période qui va de la fin de la Première Guerre mondiale jusqu'au début des années trente, le film a le double mérite de présenter plus modestement son héros, et d'éclairer le spectateur sur une période peu connue de l'histoire du mouvement ouvrier allemand. »

La même tendance au didactisme, venue du cinéma soviétique, se retrouve chez Slatan Dudow, le réalisateur de *Kühle Wampe* (voir fiche spéciale). Dudow avait émigré pendant qu'Hitler était au pouvoir. Il revint à Berlin en 1946 et y dirigea successivement *Notre pain quotidien* (1949), sur les problèmes posés par l'après-guerre à une famille berlinoise, *Famille Benthin,* réalisé avec Kurt Maetzig en 1950

et qui montrait l'existence de quelques familles allemandes en 1948-1949, et *Destins de femmes* (1952), sur Berlin au temps de la guerre froide: un valet du capitalisme occidental venait semer la perturbation chez les Allemandes de l'Est; une séquence se déroulait dans un dancing bourgeois: traitée au vitriol, elle évoquait immédiatement les caricatures de Georg Grosz; des couplets de Bertolt Brecht soulignaient cet aspect de l'œuvre, assez rare chez Dudow.

Son film le plus important à ce jour est *Plus fort que la nuit,* qui fut tourné en 1955 et, comme *Rotation,* de Staudte, n'a eu en France qu'une carrière confidentielle, dans des clubs de la Fédération française des Cinés-clubs et à la Cinémathèque. On le comprend: *Plus fort que la nuit* relate l'histoire du parti communiste allemand entre 1933 et 1945. Il a d'abord le mérite, et il n'est pas mince dans la production allemande d'après-guerre, d'être lucide et sincère. Il insiste sur la notion de responsabilité individuelle: chaque Allemand, qu'il ait été pour, contre, passif ou lâche, a joué un rôle, plus ou moins conscient, dans le phénomène nazi. Le film dresse le bilan des activités du P. C. allemand tout au long du Troisième Reich. Maigre bilan évidemment: les communistes ont été très vite neutralisés après 1933; certains cessèrent toute activité, d'autres partirent, le plus grand nombre fut envoyé en camp de concentration. Ils n'ont pu ensuite se regrouper, et combien fragmentairement, qu'après le franchissement de la frontière soviétique, en 1941. L'essentiel de leurs activités semble donc avoir été la rédaction et l'impression de tracts antifascistes: mots d'ordre de « grève contre Hitler » (la plupart sans succès), avertissement face à la guerre inévitable (« Hitler, c'est la guerre! »), appels à la résistance après Stalingrad (« Finissons-en avec la guerre! »). Nous assistons aux dernières réunions du parti, à la diffusion de ces tracts: après la prise de pouvoir par Hitler, ils étaient, par exemple, lancés des mansardes à la sortie des usines et chantiers. Nous participons aux innombrables visites chez l'un ou chez l'autre, aux multiples rendez-vous, dans les endroits les plus divers, en vue de la mise au point et de la coordination des diverses activités antifascistes, aux opérations de police menées contre elles par la Gestapo: chaque ancien membre du parti avait sa fiche, un service spécial était chargé de la surveillance et des arrestations lorsque les premières cellules réapparurent, après 1941.

Tout cela est présenté avec beaucoup de sobriété et suffisamment convaincant. Comme dans *Notre pain quotidien, Famille Benthin* et *Destins de femmes,* Dudow essaie de témoigner sur l'évolution de son pays à travers quelques destinées isolées et typiques, méthode qui sera aussi celle de Konrad Wolf, le réalisateur d'*Etoiles,* dans *Lissy.* Cette quête de la vérité se traduit par des dialogues simples, concrets et révélateurs. Un camarade quitte le parti: « — Tu n'es pas venu hier? — Tu comprends, ça n'a pas de sens... Je me réserve pour le grand coup. Je t'en donne ma tête à couper. » Une femme de militant demande à son mari de tout laisser tomber: « — Ta maudite politique... Je suis jeune et je veux vivre ma vie. » Une concierge, qui symbolise l'Allemande moyenne, déclare: « — Nous ne faisons pas de politique. Mon mari est en chômage. » Et quand Hitler aura pris le pouvoir: « — Mon mari travaille pour la première fois depuis quatre ans. » Plus tard, pendant la guerre, le mari tiendra des propos caractéristiques. Sur Hitler: « — Le Führer sait ce qu'il fait. » Et sur son fils, qui vient d'envahir l'URSS: « — Ils en voient du pays, les gaillards! » On recherche le détail significatif: un mur porte l'inscription « Rotfront lebt » (le Front rouge continue), un SS tond une croix gammée dans les cheveux d'un prisonnier. Par là, *Plus fort que la nuit* se situe aux antipodes de *La Chute de Berlin.* Au réalisme du document s'ajoute le charme mélancolique d'un délicat poème d'amour. Hans Löning, responsable d'une cellule communiste, n'a pas regagné son domicile par mesure de prudence et a décidé de s'éloigner quelque temps; il a donné rendez-vous à Gerda, sa femme, à la gare, où tous deux vont passer deux longues heures, dans une salle d'attente grise et froide qui se vide peu à peu, avant de se quitter, peut-être pour toujours. Les paroles s'effacent et font place au grand silence de l'amour. Puis Hans accompagne Gerda au dernier tramway, qui, lentement, s'éloigne dans la nuit; alors, dans un geste émouvant et surprenant, il se découvre. Pas un mot de trop, pas de larmes inutiles, c'est tout à la fois juste et, simplement, très beau.

Rien d'étonnant à ce qu'on ait salué *Plus fort que la nuit* comme « un chef-d'œuvre du réalisme » (Raymond Borde, *Les Temps modernes,* juin 1956) et « un indéniable chef-d'œuvre » (Ado Kyrou, *Positif,* novembre 1955). Au moment du dégel, tout ce qui, à l'Est, semblait aller dans le sens de la liberté d'expression, était indistinctement accueilli avec enthousiasme par la critique de gauche. Quand le film est sorti, elle en était à encourager de la voix et du geste tout signe — aussi ambigu soit-il — de libéralisation. Revoir le film de Dudow aujourd'hui est cruel. Déjà pas mal de choses semblaient, malgré tout, gratinées, mais on les oubliait volontiers. Elles sont devenues envahissantes et l'on en arrive à se demander s'il s'agit bien du même film et si certaines séquences ne sont pas une caricature. Le cinéma stalinien n'était pas mort et le temps, pour *Plus fort que la nuit* plus encore que pour *Rotation,* n'a rien arrangé.

On est étonné, par exemple, de noter parfois une étrange désinvolture à l'égard de la plus élémentaire vraisemblance. La séquence du camp de concentration où ont été envoyés les militants communistes, est surtout prétexte à nous faire entendre le chant des prisonniers qu'accompagne, dans le soir, un harmonica nostalgique; Löning, libéré, en sort aussi frais qu'il y est entré *sept ans* auparavant. Le terrible bombardement qui, en quelques nuits, fit de Hambourg un désert de ruines, est évoqué à l'aide de maquettes et de décors dont le moins qu'on en puisse dire, est qu'ils sont bien maladroits. Dans le même ordre d'idées, déplorons un symbolisme un peu puéril, comme on en aurait cru notre Gance national seul capable: une colonne allemande se traîne vers Stalingrad, fondu enchaîné, un vaste champ de croix vient remplacer les soldats... Mais voilà le plus grave: les auteurs du scénario, partis pour raconter l'histoire des communistes allemands de 1933 à 1945, ont visiblement été embarrassés par le peu de matière qui s'offrait à eux, ils ont brodé et joué les cartes convention, attendrissement, mélo. Dès lors, ils n'en ont pas raté une (le film dure près de deux heures):

- Gerda accouche au moment même où son mari est passé à tabac par la Gestapo; force est de reconnaître que la même séquence dans *Le Sel de la terre* était nettement plus réussie;

● à sa libération, Löning rentre chez lui. Sa femme n'est pas revenue du travail. Son petit garçon, qu'il n'a encore jamais vu, est seul. « Je suis ton papa », explique-t-il au gamin. Au plan suivant, le père et le fils jouent avec les jouets du gosse;
● l'un des camarades de Hans rentre à son tour au foyer. Mais sa jeune femme l'a trompé et vit maintenant, sous son propre toit, avec un ex-communiste devenu mouchard. Le malheureux époux a tôt fait de comprendre son infortune et va s'enivrer à la brasserie du coin. Mais le parti veille, Gerda accourt;
● l'infidèle finira d'ailleurs par se rendre compte de l'ignominie de son amant, partant, de la sienne propre, et, aussi bourrelée de remords que l'espionne d'*Amiral Canaris,* ira prévenir son mari de son arrestation imminente: sauvée par le socialisme, elle sauve en même temps son amour.

La conclusion est exécrable et nous ramène plusieurs années en arrière. Dans la jeune République démocratique, des ouvriers jeunes et beaux relèvent les ruines, le sourire aux lèvres. De fraîches jeunes filles, épanouies, se rendent à l'atelier. Un jeune couple rêve au bord du fleuve, tandis que fument, sur l'autre rive, les cheminées de la prospérité... Le dernier plan de *Rotation,* à peu près semblable, n'était pas aussi béat. Enfin, la schématisation notée par Marcorelles à propos d'*Ernst Thælmann, chef de sa classe* se retrouve dans *Plus fort que la nuit,* où les personnages sont, dans l'ensemble, dessinés à traits énormes. Paradoxalement, du moins en apparence, car c'était l'une des constantes du réalisme socialiste, cette production de la DEFA rejoint le manichéisme des films de Bonn. Le mouchard est le dernier des lâches: plié en deux à force de servilité, tremblant de crainte, pleurant presque, il est parfaitement ridicule. Le couple des concierges, favorable au régime, se pourlèche grossièrement les babines en écoutant les bulletins de victoire de la radio officielle. Tous les nazis sont des ivrognes et des sadiques, tirant pour le plaisir, dès 1933, sur une moto qui passe, le visage volontiers crispé en un rictus haineux. A l'opposé, tous les communistes sont des hommes véritables. Löning, monolithe de pureté, traverse la tourmente immuablement détendu, serein, confiant, rasé de frais, cosmétiqué, le regard clair. Nouvelle Jeanne d'Arc, il meurt comme il a vécu: l'œil tourné vers l'avenir socialiste, le sourire prophétique.

Impossible d'être plus malhabile, impossible d'être plus lourd. Il fallait dire enfin tout ce qui sépare une chronique digne d'intérêt d'un roman pour patronage et, en gros, la première partie de la seconde. Ce décalage insupportable fait finalement de *Plus fort que la nuit* un film sans style et, nous avons le regret de le dire, raté.

Le meilleur film que Dudow ait réalisé depuis 1945, est précisément le moins prétentieux. *Le Capitaine de Cologne* (1958) est une comédie satirique dans le style des films brechtiens que sont *Berliner Ballade, Destins de femmes, La Fille Rosemarie Nitribitt* et *Wir, Wunderkinder.* Comme *Le Capitaine de Köpenick* et *Le Capitaine et son héros,* de Max Nosseck (1956), où l'on voyait un deuxième classe s'attribuer la croix de guerre et passer pour un héros, ce troisième « Capitaine » est l'histoire d'un abus de confiance. L'ensemble se présente comme pure fiction, mais plonge constamment ses racines dans la réalité historique. Le film démarre

en force, par deux bobines qui constituent en elles-mêmes un chef-d'œuvre: à Cologne, quelques années après la fin de la guerre, a lieu un banquet d'anciens combattants; au fur et à mesure que disparaissent viandes grasses et litres de bière pour les soldats et sous-officiers et les bouteilles de vin du Rhin pour les officiers, les souvenirs s'épanouissent, la nostalgie renaît, on entonne les refrains d'autrefois; toute la soirée est réglée avec la précision martiale d'une cérémonie militaire. Plus loin, dans une boîte à la mode pour hommes d'affaires en goguette baptisée « Lili Marleen », les civils vont écouter avec satisfaction l'orchestre de l'ex « Afrika Korps ». A la gare centrale, des manifestants costumés en squelettes chargent la garde d'honneur coiffée de casques nazis que les néo-fascistes ont mise sur pied pour accueillir et protéger un ancien « Feldmarschall » enfin libéré par les Alliés. D'un bout à l'autre, le film présente une incroyable galerie de gueules typiques: ce sont les anciens nazis, qui occupent maintenant les postes-clefs de l'économie et de la politique en République fédérale. Mais il n'y a là aucune fantasmagorie. Chris Marker rapportait en 1954 (*Positif,* novembre) que le « Calendrier du soldat allemand » 1955 venait de paraître, avec ce mot d'ordre: « Pas de questions... En avant, marche! » Le « Lili Marleen » et l'orchestre de l' « Afrika Korps » existaient bel et bien à la même époque, à Hambourg. Des manifestations de travailleurs ont effectivement eu lieu en Allemagne lors de la libération d'ex-dignitaires nazis, de l'ex-maréchal Kesselring en particulier, qui est directement visé ici. Enfin, des rassemblements d'anciens SS ont été organisés à plusieurs reprises; toutes les photos que l'on a pu en voir, montrent les mêmes visages que *Le Capitaine de Cologne* (voir Badia, *op. cit.,* tome II, p. 208): hautains et sarcastiques, perdus dans les regrets d'un passé botté et casqué, fermés et inquiétants, abrutis, abêtis, bestiaux, ils sont tous là. Dès qu'il n'a plus rien à démontrer par A + B, Dudow replonge en plein réalisme.

Wolfgang Staudte est le seul réalisateur qui ait réussi à faire l'unanimité de la critique française, de la droite à la gauche:

● « Le grand homme de l'Est et même le seul grand metteur en scène allemand actuel, nous savons... maintenant que c'est Wolfgang Staudte. » (Jacques Siclier, *Cahiers du cinéma,* avril 1956.)
● « Wolfgang Staudte est sans conteste le réalisateur le plus habile de l'Allemagne de l'Est. » (F. Gaffary, *Positif,* décembre 1956.)

Ce qui ne veut pas dire qu'il n'ait réalisé que des œuvres irréprochables, comme nous l'avons déjà vu avec *Je ne voulais pas être un nazi.* Mais c'est lui qui, en même temps que le premier long métrage de la DEFA, a donné au cinéma allemand son premier grand film de l'après-guerre (*Les Assassins sont parmi nous,* 1947). C'est lui qui a tourné le seul chef-d'œuvre de la production allemande depuis 1945 (*Der Untertan — Pour le roi de Prusse,* 1951).

Dans *Les Assassins sont parmi nous,* il a signé à la fois le scénario, l'adaptation, les dialogues et la réalisation, se présentant d'emblée comme un auteur complet. Cas resté à peu près unique par la suite. Il posait pour la première fois le problème de la réadaptation à la vie civile. Un jeune chirurgien revient à Berlin, écœuré par l'existence que les années de guerre lui ont fait mener. Il ne croit plus à rien et se

saoule. Jusqu'au jour où il retrouve l'ancien capitaine sous les ordres duquel il se trouvait en Pologne et qui, un soir de Noël, avait fait fusiller sans raison plusieurs dizaines de Polonais. Traumatisé par cette boucherie inutile qu'il n'a pas pu empêcher, le chirurgien essaiera, à deux reprises, de liquider l'assassin. Le film se termine sur une bonne parole: la justice se charge du criminel de guerre, tandis que le chirurgien est sauvé du passé par l'amour; oublions et laissons faire l'épuration... S'il n'était pas très convaincant, il n'était tout de même pas sans mérites. Outre qu'il révélait Staudte et Hildegard Kneff, il faisait des ruines de Berlin un décor angoissant. Le personnage de l'ancien officier nazi, maintenant rangé, démocrate et fabricant de casseroles (à partir de casques de récupération...) était saisissant. Surtout *Les Assassins sont parmi nous,* premier film allemand sorti en France après 1945, reflétait un état d'esprit bien réel dans l'Allemagne de l'immédiate après-guerre, un complexe de culpabilité qui se défoulait, non dans l'agressivité, comme le feront la plupart des films sur le nazisme et la guerre, mais dans un réflexe de type auto-punitif: « Je me souviens de mon émotion... devant la fascinante ressemblance physique du protagoniste avec le personnage de la Mort dans *Les Trois lumières* de Fritz Lang — personnage qui disait les mêmes choses: « Je ne puis rien... Je ne fais qu'obéir à des ordres supérieurs... Mes actes me font horreur, mais je dois obéir... » Pendant cinq ans, pour obéir à des ordres supérieurs, le peuple allemand avait été le serviteur de la Mort. Et ce personnage de Mertens, médecin militaire allemand assistant à un massacre..., obsédé par ce souvenir et cherchant à s'en délivrer..., c'était l'image que le peuple allemand se présentait de lui-même. Or le véritable conflit n'était pas entre Mertens et le capitaine Brückner... En réalité, ce n'était pas tant Brückner qu'il voulait atteindre que lui-même, le Mertens qui avait manqué de courage au moment voulu. C'est cet instant qu'il voulait tuer, dont il voulait effacer la souillure, l'instant où il savait et n'avait rien fait — le drame même du peuple allemand. » (Chris Marker, *Cahiers du cinéma,* juillet 1951.)

Pour le roi de Prusse est un film exemplaire. Il faudrait insister sur ce qu'une telle œuvre doit à la tradition du réalisme corrosif. Staudte a porté à l'écran un roman de Heinrich Mann écrit voici plus d'un demi-siècle, qui fut interdit peu avant la Première Guerre mondiale et publié seulement après. Dans la trilogie dont « le Sujet » (« der Untertan ») est la première partie, comme dans « Professor Unrat » (« l'Ange bleu »), Mann attaquait les valeurs de l'Allemagne impériale. Dans « le Sujet », à travers l'histoire de Diederich Hessling, il visait cette bourgeoisie provinciale, chauvine et bornée, qui soutenait les Hohenzollern. *Der Untertan* ne serait que cela, un film en costumes, qu'il vaudrait déjà comme l'anti-fleur au fusil, l'anti-Belle époque. Mais il conservera son sens tant que le claquement des étendards déclenchera chez les civils des réflexes conditionnés.

Un très brillant montage rapide ouvre le film. Dans la Prusse victorieuse, comme dans la France revancharde d'avant 1914, les enfants des écoles étaient préparés à la mystique du pas cadencé. « Tu seras soldat » était le titre d'un livre que l'on donnait aux élèves du cours moyen. Ici Staudte note le rôle que pouvait jouer, dans la formation des jeunes esprits, l'équivalent allemand de cette littérature.

En quelques images, dont les raccords sont éblouissants, tout est dit de l'enfance dans une famille prussienne aisée.

Le jeune garçon devient homme. Etudiant « néo-teuton », deuxième classe extasié, patron de combat, politicien, il ne cesse pas d'être d'abord der Untertan, c'est-à-dire le sujet de sa Majesté. Staudte se réfère donc à une explication marxiste du conditionnement individuel, mais sans être bridé par les critères du réalisme socialiste. Sur un contenu marxiste, il a bâti un film étonnant de solidité, de nervosité, de fluidité. Le soin apporté aux dialogues, à la reconstitution minutieuse d'un milieu donné à une époque donnée, à la composition des images emportent très vite l'adhésion. Seul, le dernier plan, inutilement explicatif, est à couper. Partout ailleurs, Staudte use de la forme la plus libre qui soit. Il multiplie les cadrages formalistes quand il les tient pour significatifs. Il fait confiance au pouvoir suggestif des attitudes et des visages. Il est réaliste comme un Daumier ou un Georg Grosz.

Il semble que les trois premiers films de Staudte constituent le meilleur de son œuvre. En 1959, il réalisait un nouveau film satirique sur l'esprit prussien, *Des roses pour le procureur* (inédit en France), dont l'action, inspirée de faits réels, se déroulait, cette fois, en 1944 et tournait autour d'un jeune soldat condamné à mort pour insubordination; l'humour se teintait de cruauté et le ton se situait à mi-chemin de Brecht et de Kafka. Deux ans plus tard, *Le Dernier témoin,* qui représentait l'Allemagne fédérale au Festival de Cannes, s'en prenait à nouveau aux juges, mais civils, à propos de l'assassinat d'un nouveau-né entraînant la détention préventive de plusieurs suspects successifs; le réalisme y tournait mal: Staudte, entre son bébé gênant, sa call-girl aigrie et son médecin marron, pataugeait dans une intrigue impossible à la limite du vraisemblable. L'Ouest ne semble guère lui réussir. De *Des roses pour le procureur* au *Dernier témoin,* en passant par *Je ne voulais pas être un nazi,* un virage s'est dessiné vers un cinéma plus théâtral, plus bavard, plus commercial. C'est ce que soulignait Ulrich Gregor dans *Cinéma 63* de novembre: « ... les derniers films de Staudte... appartiennent toujours à la meilleure partie de la production cinématographique allemande; ils valent surtout par leur effort sincère d'une critique sociale et politique et par leur engagement et leur honnêteté. Ceci dit, ces films laissent assez indifférents sur le plan formel, leur langage, leur technique de récit, leur photographie sont traditionnels, voire bâclés... tout dernièrement, il a achevé le tournage d'une nouvelle version de *L'Opéra de quat'sous...* Malheureusement, cette adaptation trahit le caractère agressif et amer de l'œuvre de Brecht et Weil au profit d'une grande revue colorée, la cruelle satire d'une société décadente dégénère ici en un divertissement somptueux. Il est possible que cette adaptation... termine la carrière cinématographique de Wolfgang Staudte. »

Au terme de ce panorama très incomplet où il a fallu choisir l'essentiel, rappelons cependant que deux films ont été tournés sur les milieux ruraux. *Terre libre,* l'un des tous premiers longs métrages de la DEFA, à partir du thème du retour des prisonniers à la vie civile, présentait quelques aspects de la réforme agraire sur les terres des anciens hobereaux prussiens; l'erreur était d'avoir plaqué un

scénario décousu sur des éléments de documentaire: la soudure n'arrivait pas à se faire. *Le Village condamné,* lui (Martin Hellberg, 1952), se déroule en Allemagne occidentale, plus exactement dans un village où des forces américaines d'occupation veulent, contre la volonté des habitants, établir un aérodrome militaire; on pouvait relever au passage pas mal de notations précises sur les campagnes allemandes après la guerre.
Enfin, deux autres films abordaient, comme *Le Conseil des dieux, Plus fort que la nuit* et *Etoiles,* le problème capital de la prise de conscience individuelle, tabou dans la production de la République de Bonn. Dans *Die Sonnenbrücks (Les Allemands),* adapté en 1951 d'une pièce polonaise par Georg C. Klaren, un professeur d'université, pourtant hostile à l'hitlérisme, refuse d'aider son ancien assistant, évadé d'un camp de concentration; prise de position négative, qui menait l'accusation très loin. *Lissy,* au contraire, réalisé par Konrad Wolf en 1957 et présenté en France par la Fédération française des Ciné-clubs, montrait très positivement la lente apparition de la conscience politique chez une jeune Allemande au moment de l'épanouissement du nazisme; là encore, les références à l'actualité sociale et économique et le soin extrême mis à reconstituer les détails vrais, les décors authentiques, les gestes et les visages des années trente, donnaient au film une émotion avouable, une force tragique, une chaleur fraternelle, bref tout ce qui avait fait défaut au réalisme socialiste.

Conclusion

Le courant réaliste existe toujours dans le cinéma allemand. Comme avant 1933, il est illustré principalement par des témoignages sociaux dont la somme pourrait constituer, jusque dans ses aspects les plus contradictoires, une manière de portrait de l'Allemagne d'aujourd'hui. Les détails de la vie quotidienne continuent d'y jouer un rôle primordial et le sens du typique, s'il n'est plus toujours présent, se retrouve chez bon nombre de réalisateurs: les visages en particulier conservent la valeur qu'ils avaient au temps de Murnau et de Lang.
Mais la dégénérescence est évidente. La guerre aurait pu être, comme en Italie, le point de départ d'une renaissance. C'est le contraire qui s'est produit. Le réalisme a trouvé ses limites, elles apparaissent à deux niveaux différents:
1° au niveau du sujet: l'anarchisme d'un Fritz Lang (*M...*) a totalement disparu. On remet bien les valeurs consacrées en question: l'armée et l'héroïsme, la justice, militaire ou civile, et la police, la famille et la religion, le confort bourgeois et la respectabilité. Mais ces audaces sont neuf fois sur dix tempérées, sinon annihilées, par un dénouement apaisant ou, en mettant les choses au mieux, ambigu, un retour brutal à la morale traditionnelle, l'« humanité » et les bons sentiments, la rigolade ou l'exotisme du passé.
Car le réalisme allemand, la chose est nouvelle et d'importance, se tourne aujourd'hui volontiers vers le passé. Il prend pour thèmes:
- la Prusse d'avant 1914 *(Le Capitaine de Köpenick, Pour le roi de Prusse)*;

- la guerre de 1914-1918 *(Ein Mädchen aus Flandern)*;
- la République de Weimar *(Ernst Thaelmann, fils de sa classe)*;
- les débuts du nazisme *(L'Affaire Blum, Lissy)*;
- le régime hitlérien (un grand nombre de films occidentaux et orientaux);
- la fin du nazisme *(C'est arrivé le 20 juillet, La Fin d'Hitler, Un Homme perdu, « 08-15 » go home, Je ne voulais pas être un nazi, Des roses pour le procureur)*.

L'obsession de la dernière guerre a fini par donner naissance à un genre sans équivalent après la guerre de 1914-1918, le document historique sur les années 1933-1945 qui vire souvent au faux-témoignage, dissimule la plupart du temps une entreprise de réhabilitation et révèle, par cette volonté même de mystification, un néo-fascisme latent: nous aboutissons ici au contraire même du réalisme.
Une bonne partie des productions de l'Est, marquées par les thèses aberrantes du réalisme socialiste, sont tombées dans le schéma préétabli et le didactisme. C'est le cas d'un Maetzig et même d'un Dudow. Le réalisme ne pouvait rien y gagner.
2° au niveau du langage: l'utilisation des gros plans et des inserts d'objets subsiste partiellement, mais elle est moins poussée qu'à l'époque du muet: le langage cinématographique a évolué. Les cadrages significatifs et le montage court se font rares. D'une façon générale, c'est d'abord dans le scénario qu'il faut aller chercher le réalisme allemand d'aujourd'hui.
Dernière constatation: les vétérans semblent n'avoir plus grand-chose à dire. Pabst a pratiquement abandonné le réalisme depuis 1954, Siodmak a déçu avec *Les SS frappent la nuit* et s'avère de plus en plus conformiste, Lang a tourné trois films en Allemagne occidentale depuis la fin de la guerre qui n'avaient rien à voir avec *Le Testament du docteur Mabuse* ou *M...* Restait Dudow en qui, après *Le Capitaine de Cologne,* on pouvait encore fonder quelque espoir; il est hélas décédé trop tôt. Käutner, trop dilettante, et Wicki, trop brouillon, n'étant pas des valeurs sûres, le réalisme allemand demeure défendu par Wolfgang Staudte, dont il faut tout de même espérer qu'il mettra bientôt un terme à son éparpillement actuel, et Konrad Wolf *(Etoiles, Lissy).* La relève compte un effectif bien réduit. Les jeunes réalisateurs de la République fédérale, que représente assez bien Herbert Vesely *(Le Pain des jeunes années),* s'orientent plutôt vers l'esthétisme, voire l'ésotérisme. Il n'y a rien à attendre dans l'immédiat du pays du miracle économique. Le court métrage révélera peut-être un jour de nouveaux noms. Mais pour l'instant, même si ses rayons sont rares, le soleil se lève toujours à l'Est.

Chronologie des principaux films depuis 1945

Date	Titre	Réalisateur	Sujet
1946	*Irgendwo in Berlin* (Quelque part à Berlin) RDA	Gerhard Lamprecht	La démobilisation et le Berlin de 1945
1947	*Die Mörder sind unter uns* (Les assassins sont parmi nous) RDA	Wolfg. Staudte	La démobilisation
	Liebe 47	Wolfg. Liebeneiner	id.
1948	*Berliner Ballade* (Ballade berlinoise)	R. A. Stemmle	id.
	Ehe im Schatten (Mariage dans l'ombre) RDA	Kurt Maetzig	L'antisémitisme nazi
1949	*Blum Affäre* (L'affaire Blum) RDA	Erich Engel	id.
	Die Buntkarierten RDA	Kurt Maetzig	La vie des pauvres, de 1900 à 1945
	Mädchen hinter Gittern (Jeunes filles derrière les grilles)	Alfred Braun	Une maison de redressement pour jeunes filles

Date	Titre	Réalisateur	Sujet
1949	*Unser täglich Brot* (Notre pain quotidien) RDA	Slatan Dudow	Une famille berlinoise en 1945
	Rotation RDA	Wolfgang Staudte	Histoire du régime nazi vu à travers un couple d'Allemands moyens
1950	*Familie Benthin* RDA	Slatan Dudow et Kurt Maetzig	Quelques familles allemandes en 1948
1951	*Die Sonnenbruck* (Les Allemands) RDA	Georg C. Klaren	La responsabilité individuelle sous le nazisme
	Sündige Grenze (Aux frontières du péché)	R. A. Stemmle	La contrebande à la frontière belge
	Der Rat der Götter (Le conseil des dieux) RDA	Kurt Maetzig	L'*I. G. Farben* de 1933 à 1945
	Der Untertan (Pour le roi de Prusse) RDA	Wolfgang Staudte	La Prusse de Guillaume II
	Der Verlorene (Un Homme perdu)	Peter Lorre	La fin du nazisme
1952	*Frauenschicksale* (Destins de femmes) RDA	Slatan Dudow	La guerre froide à Berlin
	Ein Mädchen aus Flandern (Une fille des Flandres)	Helmut Käutner	Un épisode de l'occupation allemande en Belgique pendant la Première Guerre mondiale
1953	*Ernest Thaelman: I. Sohn seiner Klasse* (Fils de sa classe) RDA	Kurt Maetzig	La vie du leader communiste de 1918 à 1933
1954	*Amiral Canaris*	Alfred Weidenman	La carrière du chef du contre-espionnage nazi

Date	Titre	Réalisateur	Sujet
1955	*Der letzte Akt* (La fin de Hitler)	G. W. Pabst	Les derniers jours du Führer
	Es geschah am 20. Juli (C'est arrivé le 20 juillet)	G. W. Pabst	Le complot organisé contre Hitler par le colonel Stauffenberg
	« *08-15* »	Paul May	L'armée nazie à la veille de la guerre
1955	*Himmel ohne Sterne* (Ciel sans étoiles)	Helmut Käutner	Une histoire d'amour à la frontière interzones
	Ernst Thaelmann: II. Führer seiner Klasse (Chef de sa classe) RDA	Kurt Maetzig	
	Des Teufels General (Le général du diable)	Helmut Käutner	Le général Udet et la « Luftwaffe »
	Stärker als die Nacht (Plus fort que la nuit) RDA	Slatan Dudow	Les communistes allemands et le nazisme
	08-15 Zweiter Teil (L'étrange guerre du caporal Asch)	Paul May	L'Armée nazie sur le front russe
1956	*Der Hauptman von Köpenick* (Le capitaine de Köpenick)	Helmut Käutner	Une satire de l'uniforme sous Guillaume II
	Die Halbstarken (Les demi-sel)	Georg Tressler	La délinquance juvénile à Berlin
	08-15 in der Heimat (08-15 go home)	Paul May	Les débuts de la dénazification
1957	*Für zwei Groschen Zärtlichkeit* (Call girls)	A. M. Rabenalt	La prostitution
	Lissy RDA	Konrad Wolf	Une prise de conscience dans les années trente

Date	Titre	Réalisateur	Sujet
1957	*Der Arzt von Stalingrad* (Le médecin de Stalingrad)	Geza von Radvanyi	Un camp sibérien de prisonniers allemands en 1949
	Nachts, wenn der Teufel kam (Les SS frappent la nuit)	Robert Siodmak	L'arrestation d'un sadique par les SS
1958	*Gestehen Sie, Dr. Corda* (Avouez, docteur Corda)	Josef von Baky	La police au bord de l'erreur judiciaire
	Der Hauptman von Köln (Le capitaine de Cologne) RDA	Slatan Dudow	L'Allemagne fédérale proie des criminels de guerre
	Unruhige Nacht (Les chiens sont lâchés)	Falk Harnack	La retraite de Stalingrad
	Kriegsgericht (Cour martiale)	Kurt Meisel	Un conseil de guerre dans la « Kriegsmarine » en 1942
	Sterne (Etoiles) RDA	Konrad Wolf	Une prise de conscience face à l'antisémitisme nazi
	Mädchen Rosemarie (La Fille Rosemarie Nitribitt)	Rolf Thiele	L'enfant chéri du miracle économique
	Warum sind Sie gegen uns? (Pourquoi sont-ils contre nous?)	Bernhard Wicki	Jeunes ouvriers et petite bourgeoisie
	Blitzmädel an die Front (Les souris grises)	Werner Klinger	Une formation allemande de femmes-soldats en France occupée

Date	Titre	Réalisateur	Sujet
1959	*Die Wahrheit über Rosemarie* (L'amour, c'est mon métier)	Rudolf Jugert	L'affaire Nitribitt, bis
	Strafbataillon 999 (Bataillon 999)	Harald Philipp	Un bataillon disciplinaire face à l'armée rouge
	Hunde wollt ihr ewig leben (Chiens, à vous de crever)	Frank Wisbar	La bataille de Stalingrad
	Rosen für den Staatsanwalt (Des roses pour le procureur)	Wolfgang Staudte	La justice militaire en 1944
	Division Brandenburg (Division Brandenbourg)	Harald Philipp	Trois épisodes sur les activités d'une division sans uniformes créée par Canaris
	Fabrik der Offiziere (Fabrique d'officiers SS)	Frank Wisbar	La formation des officiers nazis
	Die Brücke (Le Pont)	Bernhard Wicki	Un groupe d'enfants-soldats allemands et les chars américains
	Menschen im Netz (Pris au piège)	Franz Peter Wirth	L'espionnage à la limite du rideau de fer
	Wir, Wunderkinder (Les enfants prodiges)	Kurt Hoffman	L'Allemagne de 1918 à 1958
1960	*Soldatensender Calais* (Les chacals meurent à l'aube)	Paul May	La résistance européenne contre le nazisme
	Kirmes (Je ne voulais pas être nazi)	Wolfgang Staudte	Un déserteur en 1945

Date	Titre	Réalisateur	Sujet
1961	*Lebensborn* (Les fiancées d'Hitler)	Werner Klinger	L'opération « Source de vie » destinée à créer de purs Aryens
	Das Wunder des Malachias (Le miracle de Malachias)	Bernhard Wicki	Le miracle économique
1962	*Das Brot der frühen Jahren* (Le pain des jeunes années)	Herbert Vesely	id.
	Ohne Datum (Sans date)	Ottomar Domnick	Film expérimental
	Die Parallelstrasse (Les routes parallèles)	Ferdinand Khittl	id.
	Tunnel 28	Robert Siodmak	Une famille de Berlin-Est travaille à s'évader vers l'Ouest
	Berlin zwischen Stacheldraht und Mauer	A. W. Uhlig	La construction du Mur de Berlin
	Von Zaren bis zu Stalin (La lutte finale)	Raphael Nussbaum	Montage d'anciennes actualités
1963	*Herrenpartie*	Wolfgang Staudte	Touristes allemands en panne dans un village yougoslave dont les hommes furent massacrés par les nazis
1964	*Der geteilte Himmel* (Ciel déchiré) RDA	Konrad Wolf	Un couple de fiancés de Berlin-Est devant la fascination de l'Ouest.

Rotation

Générique

Date	1949
Mise en scène	Wolfgang Staudte
Interprétation	Erine Korb, Paul Esser, Werner Peters
Production	DEFA
Copie étudiée	Copie 35 mm, version originale sans sous-titres, diffusée par l'Association « France-URSS ». En raison de l'interdiction du film par la censure française, le générique de cette copie a été réduit à sa plus simple expression.

Argument

Prologue: Berlin, 1945. Pendant que la bataille fait rage autour de la ville, un condamné à mort, debout, immobile, silencieux, attend face à un mur de cellule couvert d'inscriptions (noms de ceux qui sont tombés avant lui, dates des exécutions — la plupart en 1944 — accompagnés parfois de quelques mots en allemand: « Für die Freiheit » (Pour la liberté) ou en français: « A tous les Français, adieu ».)
Dans une cave-restaurant surpeuplée, une femme attend nerveusement. La radio nazie diffuse les dernières nouvelles de l'« héroïque » bataille menée par les troupes du Führer.
Retour en arrière: « Es begann vor zwanzig Jahren » (Tout a commencé vingt ans plus tôt).
Nous voici donc en 1925, la « belle époque » de la République de Weimar. Un jeune homme et une jeune fille se retrouvent à la campagne, non loin d'un passage à niveau. Ils empruntent une route blanche qui se perd dans la nature et vont faire des projets d'avenir au bord d'un fleuve.
Le repas de mariage. Le couple et cinq ou six amis sont assis dans un sous-sol minable et boivent de la bière. Dans un coin s'entassent des cadeaux, objets usuels à l'aspect misérable. Un homme joue de l'accordéon et commente, dans des couplets à la Brecht, l'évolution de la situation sociale: « Donnez-nous d'abord à bouffer. — Nous parlerons morale après. »

Le sous-sol est devenu un pauvre deux-pièces. Charlotte, la jeune femme, est enceinte.
L'enfant est né. C'est un garçon. Mais à la joie du père s'oppose, en contrepoint, la menace de la famine: pas de travail. Les usines n'embauchent plus. Ailleurs, on se met en grève et les piquets de grève prennent à partie celui qui veut entrer réclamer un emploi. Partout, les chômeurs manifestent.
Hitler arrive au pouvoir. Du jour au lendemain, la situation change: le chômeur entre dans une imprimerie, aux rotatives, et le pauvre sous-sol est remplacé par un appartement confortable. A l'atelier, on s'étonne déjà que ce bon ouvrier ne soit pas encore membre du parti. Un fonctionnaire de la Gestapo lui rend visite à ce sujet. A toutes les offres répondent des phrases évasives, un refus systématique de saluer par le « Heil Hitler » traditionnel. Un jour pourtant, les propositions deviennent menaces: l'avancement est certainement compromis, pourra-t-on le garder encore longtemps? L'ouvrier cède: le petit insigne à croix gammée apparaît bientôt à sa boutonnière, il salue comme les autres, machinalement. Cependant, son fils, Helmuth, enrôlé dans les Jeunesses hitlériennes, est devenu un nazi fanatique.
C'est la guerre. Kurt, le frère de Charlotte, recherché par les nazis, part en Tchécoslovaquie. La sœur et le beau-frère sont interrogés par la Gestapo: ils ne disent rien.
Premières défaites nazies. Stalingrad. Berlin bombardé. Une nuit, après un bombardement qui a saccagé l'appartement de son beau-frère, Kurt réapparaît: le moment d'agir est venu. L'ouvrier, non sans réticences, se laisse convaincre d'aider le groupe antifasciste de Kurt. Le lendemain soir, dans une cave obscure, on monte une petite machine à imprimer, des tracts s'entassent: « Schluss mit dem Wahnsinn des Hitlerkrieges! » (Finissons-en avec la folle guerre hitlérienne!) Quelques jours plus tard. Des mots croisés amènent Helmuth à feuilleter un dictionnaire dans la bibliothèque paternelle: plusieurs exemplaires du tract s'en échappent. Le jeune nazi sort, atterré. Un soir, son père, dans un mouvement de colère, lance un cendrier sur l'inévitable portrait du Führer, qui se brise. C'en est trop: Helmuth, malgré l'heure tardive, se rend chez son instructeur SS (Werner Peters), le réveille et lui raconte tout. Peu après, le père et la mère comparaissent à nouveau, séparément, devant la Gestapo: où est Kurt? l'ouvrier connaît-il ces tracts? Tous deux nient. Mais il est trop tard: une porte s'ouvre et Kurt entre, le visage ensanglanté: la femme s'effondre, on la relâche; le père est confronté avec son fils, pas un mot n'est échangé, mais l'attitude même de l'ouvrier est significative: on l'emmène. Le condamné à mort du début, c'était lui.
Epilogue: 1945 — Les Russes ont fait leur entrée dans Berlin. Les nazis inondent les couloirs du métro où des milliers de civils se sont réfugiés. Charlotte court vers la prison. Mais les Russes viennent de l'atteindre et, après une brève fusillade sous les yeux des prisonniers, se rendent maîtres de la place. Pendant ce temps, Helmuth et son instructeur, seuls rescapés de leur groupe, se cachent dans les ruines. Le jeune garçon veut continuer la lutte, mais l'instructeur enfile à la hâte des vêtements civils et se sauve à toutes jambes. Ailleurs, au milieu d'un

amas de pierres écroulées et de ferrailles tordues, gît le corps de Charlotte...
La guerre est finie. Dans une pièce bien modeste, l'ancien ouvrier-imprimeur fait sa vaisselle. Il a vieilli. On frappe. C'est le fils, encore revêtu d'effets vaguement militaires. Le père le fait entrer. Ils ne se sont pas revus depuis leur comparution devant la Gestapo et ne savent quoi se dire. Helmuth finit par exploser et ils se retrouvent dans les bras l'un de l'autre. Le père pleure. Helmuth explique qu'il erre depuis six semaines autour de la maison sans oser monter. Il a rencontré une jeune fille. Le père, tout excité, va à l'armoire et en sort un costume civil de couleur sombre qu'il donne à son fils. Il lui prodigue en même temps des paroles d'encouragement.
Plus tard, sur les lieux mêmes où le père, autrefois, avait rendez-vous avec Charlotte. Helmuth, dans son nouveau costume, retrouve la jeune fille. La même route blanche les conduit au bord du même fleuve. Tout peut recommencer.

Significations

Rotation, témoignage social, est incontestablement un film réaliste, l'un des très rares films allemands d'après 1945 qui relèvent entièrement du réalisme.
A travers le cas individuel de l'ouvrier d'imprimerie, exemple assez précis pour avoir une valeur générale, et au-delà de lui, se dessine une ambitieuse fresque historique: vingt ans d'histoire de l'Allemagne, de 1925 à 1945. Le début du long retour en arrière qui constitue l'essentiel du film, est excellent et sans aucun doute le plus valable de l'œuvre. La crise économique des années trente, avec ses petites gens logés misérablement, vivant au jour le jour, puis le chômage, la famine, d'où les grèves et les manifestations, est évoquée avec une extrême justesse de ton, sobrement, sans emphase ni atermoiements. De même, l'évolution de la situation sociale peu après la prise de pouvoir par Hitler: c'est la fin du chômage, le niveau de vie des plus humbles s'améliore rapidement et notablement, le parti nazi étend lentement, mais sûrement, ses ramifications. Nul doute que la jeune mère ne se soit, comme des milliers d'autres, facilement laissé entraîner, entraînant peut-être son mari à sa suite, par les slogans et les affiches qui submergeaient l'Allemagne en 1932: « Femmes! » disait l'une d'elles, « Sauvez la famille allemande. Votez Adolf Hitler! »
Le personnage principal est à la fois le reflet d'une réalité historique et une tentative d'explication. Ce n'est pas un mauvais bougre, il a même assez de bon sens pour se méfier du nazisme et d'un parti envahissant qui finit par tout noyauter. Longtemps, il essaiera de se tenir à l'écart, refusant de saluer à l'hitlérienne et de s'inscrire au parti. A l'heure où il a enfin acquis une situation stable, et alors que la chose est déjà compromettante, il maintient avec des voisins israélites les relations les plus cordiales. Sa capitulation finale n'est très évidemment pour lui qu'une contrainte, imposée de l'extérieur, qui doit lui permettre de conserver sa place, de continuer à assurer le bien-être de sa femme et de son enfant. C'est toujours pour la même raison qu'il se fera tirer l'oreille avant de se décider à aider le groupe de résistants de son beau-frère. Il s'y résout d'ailleurs et, jusqu'au bout,

gardera sa dignité d'homme libre, refusant de céder à la Gestapo, ne participant en rien à l'enthousiasme de son fils, brisant même, dans un mouvement spontané, l'obligatoire portrait du Führer. En somme, il ne se sent jamais concerné directement par la marche d'événements qu'il a probablement contribué à provoquer, sans avoir été en mesure d'en prévoir l'ampleur au départ. Il est simplement, et de A jusqu'à Z, dépassé (à son beau-frère qui essaie de lui ouvrir les yeux, il répond: « La faute!... La faute!... Je n'ai pas voulu la guerre, moi!... Je travaille pour Charlotte et Helmuth, et c'est tout! »). En insistant sur ce refus d'une prise de conscience nécessaire, sur cette absence totale de sentiment de responsabilité individuelle, donc de complexe de culpabilité, *Rotation* esquisse le portrait d'un Allemand moyen qui a dû effectivement exister à des millions d'exemplaires.

La signification du personnage devient ambiguë, et le propos de l'auteur gênant, dans la mesure où on a essayé d'en déduire une philosophie de l'histoire qui rappelle d'assez près « l'éternel retour » nietzschéen. Par-là, dans la tentative d'explication globale du nazisme qu'il nous propose, le film rejoint curieusement la production d'Allemagne occidentale. Le nazisme, le Troisième Reich, la guerre ne sont ni plus ni moins qu'un étrange épiphénomène, une manière de cataclysme auquel personne ne peut rien, une sorte d'invasion extra-terrestre. « Que veux-tu », explique notre ouvrier à son fils une fois la paix revenue, « c'est le destin, le destin... Mais tu verras... La vie peut être belle. » Un destin cyclique, comme le montre l'épilogue, qui reprend point par point la première séquence du retour en arrière en remplaçant simplement le père par le fils, comme l'explique, pour que chaque spectateur ait bien compris, l'une des dernières phrases du dialogue: « Tout recommence, mais c'est à nous de veiller à ce que tout ne recommence pas comme autrefois. » L'avertissement est clair et nous ne voyons là rien à redire, mais le postulat sur lequel il se fonde, est suspect. Ainsi se trouve justifiée l'image répétée du condamné à mort, victime impuissante d'un ordre des choses qu'il n'a pas souhaité ainsi et qu'il n'a pas pu, ou voulu, arrêter dans sa progression inexorable. Ainsi le titre reçoit-il sa vraie signification: bien au-delà de l'allusion réaliste (« die Rotationsmaschine » désigne, en allemand, la rotative), il a une valeur symbolique.

Il paraît que le dénouement véritable est différent de celui qui termine la version projetée en France. Le film s'achèverait sur un montage d'actualités montrant d'anciens nazis en train de défiler. Une très contestable philosophie de l'histoire cèderait donc la place à l'avertissement pur et simple, avertissement lancé par ailleurs par *Les Assassins sont parmi nous,* du même Staudte, ou *Le Capitaine de Cologne,* autre production de la DEFA.

La carrière du film en France, où il fut interdit par la censure en 1951, a été confidentielle: elle s'est limitée à de rares projections de la version originale sans sous-titres dans le cadre de l'Association France-URSS, dans quelques ciné-clubs, à la Cinémathèque. « L'Ecran français », par la plume de José Zendel (5 décembre 1951), s'indigna de l'interdiction. Deux ans plus tard (26 novembre 1953), Georges Sadoul, dans « Les Lettres françaises », en résumait le sujet en cinq lignes. Seul, Chris Marker (*Cahiers du cinéma,* juillet 1951), essaya, avec force éloges, d'en dégager le sens.

Style

Solidement réalisé, *Rotation* est une œuvre sans failles, monolithique et harmonieuse. Particulièrement remarquable est la façon dont Staudte a joué des noirs, des blancs et des gris pour donner à chacune des périodes envisagées une tonalité particulière. Aux images lumineuses, ensoleillées, des années 1925, séquence tournée en extérieurs réels à la limite de la ville et de la campagne, succède la grisaille d'un pauvre intérieur, de cours d'usines, de manifestations de rues. Et puis, après la trop brève éclaircie d'une stabilité provisoirement revenue, tout s'obscurcit, se fait noir: c'est la nuit; les bombardements déchirent le ciel nocturne au-dessus des maisons sans lumières, une cave plongée dans les ténèbres abrite un groupe de résistants, l'ombre du métro accueille les civils affolés. La fin accentue ce blanc de ciel d'orage, incertain, inquiétant, annonciateur d'une catastrophe possible, qui terminait déjà la première séquence du retour en arrière.

Mais, comme dans *Les Assassins sont parmi nous,* il ne reste plus guère de traces de ce qui caractérisait les grands films réalistes d'avant-guerre: les têtes typiques, les gestes et objets significatifs, les cadrages révélateurs ont disparu. Staudte les retrouvera, deux ans plus tard, avec *Der Untertan.* La séquence du métro inondé elle-même, montage assez court de plans-chocs captant toujours l'essentiel, torrentielle, paralysante, fait un peu figure de morceau de bravoure et annonce plus le lyrisme d'un Wajda, par exemple, qu'elle ne rappelle *Kameradschaft.*

Der Verlorene (Un Homme perdu)

Générique

Date	1951
Mise en scène	Peter Lorre
Scénario	Peter Lorre, B. Vigny et A. Eggebrecht
Prise de vues	Vaclav Vich
Musique	Willy Schmidt - Gentner
Interprétation	Peter Lorre (docteur Rothe)
	Carl John (Hösche)
	Renate Mannhardt (Inge Herman)
Production	Arnold Pressburger
Copie étudiée	Copie 35 mm, version originale, sous-titres français, distribuée en France à l'époque.

Note sur Peter Lorre

Peter Lorre est né le 26 juin 1904 à Rosenberg (Autriche-Hongrie). Il fait du théâtre (1921), devient employé de banque, remonte sur les planches et tourne son premier film en Allemagne, en 1928. Il travaille en France en 1932, en Angleterre en 1934, aux USA en 1935.

Quelques rôles importants lui sont confiés par de grands cinéastes: *Le Maudit* (F. Lang, 1931), *L'Homme qui en savait trop* (Alfred Hitchcock, 1934), *Remords* (version américaine de *Crime et châtiment,* dirigée par Josef von Sternberg en 1935), *Quatre de l'espionnage* (Hitchcock, 1936).

A Hollywood, il est engagé par la Fox pour interpréter la série policière des *M. Moto,* que l'on peut comparer à celle des *Charlie Chan.* Cet acteur excellent est confiné dans un rôle indigne de lui: un détective japonais, à l'air doucereux et légèrement idiot.

De cette époque datent *L'Enigmatique M. Moto (Think fast Mr. Moto), M. Moto court sa chance (Mr. Moto takes a chance), M. Moto dans les bas-fonds (Mysterious Mr. Moto), Le Serment de M. Moto (Thank you, Mr. Moto)* de Norman Foster et

M. Moto sur le ring (Mr. Moto's gamble) de James Tinling. Peter Lorre a figuré aussi dans des films d'action de catégorie B, du type *Sous le masque* de Malcolm Saint-Clair. Pendant la guerre, il travaille pour Warner Bros et fait équipe avec Humphrey Bogart, Sidney Greenstreet, Victor Francen et quelques autres « vilains » (comme on disait à l'époque du muet). Il donne à toutes ses créations une note inquiétante. Son visage de saurien laisse prévoir de sombres complots et des plaisirs malsains. Il figure dans les premiers films noirs (*Le Faucon maltais* de John Huston, *Arsenic et vieilles dentelles* de Frank Capra) et dans ces feuilletons incroyables sur la résistance qui étaient devenus une spécialité Warner Bros (*Casablanca* de Michael Curtiz, *Les Conspirateurs* de Jean Negulesco, *Agent secret* de Herman Shumlin, *Echec à la Gestapo* de Vincent Sherman).
On le retrouve dans *L'Aventure commence à Bombay* (Clarence Brown), *Tessa, la nymphe au cœur fidèle* (Edmund Goulding), *Le Masque de Dimitrios* (Jean Negulesco). En 1946, il interprète un rôle de fou criminel pour Robert Florey *(La Bête aux cinq doigts)*. Il apparaît, l'année suivante, dans une excellente parodie de la série noire, *La Brune de mes rêves* de Elliott Nugent, puis dans *Casbah* de John Berry (un remake de *Pépé le moko*) et dans *La Corde de sable* de William Dieterle.
En 1951, il entreprend en Allemagne, mais cette fois-ci comme metteur en scène, *Un Homme perdu*. Ce sera pour lui une expérience unique, car il revient ensuite à l'interprétation. Mais c'est un Peter Lorre vieilli, atrocement changé, qui joue des rôles épisodiques dans *Plus fort que le diable* de John Huston (1953), *Vingt mille lieues sous les mers* de Richard Fleischer (1955) ou *Tales of Terror* de Roger Corman (1961). Il meurt en 1964.

Argument

1945. — Un camp de réfugiés en Allemagne. Le médecin du camp, le docteur Rothe (Peter Lorre), retrouve un personnage qu'il a connu avant la défaite, Hösche, et qui maintenant se fait appeler Nowak. Les deux hommes passent une nuit à boire au foyer du camp et le docteur Rothe évoque certains souvenirs.
En 1943, il dirigeait à Hambourg un Institut de recherches biologiques où travaillait également Hösche. Rothe reçoit un matin la visite d'un colonel de l'Abwehr, Winckler, qui lui apprend que ses observations biologiques sont transmises régulièrement à Londres, et Hösche, qui est un agent secret de l'Abwehr, précise que les fuites sont dues à la fiancée du docteur Rothe, Inge Herman. Hösche ajoute que Inge est d'une moralité douteuse.
Le même soir, de retour chez M^me^ Herman, chez qui il occupe une chambre meublée, Rothe tue Inge. L'Abwehr intervient et maquille le crime en suicide.
Quelques mois plus tard, M^me^ Herman accueille une jeune fille, Ursula Weber, qui rappelle au docteur Rothe sa fiancée disparue. Il est sur le point de l'assassiner, échappe à la tentation en fuyant dans la ville, et se laisse aborder par une prostituée qui le traitera d'assassin et s'enfuira à temps. Il finit par tuer dans le dernier métro, à la faveur d'une alerte, une grosse femme blonde, qui lui marquait quelque sympathie.

Effrayé par ses actes, Rothe est déterminé à se tuer. Il revient à l'Institut pour fumer une dernière cigarette et découvre dans les papiers de Hösche la preuve que Inge n'était pas une femme légère. Ainsi le premier meurtre était inutile. Rothe se transforme en justicier et décide d'abattre Hösche. Il espère le trouver chez le colonel Winckler et il tombe au milieu d'une conspiration que certains éléments de l'Abwehr, dont Winckler, organisent contre la Gestapo et contre Hitler.
Rothe s'aperçoit que, sans le vouloir, il a mis Hösche (qui fait partie du groupe opposé à Winckler) sur la piste des conjurés.
Le lendemain matin, les conspirateurs sont arrêtés. Le docteur Rothe retrouve sa maison anéantie par un bombardement et il s'inscrit lui-même sur la liste des disparus.
Tout cela, Rothe le rappelle à Hösche pendant la nuit qu'ils passent ensemble au foyer du camp. Puis il sort un revolver, abat Hösche et va se jeter sous un train.

Découpage sommaire

1. Un camp de réfugiés civils, en 1945, dans la région de Hambourg. Campagne noire sous un ciel gris. Passage à niveau, train, charrettes. Le docteur arrive au camp. Travellings avec, en premier plan, des arbres, puis les piliers de la baraque. Arrivée d'un convoi de civils. Première apparition de Nowak adossé à une baraque: salut ironique. Le docteur entre à l'infirmerie. Deux malades attendaient. Il renvoie une vieille femme:
« — Vos douleurs seront encore là dans huit jours. »
Il soigne un homme blessé à l'œil. Un surveillant lui parle d'un réfugié qui demande à être infirmier. Whisky.
2. Une heure plus tard. Vaccination des réfugiés à l'infirmerie. Le docteur va faire une piqûre. Voix off de Nowak:
« — Du calme, docteur. »
Le docteur reconnaît Nowak: c'est Hösche. Il se lève. Silence brusque dans l'infirmerie. Nowak s'assied à la place du docteur pour continuer la vaccination.
3. Contre-jour dans la campagne. Le docteur gravit un tertre aux fleurs grêles agitées par le vent. Voie ferrée, train, fumée grise, images noires.
4. Le même soir, Hösche s'est glissé dans l'infirmerie. Il fouille dans les papiers du docteur. Un bruit: le docteur, assis dans l'ombre, allume une cigarette. Whisky. On frappe à la fenêtre. Hösche a un geste de recul. Le docteur se moque de lui: c'est une femme qui lui apporte du lait de chèvre. Il offre une cigarette à Hösche:
« — Autrefois, c'était vous qui m'en fournissiez. »
Il a glissé un revolver dans sa veste. Il enlève sa blouse et entraîne Hösche à la cantine. En éteignant la lumière, il a fait passer le revolver dans la poche de son pantalon. Au premier plan, reflets d'un fauteuil de moleskine noire.

5. Les deux hommes arrivent à la cantine. Le docteur caresse un chien:
« — C'est mon seul ami fidèle. »
Ils s'installent à une table et Hösche mange.
6. Plus tard. Le foyer s'est vidé. A un porte manteau, le trois-quarts sombre du docteur et la veste brillante de Hösche. Le gérant est endormi. Le docteur boit et sort son revolver:
« — Vous le reconnaissez. »
Le gérant se réveille, confie au docteur le soin de fermer la cantine et s'en va.
Le docteur: « — Je n'oublie rien. Il faut d'abord payer ses dettes. Les intérêts se sont accumulés depuis le 8 décembre 1943. »
Le docteur arpente la pièce. Plan des jambes suivies en panoramique. Fondu sur:
7. Un métro. Voix off:
« — J'avais mon travail, c'était l'essentiel. »
8. Arrivée à l'Institut de recherches biologiques, le 8 décembre 1943. Le docteur salue Dollin, sa secrétaire. Survient le colonel Winckler. Les deux hommes visitent le labo. Succession de travellings avec en premier plan: tables, appareils, portes ou cloisons.
Dans la salle de vivisection, le docteur fait un prélèvement de sang sur le lapin Maxie. Un bec Bunsen au premier plan. Winckler:
« — Non, je ne puis voir le sang. Du sang humain, oui. Mais ces innocentes bestioles! » Le docteur envoie un préparateur porter l'éprouvette à l'Institut de sérologie. La table n'a pas été essuyée du sang de Maxie.
Dans un autre bureau, Winckler et le docteur. Hösche survient.
« — Vous n'êtes pas de trop. »
Hösche et Winckler apprennent au docteur que l'Abwehr surveille l'Institut et que des fuites ont eu lieu: des observations ont été communiquées à Londres, via Stockholm. Hösche accuse Inge Herman, la fiancée du docteur.
Le docteur quitte la pièce accablé. Escalier en premier plan. Porte ouverte.
Le docteur entend Hösche dire à Winckler:
« — Un homme comme lui et une femme si facile... »
9. Le soir. Départ des employés. Hösche au docteur:
« — Cette fille ne vaut pas cher... Une seule issue, en finir.
... Je vous téléphonerai ce soir. »
10. Le docteur dans la salle de vivisection. Il touche la table, puis passe sa main sur sa figure. En voix off, les phrases de Hösche:
« — Un homme comme lui, etc... Une seule issue, etc... »
Il retire sa main, se regarde dans une glace. Tache de sang (du sang de lapin) sur son front et ses joues. Il s'essuie.
11. Couloirs de l'Institut. Escalier: deux plans très contrastés. Travelling arrière sur le docteur qui avance. Fondu sur le manteau.
12. Enchaîné sur l'escalier et le couloir de l'appartement de M^me^ Herman à Magdalenenstrasse.

13. Une salle à manger. Les vitres des portes de communication ont été réparées au papier collant. Musique militaire à la radio. Le docteur arrive, arrête le poste et va dans sa chambre. Travellings dans la chambre. M^me^ Herman quitte l'appartement. Elle a recommandé à Inge de donner du lait au chat, ce qui a suscité une brève scène:
« — Ça suffit avec ton « pss »... Les voisins... Mais de moi, tu te moques... Tout peut crouler pourvu que le chat ait son lait. »
Inge voit l'ombre du docteur sur une vitre dépolie et son propre reflet dans un miroir.
14. De chez lui, le docteur voit l'ombre de Inge qui regagne sa chambre.
15. Inge porte un plateau au docteur. Elle est triste et affectueuse. Le docteur tire une cigarette et la jeune femme lui offre du feu. Il refuse et craque lui-même une allumette (toute la scène N° 15 sera muette). Sonnerie de téléphone (off). Panoramique sur l'appareil. C'est évidemment un appel de Hösche, mais le docteur ne décroche pas. Il écrase sa cigarette dans un cendrier.
Inge est de trois-quarts, la poitrine tendue. Son image se reflète dans une glace. Inge et l'image sont collées l'une à l'autre, comme doubles. La main du docteur passe sur la table, sur des livres, sur la coiffeuse. Inge voudrait la prendre dans la sienne. Il la retire brusquement et s'assied. Inge se met à genoux devant lui. Il caresse ses cheveux, ses paupières, ses joues, son collier. Elle ferme les yeux, amoureuse. Contre-champ. Gros plan du visage du docteur. Il se lève, vu de dos, et son dos occupe toute l'image. On devine plutôt qu'on ne voit la jeune femme tomber.
16. La baraque. Le docteur, vu de dos, les mains courant sur une vitre. D'ailleurs, les vitres de la cantine sont quelquefois réparées, elles aussi, avec du papier collant. Mouvement de caméra découvrant Hösche par côté.
Le docteur: « — Tout cela est à jamais irréparable. Comment cela se fit? J'étais absolument inconscient. »
Ils parlent et boivent.
« — Puis-je sentir quelque chose entre mes mains? »
17. Chez M^me^ Herman. Le docteur retrouve sa lucidité. Il tient le collier de la morte. Des voix dans le couloir: M^me^ Herman et Hösche. M^me^ Herman fait entrer Hösche et repart.
18. Dans la baraque, Hösche:
« — Quelle histoire! Je savais ce que vous représentiez pour nous.
— Qui: nous?
— Nous, c'est-à-dire l'Etat... Deux coups de fil et une demi-heure après, Winckler était sur place. Le sauvetage commença. »
19. Winckler et Hösche chez M^me^ Herman. Deux policiers en arrière-plan. L'Abwehr prend l'affaire en main:
« — « Nous » signifie Division 4. Un cas très net de suicide. »
Plan de la salle à manger, très sombre. Au fond, éclairée, la chambre du docteur.

20. Premier plan flou de la main de Hösche tenant un journal. Au second plan, le docteur dans un éclairage cru. Winckler. Tasses à thé. A l'arrière-plan: paysage d'hiver gris pâle.
« — Cher ami, travaillez. Continuez à vivre. »
21. Un bureaucrate prend acte du suicide. Coup de tampon.
22. Enterrement. Travelling arrière dans la grisaille, avec Mme Herman en premier plan. Musique d'orgue.
23. Voix off du docteur:
« — Le meurtre devint suicide. Personne n'en parla plus. »
Chez Mme Herman: le docteur et la mère. Un lustre en haut de l'image, tache de blanc. Le docteur va sortir. La mère recoud un bouton de son pardessus et dit, désolée:
« — J'ai fait vos bagages... La note est sur votre bureau. »
Voix off:
« — Elle voulait que je prenne la place de la morte...
24. ... Je ne déménageai pas. »
Baraque. Le docteur:
« — La vie continue à l'Institut. »
25. Un soir quelconque à l'Institut. Le docteur rend à Hösche un revolver noir qui traînait dans quelque bureau. Il part avec Dollin. Enfilade du laboratoire sombre. Silhouette du docteur au fond, dans le hall lumineux.
26. Hösche remet le revolver dans son bureau.
27. Le docteur chez Mme Herman. Une jeune réfugiée, Ursula Weber, s'est assise dans la salle à manger. Conversation. Raccord de deux plans sur un pot de faïence situé d'abord au fond de l'image, à droite, puis au premier plan, du même côté.
28. La chambre du docteur. Microscope, pot à eau, lampe, porte vitrée. Ursula apporte au docteur un stylo qui fuit, en lui demandant de le réparer. Elle fait quelques confidences (institutrice, elle a été transférée de Görliz) et voudrait savoir comment Inge est morte. Une médaille, sur sa poitrine, est un point de lumière. Il lui donne du café. Elle:
« — Je vais aller chercher du pain d'épice que ma mère m'a envoyé. » Le docteur aperçoit l'ombre d'Ursula sur le vitrage, là, où, quelques jours avant, il avait vu celle de Inge. Il se rend dans la salle à manger et, en cherchant une cigarette, trouve le collier d'Inge dans sa poche. Il fuit l'appartement.
29. Rues. La nuit. Le docteur tourne à un coin de rue et rentre dans une zone de lumière. Effets divers (panneaux lumineux).
30. Devant un bistrot. Voix off d'une fille:
« — Ils ont du raide ici. »
31. L'intérieur du bistrot. Un ivrogne. Les robinets de la bière à la pression, vus de face. Travelling circulaire autour des robinets (un quart de tour). Le bar en enfilade. Le docteur et la fille, puis l'ivrogne, quittent le bar.
32. Chez la fille. Escalier. Elle allume la minuterie et dit au docteur:
« — Tu es drôle. Qu'as-tu donc? »

Gros plan de Peter Lorre plus globuleux que jamais, son manteau noir relevé jusqu'au cou. La fille s'enfuit:
« — A l'assassin! Police! »
La minuterie s'éteint. Une lueur à travers la porte vitrée. On rallume. Des voisins accourent. Quelqu'un crie d'en bas:
« — Voyez-vous quelqu'un au cinquième? »
Une main, posée sur la rampe, disparaît du champ. Sur le palier du cinquième, le docteur allume une cigarette et dit fort tranquillement:
« — La pauvre, elle avait le ventre vide et elle a bu un coup de trop. »
Il descend l'escalier, quitte la maison, fouille sa poche et jette le collier de Inge dans une boîte à ordures.
33. Voix off du docteur qui continue son récit. Le dernier métro. Un homme en manteau noir, debout, un papier blanc émergeant de sa poche. Une grosse blonde s'assied à côté du docteur. Une femme quête:
« — On est sinistré à Tothentau. »
L'ivrogne du bar reparaît, s'assied au niveau du docteur, mais sur l'autre travée, déclare qu'il le connaît et lui demande du feu. La blonde commence à se déshabiller (imperméable). L'ivrogne s'est levé et s'est campé dans le dos du docteur qui s'installe en face de la femme pour ne plus être importuné. Mais l'ivrogne prend la place vacante, puis se lève. La femme:
« — Quelle vulgarité! »
Elle montre au docteur un pantin symbolique. Confidences:
« — Mon mari est mobilisé depuis 1938. Ça fait six ans. »
Elle enlève son chapeau, sa veste, déboutonne son tricot:
« — On n'est pas de bois. »
L'ivrogne à nouveau:
« — Je vous ai vu quelque part. Ces yeux... »
Le docteur se lève:
« — Foutez-moi la paix. »
Alerte. Le train s'arrête. Les gens descendent. Le docteur dit à la femme:
« — Je reste ici.
— Moi aussi. »
Le train gagne une voie de garage. Effets de lumière sur les parois des wagons (les fenêtres sont aveuglées). La femme caresse sa fourrure. Le docteur regarde la naissance des seins. Elle tire une cigarette. Lui aussi. Elle: « — Du feu, s'il vous plaît. »
Il allume sa propre cigarette, mais non celle de la blonde. Elle insiste. Gros plan de l'homme. Il laisse tomber l'allumette, se lève. Gros plan de son dos. Cri de la femme. Et aussitôt: sirène de fin d'alerte. Le train revient en gare. Les gens montent dans les wagons. L'ivrogne aperçoit l'imperméable de la blonde, sur le porte-bagages, et un soulier de femme sous la banquette.
Voix off:
« — Ma fuite avait été vaine. Je ne l'avais pas voulu et pourtant je l'avais fait. J'étais aveugle, sourd, perdu... »

Rue, barriques, éclairages contrastés.

34. Chez Mme Herman. Le docteur parle de Inge comme si elle vivait encore, et dans une scène avec Mme Herman, il reprend certaines phrases que la jeune femme prononça le soir de sa mort:
« — Tout peut crouler pourvu que le chat ait son lait... »
Lampadaire en gros plan. Il va dans la chambre de Inge, il y trouve Ursula, comprend sa folie, s'excuse et quitte l'appartement. Voix off:
« — Je voyais Mme...

35. ... Herman pour la dernière fois. »
Baraque. Hösche dort en gros plan, le coude sur la table.
« — Salaud, vous pouvez encore dormir? »
Lampe, bouteilles, verres.
« — Cette nuit-là, j'allai à l'Institut chercher une cigarette avant de me tuer et je trouvai autre chose. »

36. L'Institut. Le docteur brûle les lettres d'Inge dans un évier. Il les a découvertes dans le tiroir du bureau d'Hösche où il cherchait sa dernière cigarette. Il comprend qu'il a été dupé par les hommes de l'Abwehr et que la mort d'Inge était inutile. Il décide de tuer Winckler et Hösche, mais cette fois-ci de sang froid, comme un justicier. Il prend le revolver que Hösche gardait dans son bureau. Lumière intermittente d'une enseigne lumineuse.

37. Baraque. Le docteur sort ce même revolver de sa poche:
« — Je vous cherchais chez Winckler. »
Hösche:
« — Je vous poursuivais déjà. A l'Institut, je retrouvai vos traces. »

38. A l'Institut. Hösche constate que son bureau a été fouillé.

39. Le docteur en voiture. Fumée.

40. Devant la villa de Winckler. Un conjuré entre:
« — Babylone. »
Le docteur entre à son tour. Une plaque de cuivre étincelle sur la porte noire.

41. Lampes. Salle de billard. Glaces. Une porte entrouverte. De la fumée de cigarettes. Les conjurés. Le docteur observe la scène sans être vu. Il sera désormais souriant, très détendu.

42. Baraque. Un plan de Hösche. Le docteur parle off.

43. Chez Winckler qui a reconnu le docteur et lui a pris son revolver. Une lampe très brillante occupe un tiers de l'écran. Coup de téléphone de Hösche. Winckler répond. Le docteur en arrière-plan.

44. Arrivée des deux hommes de main de la Gestapo. Les limiers s'assoient sur un canapé du hall. Les conjurés restent au salon. Le docteur (off):
« — Cette nuit peut paraître incroyable. Mais on a bien vu à l'époque un dictateur enlevé par un parachutiste et un ministre atterrir à l'étranger. Par comparaison, c'était une nuit possible. »
Bruits de bombardement.
« — Le temps s'écoula, je m'endormis. »

45. L'aube. Quelques conjurés quittent la maison par le jardin. Le docteur endormi, accoudé à une table. Deux verres sur la table. Quelqu'un boit dans l'un de ces verres. Le docteur se réveille, fait tomber les deux verres:
« — Du verre blanc, ça porte bonheur. »
Pendant que des infirmiers emportent une civière où est censée se trouver la femme de Winckler, il passe devant les hommes de la Gestapo et l'un d'eux se lève pour téléphoner. Voix off de Hösche:
« — Mes hommes avaient pris leurs précautions. »

46. Devant la villa. Départ de l'ambulance. Un travelling arrière découvre les voitures de la Gestapo. Winckler et le docteur quittent la maison dans le cabriolet du colonel. Hösche (voix off):
« — Il nous fallait les conjurés. La chasse commença. »

47. Poursuite de voitures. Très belles images de ville détruite au petit matin (ruines, terrains vagues). Voitures de pompiers.

48. Winckler et le docteur descendent d'automobile, à l'entrée d'un pont, puis se dirigent vers une sorte de refuge couvert d'où ils verront, en contre-bas, la poursuite. Winckler:
« — Zut, tout s'effondre. »
L'ambulance est prise en chasse par les voitures de la Gestapo. Traquée dans un carrefour, elle forme une tache blanche sur la grisaille du matin brumeux. Un conjuré en uniforme s'échappe de l'ambulance. Image en arrière-plan d'une ruine fumante. Le militaire est abattu tandis qu'il dévale une pente gazonnée qui conduit vers le pont sur lequel se trouvent Winckler et le docteur. En premier plan, un arbre décharné.

49. Dans le belvédère. Le docteur se retourne. Winckler est parti. Il a laissé le revolver noir de Hösche sur la balustrade. Travelling avant sur ce revolver. Voix off de Peter Lorre. Fondu sur:

50. le revolver que le docteur tient dans sa main. Travelling arrière. Baraque. Hösche précise que Winckler a été rattrapé par la Gestapo et pendu dans sa prison:
« — Quant à vous, vous étiez mort pour nous. »
Fondu sur un plan rapproché du docteur qui contemple:

51. la maison incendiée de Mme Herman dans Magdalenenstrasse. Des décombres, un fauteuil au premier plan à droite. Un aveugle écrit à la craie sur une muraille. Le docteur ajoute à ce message le nom des disparus: Herman, Weber. Il inscrit aussi son nom en majuscules: Docteur Rothe. Il dessine une croix devant chaque nom.

52. Baraque. Le docteur, qui était de dos, se retourne:
« — Je devins le docteur Neumeister. »
Hösche:
« — Il faut toujours sauter du bon côté au bon moment. »
Le docteur lui annonce froidement qu'il va faire justice:
« — Sautez de côté maintenant. »
Il tire. Hösche s'écroule. Le docteur jette le revolver près du corps:

« — Il est à vous. »
Il prend la dernière cigarette qui se trouvait dans le paquet de Hösche.

53. Il quitte la baraque. Le chien l'accompagne jusqu'à la porte du camp.

54. Petit matin glauque. Route. Arbres en grisaille. Poteaux. Une ferme, un petit pont et un ruisseau:
- 1. Bruit de train (off)
- 2. Fumée
- 3. Un omnibus se découpe en contre-jour.

Le docteur sur la voie. Le train arrive. Le docteur jette sa cigarette, met sa main devant ses yeux. Le train avance sur la caméra et occupe tout le plan.

Significations

A. Le portrait d'un assassin

1. Un homme quelconque

Un homme, que rien ne prédestinait au meurtre, est amené à étrangler la jeune femme qu'il aime. Elle a peut-être communiqué des documents à l'ennemi. Mais le docteur Rothe n'est pas un fanatique et cette affaire d'espionnage n'aurait pas suffi à déclencher une réaction criminelle.
Ce sont les révélations de Hösche sur l'infidélité de Inge qui font du docteur Rothe, très classiquement, un meurtrier.

2. L'absence épileptique

Mais les circonstances du drame sont beaucoup moins classiques. Rothe a été, jusque-là, un homme normal. Assez secret, sans doute, renfermé, disposant sur lui-même d'un contrôle évident, mais normal.
S'il s'était comporté en jaloux « normal », il aurait donc tué dans un accès de rage. Or, il s'isole dans sa chambre. Il ne fait pas d'éclat. Inge apporte un plateau et s'agenouille devant lui. Il la caresse. C'est un meurtre lent, feutré, tout en nuances. C'est surtout le meurtre d'un inconscient. Rothe le dira lui-même, lorsqu'il fera à Hösche le récit de son drame, et il n'a aucune raison de mentir. Il y a un trou dans sa mémoire: il se retrouve, dix minutes plus tard, dans le hall de l'appartement, hébété.
On est en droit de penser médicalement à une absence épileptique. Et cela d'autant plus qu'il tue la grosse blonde du métro dans un même état d'inconscience totale. Il se « réveille » dans la rue.
Rothe est donc un sujet apparemment normal, qui aurait fort bien pu vivre sans ressentir jamais la moindre atteinte épileptique.
Un choc — survenu par hasard, en somme — a déclenché la crise: Inge serait une garce. Et l'on peut fixer, à une seconde près, le début de l'absence: Rothe regarde le collier de la jeune fille; sa main, échappant au contrôle du cerveau, avance lentement sur la table. Elle se traîne, littéralement, sur des objets (le bureau, les livres, la glace, une brosse) avant de caresser le visage d'Inge.

Une petite fourrure, nouée au-dessus des seins, déclenchera la deuxième absence et jouera, dans l'assassinat de la grosse blonde, le même rôle de stimulus que le collier du premier meurtre.

3. Rothe est-il amoral?

Cette explication médicale écarte la thèse d'un assassin foncièrement amoral.
Bien au contraire, le docteur Rothe décide de se suicider, lorsqu'il se rend compte du danger social qu'il représente (le deuxième meurtre est totalement gratuit). C'est la réaction lucide d'un homme qui a le sens de ses responsabilités. Il est épileptique. Il peut, n'importe où et n'importe quand, tuer un innocent. La prophylaxie sociale exige qu'il soit mis hors d'état de nuire. Et de lui-même il envisage sa propre mort.
Mais ce soir-là, à la recherche d'une dernière cigarette, il découvrira que Inge ne l'a jamais trompé. On a fabriqué de toutes pièces « les étranges lettres » qui furent montrées aux autorités. Inge est morte inutilement. Et l'inconnue du métro aurait eu, elle aussi, la vie sauve, si Hösche n'avait fait du docteur un homme perdu.
Aussitôt Rothe s'érige en justicier: avant de disparaître, il abattra Winckler et Hösche comme des chiens. Vengeance? Peut-être. Mais aussi exigence d'équité. Le docteur Rothe obéit à un ordre de valeurs où les méchants sont châtiés.

4. Apolitique?

On a dit aussi du docteur Rothe qu'il était un être apolitique. Est-ce bien sûr? Ces recherches menées à l'Institut de biologie de Hambourg sont traitées comme des secrets d'Etat. Il y a eu des fuites, en direction de Londres, et l'Abwehr prend l'affaire en main. C'est donc qu'elles offrent un intérêt militaire immédiat. Guerre bactériologique? C'est possible.
Rothe n'est pas un médecin de campagne ou de quartier, généreux et inoffensif. Il travaille pour l'Etat, dans un but bien précis. On couvrira son crime pour lui permettre de continuer ses travaux. Que sont-ils? Certainement pas des recherches purement spéculatives...
Par contre, il est exact que Rothe tombe par hasard au milieu d'un complot militaire, dont le sens lui échappe d'abord totalement.
Il serait donc plus vrai de dire que c'est un homme qui est à l'aise dans la réalité quotidienne du nazisme: dévoué à l'ordre établi sans être dans le secret des dieux, travaillant pour l'Etat sans y mettre de fanatisme.
D'ailleurs, lorsqu'il change d'identité, il s'adapte fort bien à un nouveau mode de vie. Il se « planque » dans un camp de réfugiés civils, où il organise douillettement son existence. Dans une Allemagne dévastée, il a du whisky, des cigarettes, du lait de chèvre. Débarrassé de sa hantise — la destruction de Magdalenenstrasse a joué le rôle d'une « abréaction » — Rothe est devenu un être sociable, aux contacts faciles.

B. Portrait de l'Allemagne

L'Allemagne en guerre, les complots, la défaite sont des thèmes passionnants pour un émigré qui revoit son pays après 15 ans d'exil et qui voudrait retrouver un passé intermédiaire, qu'il n'a pas connu.

1. Un pays en guerre

En 1944, les restrictions se font sentir en Allemagne presque aussi durement qu'en pays occupé. Des notations multiples soulignent la pénurie des biens de consommation:

- Mme Herman va chercher dans quelque faubourg d'hypothétiques pommes de terre.
- Le manque de cigarettes, les mauvais alcools des bistrots, le pain d'épice qu'Ursula a reçu dans un colis familial, les jouets d'enfant pour lesquels il faut faire la queue (la grosse blonde a eu tout juste un pantin), tout cela témoigne d'une économie bouleversée par la guerre.

Autres détails: les alertes, le black-out, une sinistrée qui fait la quête dans le métro, le bombardement de Hambourg au petit matin, l'humour noir d'un civil (« Ces caves à héros », dira-t-il en désignant les abris)... On pense souvent au *Traître* d'Anatole Litvak, qui décrivait les derniers mois du Troisième Reich.

2. Un complot manqué

Brusquement, ce reportage débouche sur un complot bizarre: l'Abwehr contre la Gestapo. C'est le point de vue de Fabrice à Waterloo: le docteur Rothe est « parachuté » en plein film d'espionnage. C'est une nuit de cauchemar, un rêve fou et dérisoire.

Ou plutôt c'est l'onirisme du film noir. Peter Lorre a consacré toute sa carrière d'acteur, en Amérique, à des productions policières (les *M... Moto*), à des thrillers *(Le Faucon maltais)* et à d'incroyables feuilletons sur la Résistance française *(Casablanca)*. Ici, visiblement, il se souvient des premiers films noirs et de ces nuits bizarres où les tueurs surgissaient de l'ombre *(Le grand sommeil, Murder my sweet)*.

3. L'après-guerre

Au contraire, la description d'un camp de réfugiés civils est faite dans le style néo-réaliste. C'est du très bon reportage, où la recherche plastique (images de campagne à contre-jour) n'enlève rien à l'authenticité.

Quant à cette nuit interminable dans la baraque, cette sensation d'étouffement, ces propos hagards d'un homme qui a trop bu, voyons-y le symbole d'une certaine Allemagne, à la dérive de son cauchemar. Peter Lorre a donné d'ailleurs une véritable présence physique à cette soûlographie désespérée qui finira par un meurtre et par un suicide.

Réalisation technique

Structure du récit, mouvements d'appareil, cadrages, jeu de l'ombre et de la lumière, son, tout dans *Un Homme perdu* frappe le spectateur par son brio.

Le récit est fait d'une succession de « flashes-backs » [1]:

[1] Les numéros renvoient au « découpage sommaire ».

1er flash-back: 6-15
2e » : 17
3e » : 19-23
4e » : 25-34
5e » : 36
6e » : 38-41
7e » : 43-49
8e » : 51.

La caméra est très mobile:

travellings descriptifs de la première séquence. Introduction dans le camp (N° 1),
travelling dans le laboratoire (N° 8),
travellings sur Peter Lorre dans sa chambre (N° 13),
travelling de l'enterrement d'Inge avec la mère en premier plan (N° 22),
travelling autour des robinets de bière (N° 31),
travelling arrière qui, au départ de l'ambulance, découvre les voitures de la Gestapo en attente (N° 46),
travelling avant sur revolver de Hösche (N° 49), puis fondu et travelling arrière (N° 50), etc...

Les cadrages mettent en valeur certains objets à résonance dramatique: un revolver (4), des instruments de laboratoire (8), des miroirs (10 et 15), un arbre décharné (48), etc...

On remarquera que, lors de son premier meurtre (N° 15), Peter Lorre, de dos, se lève jusqu'à ce que son dos occupe tout l'écran (on *devine* le crime) et que la même présentation est utilisée pour le deuxième meurtre (N° 33).

La photo, qui est toujours belle, joue sur les contrastes: ombre et lumière, contre-jour, reflets. Privilégions quelques images:

du décor extérieur:

- la campagne noire du début avec, en contre-jour, le héros (Nos 1 et 3)
- la ville détruite au petit jour (Nos 47 et 54)
- l'enterrement d'Inge (N° 22)
- les rues, de nuit, avec les zones d'ombre et les enseignes lumineuses (N° 29)
- les lumières qui se reflètent sur la rame de métro (N° 33)
- la grisaille de la rue au petit jour, avec la tache blanche de l'ambulance (N° 48),

des intérieurs (où presque toujours des taches de lumière blanche se détachent sur un fond sombre):

- un fauteuil de cuir brillant (N° 4)
- la veste brillante de Hösche (N° 6)
- le lustre (N° 23)
- les lampes (N° 27)
- la médaille d'Ursula, sur son pull-over gris (N° 28)
- une minuterie qui s'éteint, une cigarette allumée (N° 32)
- un personnage en manteau noir, avec un papier blanc sortant de sa poche (N° 33)

- un lampadaire en gros plan (N° 34)
- des lampes, des bouteilles, des verres, des miroirs (N°s 35, 41 et 44)
- la lumière intermittente d'une enseigne, vue à travers les fenêtres de l'Institut (N° 36)
- une plaque de cuivre qui étincelle sur la porte de la maison où se trouvent les conjurés (N° 40)
- une porte entrouverte sur une salle éclairée, avec des fumées de cigarettes (N° 41)
- une lampe très brillante qui occupe un tiers de l'écran (N° 43),

des personnages:

- Peter Lorre en contre-jour sur la campagne (N° 3)
- l'ombre de Peter Lorre sur le dépoli (N° 13)
- et en silhouette sur un fond lumineux (N° 25)
- l'ombre d'Ursula sur le vitrage (N° 28).

La musique souligne les monologues intérieurs du personnage, les longues marches dans les couloirs, les escaliers, tous les instants de doute et de conflit. Parfois surviennent quelques notes douces et apaisées comme si la musique révélait alors, chez le docteur Rothe, une sentimentalité inattendue.
Par une sorte de paradoxe, *Un Homme perdu* (1951), bien que très postérieur au *Maudit* (1931), paraît donc moins dégagé de l'esthétique expressionniste, dont il a conservé le goût pour les objets, les éclairages et les décors symboliques.
Mais le récit demeure d'une précision clinique. Rien, jamais, n'est gratuit dans cette *Allemagne perdue.*

Das Mädchen Rosemarie (La Fille Rosemarie)

Générique

Date	1958
Mise en scène	Rolf Thiele
Scénario et adaptation	Erich Kuby et Rolf Thiele d'après un récit de Erich Kuby
Prise de vues	Klaus von Rautenfeld
Décors	Wolf Englert et Ernst Richter
Musique	Norbert Schultze
	Doublage des chansons dans les copies françaises: Boris Vian
Interprétation	Nadja Tiller (Rosemarie Nitribitt)
	Peter van Eyck (Fribert)
	Carl Raddatz (Hartog)
	Gert Fröbe (Bruster)
	Hanne Wieder (Marga)
	Werner Peters (Nakonski)
	Mario Adorf (Horst)
	Jo Herbst (Walter)
	Horst Frank (l'évangéliste)
	Karin Baal (Do, la petite danseuse qui succède à Rosemarie)
Production	Luiggi Waldleitner *(Roxy-Film)*
Distribution	en Allemagne, *Neuer Film Verleih* (N. F.)
	en France, *Sofradis*
Définition technique	Noir et blanc, format standard (1 × 1,33)
Durée	1 heure 41
Copie étudiée	Copie 35 mm, distribuée en France.

Argument

Le 1er novembre 1957, la police de Francfort-sur-le-Main découvrit une call-girl, Rosemarie Nitribitt, étranglée dans son appartement. Cette fille était la putain la

plus chère d'Allemagne. Elle avait une clientèle de financiers et d'hommes politiques. L'affaire, qui révélait certains dessous du « miracle économique », fit scandale, mais la police fut incapable d'identifier le meurtrier.
Ces faits vrais ont fourni les grandes lignes du scénario. Le film débute lorsque Rosemarie va franchir le pas qui fera d'elle une poule de luxe. Prostituée, chanteuse des rues, elle a la chance de devenir la maîtresse d'un riche industriel, Hartog, qui la met dans ses meubles et lui offre un cabriolet Mercédès.
Un personnage curieux, Rodolf Fribert, se sert de Rosemarie pour faire de l'espionnage économique aux dépens d'un Cartel dont les dirigeants sont devenus, les uns après les autres, les amants de cette fille élégante, affectueuse et reposante. Mis en confiance, ils parlent de leurs affaires et Rosemarie enregistre au magnétophone des confidences que Fribert utilise pour faire échouer les projets du trust. Mais la belle devient trop gourmande. Elle refuse de vendre, même à son complice, les bandes magnétiques qui constituent un danger permanent de chantage. Elle sera exécutée par un tueur à gages.

Découpage sommaire

1. Prégénérique. Le hall du « Palast Hotel » à Francfort-sur-le-Main. L'employé de la réception (crâne rasé à la prussienne) est en train de répondre au téléphone. Il aperçoit une jeune blonde qui a le genre putain, Rosemarie Nitribitt. Il l'interpelle et elle répond: « — J'attends des amis. — J'ai l'impression que vous les trouverez plus facilement dehors. » Elle sort.
2. Générique. Les buildings en ciment, les usines neuves du miracle économique allemand. Les quartiers populeux. Dans une cour, deux chanteurs s'accompagnent à la guitare et au bandonéon.
3. Dans la rue. Huit somptueuses Mercédès de couleur sombre passent en file indienne devant Rosemarie. Elles gravissent la rampe du garage de l'hôtel. Huit hommes, aux mouvements synchronisés, descendent des véhicules. Ils entrent en file dans le hall du « Palast ». En tête, le président-directeur général Bruster (Electronique), puis Hartog (Métallurgie), Nakonski (Produits chimiques), Walter, Schmidt, etc... D'un même geste automatique, ils remettent leur clef au portier. Au tableau d'affichage: « Réunion du Cartel des Matières isolantes ».
4. Travelling avant sur une fenêtre à guillotine: les financiers sont en réunion. Fumées de cigares. On entend des chiffres, des pourcentages. Le président Bruster s'éponge le cou, se lève et ouvre la fenêtre. Il se penche. Dans la cour, les deux chanteurs du générique font leur numéro avec Rosemarie, qui danse moins qu'elle ne montre ses jambes. Bruster lui lance une pièce de 5 marks, entourée d'un bout de papier sur lequel il lui fixe rendez-vous.
5. Dans le hall. La réunion est terminée. Les hommes d'affaires entourent l'employé de la réception qui tire de sa poche un carnet d'adresses.

Les noms défilent: Erika, Ingrid, Gerda... Seul Bruster s'est abstenu de recourir aux bons offices du majordome. Ce soir, il est paré.
6. Au garage de l'hôtel. Une Mercédès sort lentement. Rosemarie fait signe au conducteur qui s'arrête, et elle monte en voiture. Mais elle s'est trompée de Mercédès et c'est Hartog qui est au volant. La voiture repart.
7. Vexé, Bruster est revenu à la réception. Il voudrait une blonde élancée et gentille. C'est un peu tard, lui dit l'employé, car d'autres industriels tiennent congrès au Palast et « ces messieurs ont fait leur choix ».
8. Au bar Rialto. Les financiers sont attablés avec des poules de luxe. Hartog est venu, avec Rosemarie qui est habillée très simplement d'une jupe et d'un pull-over et qui lui demande s'il n'a pas honte d'être avec elle. Il tire de sa poche un porte-cigarettes en or, dont il ne connaît pas la valeur exacte, ce qui étonne sa compagne, la scandalise et la ravit. Ils dansent.
9. Dans le hall de l'hôtel. La sœur de Hartog, Marga, demande qu'on la prévienne quand son frère rentrera.
10. Devant le Rialto. Hartog et Rosemarie sortent du bar. Passe un évangéliste, étudiant pauvre portant lunettes, qui propose un journal, « La Vigie, la voix de la raison pieuse ».
11. Le lendemain matin dans un quartier populeux. Une turne dans un sous-sol. Un chat passe devant le soupirail. C'est là qu'habite Rosemarie et ses deux protecteurs. Ceux-ci constatent que le lit de la jeune femme n'est pas défait. Mais la voilà qui arrive. Elle fait sa valise et les quitte en disant: « Cette fois, ça y est. » Un chant ironique et amer commente son départ.
12. Au « Palast ». La chambre de Marga. Son frère, Hartog, et son ami, le baron von Killenschiff, parlent d'aventures amoureuses (travelling avant sur une reproduction de l'Olympia de Manet, au mur), puis d'un rallye mondain qui doit avoir lieu quelques jours après, et de l'arrivée prochaine d'un homme d'affaires franco-américain, Rodolf Fribert.
13. Quelques jours plus tard. Rosemarie est dans ses meubles. Appartement décent, mais sans luxe. Ses deux comparses sont venus lui demander de l'argent. Ils veulent 150 marks, transigent à 80, donnent à Rosemarie le numéro de téléphone privé de son amant (Essen 78-11-27) et repartent en hâte, car la voiture d'Hartog arrive dans la rue. Sur le trottoir, Hartog les appelle et leur demande de porter deux paquets, un téléviseur et un poste de radio, destinés à Rosemarie. Dans l'escalier, ils chantent un air consacré au miracle économique, aux Picasso chez les bourgeois et à l'appétit de jouissance. Symboliquement, des images défilent sur le téléviseur: une présentation de mode, une cloche d'église, des usines modernes... Hartog leur donne un pourboire. Ils filent, tout en chantant.
14. Dans la rue, un défilé militaire. Ils continuent de chanter et vont vers un quartier en ruines: « Par là, il y a des morts... » Une plaque: « Chemin des fantômes ».
15. Une ou deux semaines plus tard. Sur la route. Hartog conduit sa voiture de sport, une Mercédès décapotable, puis passe le volant à Rosemarie. Ils

arrivent dans les jardins d'un restaurant de luxe où Hartog va retrouver tous ses amis. C'est le jour du rallye, mais il l'avait oublié. Il salue sa sœur, Marga, qui lui parle de Rosemarie: « Elle est plutôt jolie, mais elle te mènera comme un toutou... », et qui précise que cette fille n'est pas à sa place dans un rallye mondain. Très embarrassé, Hartog rejoint sa maîtresse et lui demande de repartir à Francfort, dans la voiture découverte. Scène aigre-douce: « Si c'est juste pour coucher, paye à la nuit, ça sera moins cher. » Puis il est question de Marga: « Elle est mariée? — Son mari est mort à la guerre. — Elle a eu de la veine. — Je n'aime pas que tu parles comme ça. — Et moi non plus. »

16. Une station-service sur la route de Francfort. Rosemarie fait faire le plein. Un beau quadragénaire venu de Francfort, Rodolf Fribert, s'est arrêté lui aussi dans sa voiture de luxe pour prendre de l'essence. L'inévitable se produit. Un rien de faisandé, de tapageur dans ces visages de fauves blonds les rend déjà complices. Rosemarie et Fribert s'accostent mutuellement et l'homme, qui est invité au rallye, suggère à la fille de l'accompagner. Rosemarie saute sur l'occasion. Elle tient sa vengeance.

17. A l'auberge du rallye. La grosse femme du président Bruster est en train de faire l'éloge d'un dentiste. Elle ouvre la bouche, retrousse la lèvre supérieure avec un geste de vétérinaire qui examinerait une mâchoire de jument, et elle exhibe sa couronne. Ses amies s'exclament. L'arrivée de Rosemarie provoque une ruée des hommes d'affaires (le président, Nakonski, le baron Olsen) et un scandale dans le clan Hartog, qui est médusé. Hartog reconduit sa maîtresse jusqu'à la Mercédès. Rupture sèche.

18. Les deux chanteurs ont entrepris de façonner une nouvelle Rosemarie. Ils ont recruté une fille des rues qui a la même silhouette élégante et ils l'ont conduite dans leur turne. La fille danse (arrêt photographique), chante (idem), puis on soulève un vieux rideau pour lui montrer le lit où elle couchera.

19. Quelques jours plus tard. Dans le hall de l'hôtel. Rosemarie laisse un message destiné à Hartog à l'employé de la réception et celui-ci note le nom de la jeune femme, dans son carnet d'adresses galantes, puis fait suivre le mot « blonde » d'un point d'interrogation.

20. Dans la rue. Rosemarie a rencontré Fribert qui l'invite à monter en voiture.

21. Le réceptionniste a suivi la scène. Il murmure: « Fribert? » Et sur son carnet, en face du nom de la fille, il inscrit: 300 marks.

22. Une piscine privée. Bruster se baigne. Sa secrétaire annonce: « Monsieur Fribert avec une autre personne. » Il sort de l'eau: « Quelle surprise! L'ange du rallye! »

23. Une cour d'usine. Des délégués syndicaux recueillent des bulletins de vote. Il s'agit d'une grève. Bruster fait visiter l'usine à Fribert et à Rosemarie. Il a ce mot: « Chez nous, il faut que l'ouvrier soit content. Le respect de la dignité humaine, chez nous, ça s'écrit toujours en majuscules. » Il explique que l'usine avait été détruite par les bombardements et montre « le monument de l'ouvrier inconnu. » C'est une torpille aérienne qui n'a pas explosé. Sur sa culasse, il y avait une inscription: « Avec les compliments de Morgenthau » (le secrétaire au Trésor du gouvernement Roosevelt). Et Bruster commente: « Ça nous a porté bonheur. Aujourd'hui, nous exportons dans 99 pays. » Un délégué syndical vient lui annoncer: « 80 % pour la grève. »

24. Dans l'appartement de Rosemarie. Fribert, qui se livre à l'espionnage économique pour un groupe français, dit à la jeune femme ce qu'il attend d'elle. Elle couchera avec les dirigeants du trust, les fera parler de leurs usines et recueillera leurs confidences. Il signale à Rosemarie que certains bibelots qu'elle avait achetés, sont de mauvais goût. Sans hésiter une seconde, elle les jette à la poubelle.

25. Devant chez elle, plus tard. Les deux chanteurs se sont postés sur le trottoir. Ils guettent l'arrivée d'Hartog et lui demandent 200 marks. Pourquoi? Réponse: « Essen 78-11-27 ». Hartog hésite, puis leur tend les 200 marks.

26. Dans l'appartement de Rosemarie. Hartog croit qu'elle est complice de ce chantage: « Pas de comédie, je te prie (...) Il y a une règle du jeu pour tout. » Discussion. Rupture. Pour solde de tous comptes, Hartog lui donnera 18 000 marks, le prix d'un cabriolet.

27. Dans la rue, devant une agence Mercédès. La jeune femme descend de la voiture de Fribert. Elle a sur elle 15 000 marks. Elle achète comptant une décapotable 190 SL. Fribert lui donne un magnétophone et un appareil photo: « Il photographie les documents écrits et les hommes couchés. »

28. Chez les chanteurs de rue. Par le soupirail, on aperçoit la voiture de Rosemarie. La porte s'ouvre avec violence. La jeune femme entre et les invite à se mêler désormais de leurs propres affaires. Puis elle appelle la fille qui lui a succédé et lui demande de la suivre « pour récolter des vieilles fringues». Elle sort. Commentaire chanté. Dans la rue, elle évite de justesse l'évangéliste de la « Vigie ». Celui-ci tombe devant la voiture, se relève et, pressée, elle lui tend sa carte.

29. Séquence de l'espionnage. Détente, repos, lumière tamisée et magnétophone. Rosemarie couche successivement avec le président Bruster, le beau-frère de Hartog, Nakonski... Chacun lui a livré quelque secret intime ou quelques renseignements sur ses propres affaires. De la rue, les chanteurs contemplent les fenêtres de la jeune femme, qui demeurent éclairées très tard, et ils entonnent un air ironique. Dans sa chambre, Rosemarie arrête le magnétophone, puis le remet en marche et elle écoute rêveusement une confidence: « Tu me rappelles mon premier amour. Tu as l'air d'un ange, petite diablesse blonde. »

30. Réunion du trust. Le scandale a éclaté. Une campagne de presse a été déclenchée le 8, et Fribert est arrivé à Francfort le 5. Les fuites n'ont pu venir que de Rosemarie. Tout le monde a couché avec elle, tout le monde est responsable. Il s'agit maintenant de récupérer à tout prix les enregistrements magnétiques. Bruster parle d'une garden-party nocturne qu'il donnera le lendemain chez lui.

31. Chez Rosemarie, qui porte un collant en peau de serpent. Fribert lui donne une consigne: « Emballe les bandes magnétiques et porte-les à Wiesbaden, Un homme viendra les prendre. Mot de passe: Rebecca. »
32. A la réception du président Bruster. Un valet demande à Rosemarie: « Votre invitation? » Elle lui tend un billet de banque. Quand il voit la jeune femme, Bruster se précipite. Mais elle est là, provocante, l'œil chargé d'ironie. Ses amants cherchent à l'ignorer. Mais d'un mot, voilé de menaces (un prénom comme Willy, ou Otto), elle les force à danser avec elle. Il fait très chaud. Quelqu'un dit à une invitée, excentrique et un peu partie: « Mille marks pour les intellectuels dans la misère, si vous plongez. » Elle plonge dans la piscine. Un valet la retire de l'eau. Et Rosemarie l'indésirable, qui a dansé et bu, qui a savouré sa vengeance, s'en va.
33. Dans la rue, de nuit. La nouvelle compagne des chanteurs amuse un policier, pendant que ses copains dérobent un saxophone et une guitare dans un magasin. Le flic se lance à leur poursuite. Mais il est ralenti par un cortège de scooters et les voleurs s'échappent.
34. Toujours de nuit. Au volant de sa voiture, Rosemarie a aperçu l'évangéliste, Michel Romm. Elle le fait monter chez elle pour lui confier la garde des enregistrements magnétiques. Géné, timide, il parle: « Vous savez que nous sommes persuadés que le jugement dernier aura lieu encore de notre vivant... » Elle défait sa robe devant lui, très librement. Il s'arrache à ce spectacle et il va vers la porte. Il croise Fribert qui entre en disant: « J'ai l'intention de passer la nuit chez toi » et qui ajoute: « Tu avances maintenant sur un terrain glissant, dangereusement glissant. »
35. Le lendemain. Rosemarie est montée dans la voiture d'Hartog qui lui offre, de la part du trust, 100 000 marks pour récupérer les bandes. « En dehors de ça, je t'offre un voyage. » Rosemarie: « Je veux que tu divorces. » Refus.
36. Dans le hall du Palast. Marga demande une adresse à l'employé de la réception, qui consulte son carnet.
37. Chez Rosemarie, qui est en déshabillé. Fribert noue sa cravate. Arrivée de Marga. Mots aigre-doux avec Fribert. Rosemarie, cinglante, explique: « Il monte un bordel avec les dames de la haute société. » Marga s'en va en claquant la porte. Rosemarie est restée seule. Le téléphone sonne: c'est une menace de mort.
38. A l'hôtel. Les financiers du trust sortent de l'ascenseur. Ils déposent leur clef à la réception, en file indienne. Ils déclinent les offres du portier qui a déjà tiré son carnet d'adresses. Ils partent, toujours en file indienne.
39. Au Rialto. Ils ont gagné leurs tables habituelles. Mais ils sont seuls, sans femmes.
40. Chez Rosemarie. L'évangéliste est là. Le téléphone sonne: c'est encore une menace de mort. La jeune femme se dope à l'alcool: « J'ai menti. J'ai peur (...) Je ne tiens plus en place ici. Il faut que j'aille voir ce qu'ils font. »
41. Elle arrive au Rialto avec l'évangéliste. Hartog lui dit: « Je te propose 100 000 marks de plus. C'est mon dernier mot. » Elle refuse. Elle est complètement ivre (la caméra tournoie) et s'effondre sur un divan.

42. Au plan suivant, la salle est vide. Seules les entraîneuses de la boîte sont accoudées au bar.
43. Dans la rue. Des Mercédès noires passent lentement en file indienne.
44. Rosemarie quitte le bar, mais sur le pas de la porte les deux chanteurs accostent l'évangéliste. Elle reviendra chez elle toute seule.
45. Devant l'immeuble où elle habite. Marga et Hartog font le guet dans leur Mercédès. Un peu plus loin, Fribert s'est arrêté et les autres voitures viennent se garer silencieusement.
46. Un des tueurs est posté dans l'escalier.
47. Rosemarie rentre chez elle, regarde les Mercédès, tous feux éteints, prend l'ascenseur, ouvre sa porte, va vers une fenêtre. L'autre tueur s'est caché derrière le rideau. Il étrangle la jeune femme.
48. Dans la rue, les Mercédès allument leurs phares et repartent en file indienne.
49. De jour. Les deux chanteurs et la danseuse font leur numéro dans la cour qui est bordée par le Palast (comme à la fin de la séquence N° 2).
50. Des Mercédès passent dans la rue, l'une derrière l'autre (comme dans la séquence N° 3).
51. Les chanteurs, en contre-jour.
52. La fille entre au Palast. Le portier l'aperçoit et bondit: « Qu'est-ce que ça veut dire? — Vous avez du feu? — Non et vous allez partir. — J'attends des amis. — J'ai l'impression que vous les trouverez plus facilement dehors (Geste du bras). — Je vous en prie. » Elle sort.

Rolf Thiele et Erich Kuby

La Fille Rosemarie est un démenti fulgurant à la politique des auteurs. Voilà un film que rien ne désignait à l'attention de la critique, et surtout pas le nom de son metteur en scène. Qui est Rolf Thiele? Autant qu'on le sache, un homme à tout faire dans un cinéma à tout faire...

Pourtant la preuve est là qu'il faut attendre l'inattendu, lorsqu'un réalisateur signe trois films par an. La loi des grands nombres joue aussi en faveur de la qualité et le « punch » du cinéma américain de la grande époque n'avait sans doute pas d'autre cause que le perpétuel marathon des techniciens et des caméras.

Rolf Thiele est né en 1918. Il a taquiné la sociologie avant de bifurquer, à l'âge de 30 ans, vers le métier de producteur. En 1951, il passe à la mise en scène et, dans son œuvre prolifique, nous citerons, un peu au hasard, *Skandal in Ischl* (1957) qui fut un ravissant mélo dans le décor calligraphique de l'éternelle Autriche-Hongrie, *Die Halbzarte* (*Eva* ou *Les Carnets d'une jeune fille*, 1958), *Venusberg* (1963).

Thiele aime les jolies femmes, les histoires piquantes, les dentelles et les nids d'amour. Il y a chez cet Allemand quelque chose de viennois: une ironie frivole, le goût de l'antiquaille et la nostalgie d'une Europe aristocratique, où la vie s'écoulait, paisible et raffinée...

Erich Kuby, le scénariste, n'a ni cette élégance, ni ce détachement. On le verrait plutôt sous les traits de l'évangéliste emprunté qui, dans le film, vend « La Vigie, la voix de la raison pieuse. » Il avait écrit un ouvrage sur la vie de Rosemarie, qui est devenu le point de départ du scénario. Mais tout le séparait de Rolf Thiele qui, d'ailleurs, n'en a fait qu'à sa tête et qui a eu raison.
Kuby a l'obsession calviniste du savonné, du nettoyé, des consciences au grand jour. Il aurait voulu que *Rosemarie* soit un film d'accusation glacée. Pour lui, le chantage et le crime ne sont que la rançon de la coupable solitude où s'enferment les grands de ce monde. Il a écrit une note sur Rosemarie et sur Nana qui vaut son pesant de détergent des âmes: « ... Le péché entouré de velours rouge, éclairé par la lumière chaude du gaz, plongé dans un désordre incroyable avec les lavabos sales, voilà ce qui inspirait Zola. (...) Tous les hommes, à la vue de Nana, perdaient leur contenance et leurs principes. Cela veut donc dire qu'ils en avaient encore (...) Rosemarie et ses pareilles sont des êtres agiles, d'une beauté moyenne, devenues propres, qui n'ont pas de lavabos sales, mais montent plutôt deux fois par jour dans la baignoire. Elles sont ennuyeuses comme les vers de terre (...) Il n'y a pour la conscience de ceux qui payent ces filles ridiculement cher pas plus de péché que d'enfoncer un clou dans le mur. Et cependant, il doit y avoir quelque part le péché. C'est notre instinct qui nous en avertit. Il est là où la critique sociale commence (...) La notion du péché veut dire l'apostasie par l'abus du prochain. Vu sous cet angle, le plus grand péché est le plus haut degré de désengagement interhumain. C'est justement ce haut degré de désengagement qui caractérise les hommes dont la situation économique, l'influence et le pouvoir sont tels qu'ils devraient les obliger au plus haut degré d'engagement (...) Cette fille qui est couchée à leur côté, bien lavée et appétissante, évoque l'illusion d'avoir échappé à la solitude qui est le prix énorme du désengagement total » (Document édité par le producteur).
Entre deux hommes aussi distincts, Rolf Thiele le dandy, l'esthète, l'ami des femmes, et Erich Kuby, le moraliste misogyne, la rupture de ton était inévitable: « — Vous avez tourné *La Fille Rosemarie,* que beaucoup considèrent comme votre meilleur film à ce jour. A quoi est-ce dû? Au scénario de Kuby? — Je dois diminuer un peu le mérite de Kuby. Il avait prévu un film quasi documentaire. J'ai fait tout le contraire. Aussi, dans sa première interview après le tournage, Kuby s'est beaucoup éloigné de l'enfant. » (Interview de Rolf Thiele, dans la revue allemande *Film* N° 2, 1963.)

Significations

Rolf Thiele a déclaré encore: « *L'Opéra de qual'sous* était le grognement d'un estomac vide, mon film est le hoquet d'un ventre plein. »
Que le cinéma le plus conformiste du monde, celui de la République de Bonn, ait pu produire une œuvre aussi clairvoyante où le miracle économique, le Wirtschaftswunder, se trouve contesté et mis à mal — cela tient, justement, du miracle.

Deux hasards se sont conjugués:
1. Dans le capitalisme des mass-media, le scandale est un spectacle rentable. On l'a vu lorsque l'affaire Christine Keeler, encore toute chaude, mal éclaircie, à peine jugée, a donné lieu au tournage immédiat d'un film scandinave.
2. Rolf Thiele n'a rien d'un marxiste, mais il est trop sensible au souvenir embelli de l'ancienne aristocratie, pour ne pas détester les nouveaux riches. Le Cartel des Matières isolantes incarne la grossièreté, l'inculture, l'arrivisme des adjudants milliardaires du Marché commun. C'est peut-être une réaction à fleur de peau, mais elle vaut ici une prise de conscience.
Tout cela fait de *La Fille Rosemarie* le seul film polémique de l'Allemagne de l'Ouest sur sa prospérité. Thiele a eu des ennuis avec la censure. Il les a esquivés. L'œuvre a été présentée à Venise, en 1958. « Il s'en est fallu d'un cheveu qu'elle ne remporte le Lion d'Or » (*Le Monde* du 6 août 1959). Mais en France, après une brève exclusivité en plein mois d'août, elle a été absorbée par le circuit sexy. Très rares sont les Ciné-clubs (par exemple le CCJT à Toulouse) qui ont eu l'idée et le courage de la présenter à leurs adhérents.

Réalisation technique

Il s'est trouvé des cuistres pour regretter l'intervention de l'image symbolique (les magnats et les Mercédès en file indienne) ou de la complainte (les duos des chanteurs), dans un récit d'esprit réaliste: « Le style du film, plein de réminiscences de l'expressionnisme germanique, est assez franchement démodé. Une histoire moderne doit être contée dans un style moderne » (*Cahiers du cinéma* N° 88). Voilà bien une remarque de maître d'école. Nous en sommes à la séparation des genres!
Disons donc, une fois de plus, que le film social n'est pas condamné à la grisaille néo-réaliste et qu'il n'y a pas de signe égale, pas d'équation magique entre la forme et le contenu. Le réalisme a tous les droits: le droit à la violence, le droit à la beauté et le droit à l'ellipse. *La Fille Rosemarie* est un très beau travail cinématographique: que l'on veuille bien se reporter au découpage sommaire. Chaque image est en place. Le style de Rolf Thiele est aussi efficace que celui de Staudte ou celui de Pabst. Tous les moyens se valent s'ils sont mis au service — et c'est le cas ici — de la lucidité.

IMPRIMÉ EN SUISSE

Conclusion

Parvenus au terme de notre étude, nous en mesurons clairement les limites: c'est l'histoire du cinéma germanique dans son ensemble qu'il conviendrait, à présent, de reconsidérer: en commençant par visionner tous les films allemands inconnus ou méconnus qui dorment au fond des blockhaus des cinémathèques du monde entier et que les cinéphiles, aveuglés par les snobismes, méprisent bêtement.

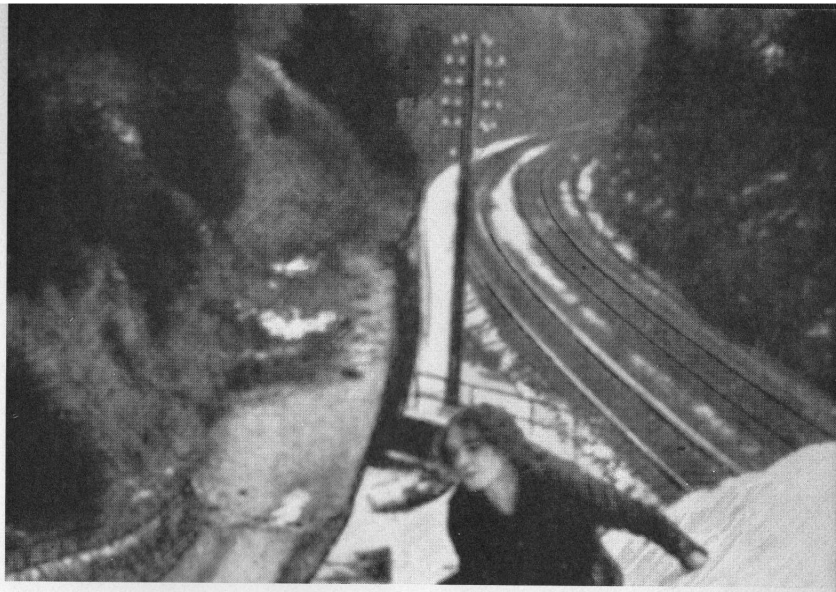
Nous avons refusé au départ, les clinquantes formules verbales que les auteurs les plus divers se repassent et recopient de livre en livre. Ainsi, avons-nous été conduits à l'analyse scientifique de quelques œuvres, pellicule en main. Chaque film envisagé nous a ouvert de nouvelles perspectives, déchirant des voiles et nous invitant à étendre plus loin nos investigations. Nous avons été étonnés par la richesse ignorée d'une production que les historiens ont hâtivement cataloguée sur la base de renseignements en trompe-l'œil.

Lorsque nous avons fait part de notre surprise à Gerhard Lamprecht, cinéaste qui a suivi de l'intérieur l'évolution d'un art qu'il contribua à faire vivre, Il nous répondit par une lettre du 17 septembre 1964: « ... Je suis absolument d'accord avec vous lorsque vous affirmez que le cinéma allemand d'après la Première Guerre mondiale ne fut pas seulement expressionniste. J'ai travaillé tout ce temps comme metteur en scène mais, pourtant, mon point de vue n'est pas uniquement basé sur mon expérience personnelle. Il relève d'une preuve arithmétique. On doit comparer simplement le nombre des films expressionnistes avec le nombre des autres films allemands pour constater immédiatement que les premiers nommés sont en nette minorité. Pour être objectif, je dois dire que ce petit nombre de films expressionnistes n'empêche pas ceux-ci de se situer à la pointe de la création artistique. Il est vrai qu'une grande partie du public allemand, de même que de la critique, ne comprit pas bien ces œuvres et les refusa. Ce qui ne diminue pas la valeur de ces films mais indique qu'ils ne correspondaient guère à la psychologie des Allemands d'alors.

Je dois dire à ce propos qu'au contraire du monde stylisé de l'expressionnisme avec ses cauchemars, les films romantiques traitant de problèmes humains avec une certaine poésie avaient beaucoup de succès. Dans ce domaine on ne saurait

nier l'influence des films suédois reçus triomphalement en Allemagne. Ils inspiraient généralement nos travaux, ainsi que le remarquait d'ailleurs la critique (Herbert Ihering) à propos de mon film *Die Buddenbrooks* mis en scène en 1923 d'après Thomas Mann... »

Ces remarques de Gerhard Lamprecht et son allusion à la preuve par l'arithmétique nous confirmèrent de manière incontestable la vitalité du cinéma allemand non expressionniste. Cette vitalité, d'ailleurs, nous était apparue au fur et à mesure de nos recherches. La découverte d'une œuvre à caractère social en appelait une autre et c'est avec un sentiment proche de l'effarement que nous fûmes amenés à mesurer la distance qui existe aujourd'hui entre la réalité des documents d'archives et l'image qu'en donnent les ouvrages historiques. En Allemagne, l'écran ne fut pas toujours démoniaque; il eut très souvent une fonction de constat, un rôle d'accusateur public, de défenseur des vérités bafouées.



Scherben (Le Rail)
de Lupu Pick (1921)

Scherben (Le Rail)





306

Die Hintertreppe
(L'Escalier de service)
de Paul Leni et
Leopold Jessner (1921)

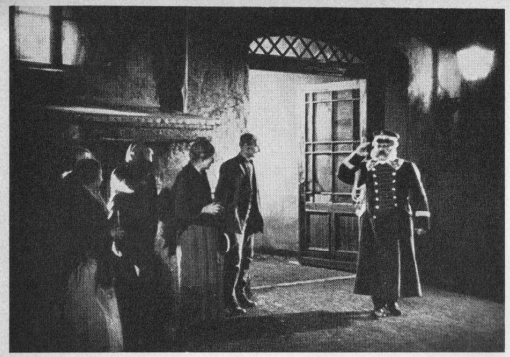
307

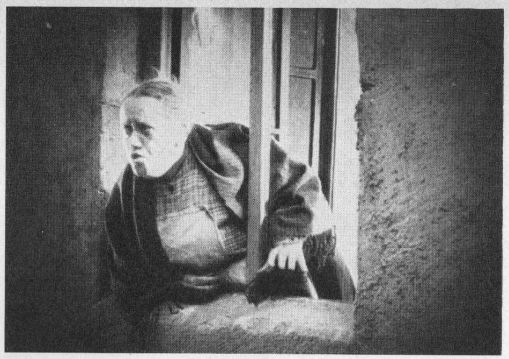


Sylvester (La Nuit
de la Saint-Sylvestre)
de Lupu Pick (1923)

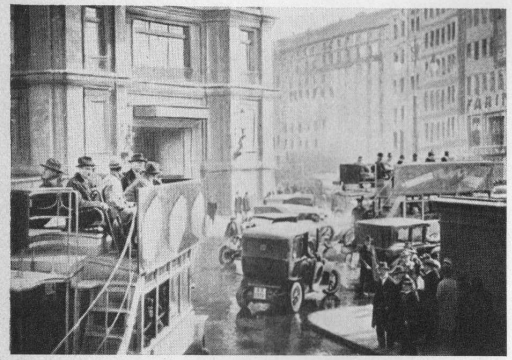


Die Strasse (La Rue)
de Karl Grüne (1923)

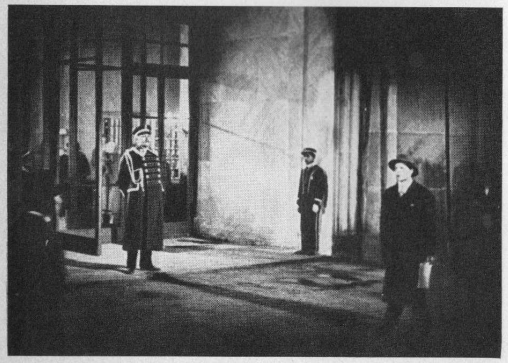




308







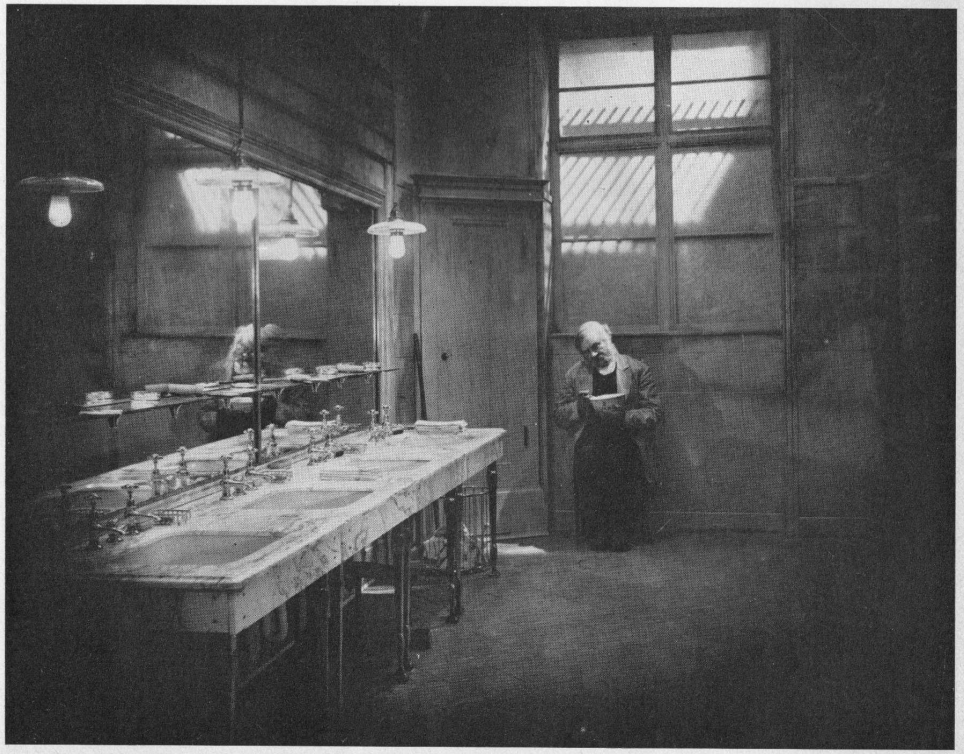


309





Der Letzte Mann (Le Dernier des hommes) de F. W. Murnau (1924)





310

Die freundlose Gasse
(La Rue sans joie)
de G.W. Pabst



Die freundlose Gasse
(La Rue sans joie)

311



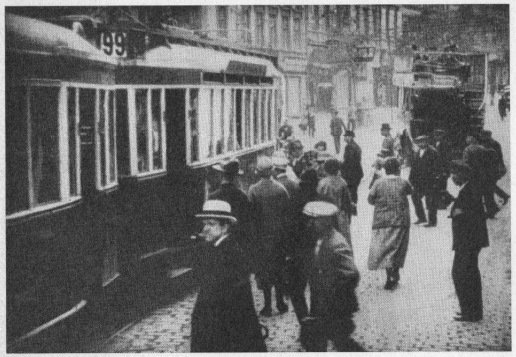
Die Liebe der Jeanne Ney
(L'Amour de Jeanne Ney)
de G.W. Pabst (1927)

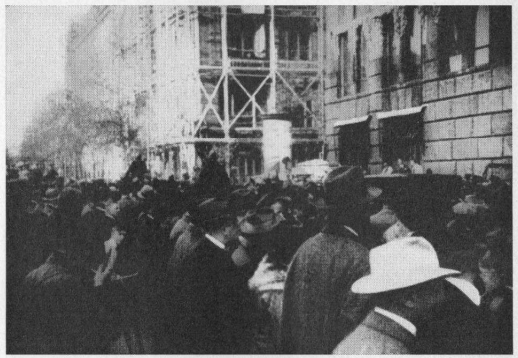


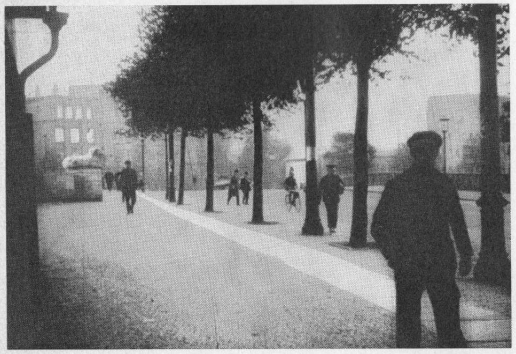
312













Berlin, Symphonie einer Grossstadt (La Symphonie d'une grande ville) de W. Ruttmann (1927)

313



Dirnentragödie
(La Tragédie de la rue)
de Bruno Rahn (1927)



Mutter Krause
fährt ins Glück
(L'Enfer des pauvres)
de Phil Jutzi (1929)



314

Die Büchse der Pandora
(Loulou)
de G. W. Pabst (1928)

315



Die Büchse der Pandora
(Loulou)



Die Büchse der Pandora
(Loulou)



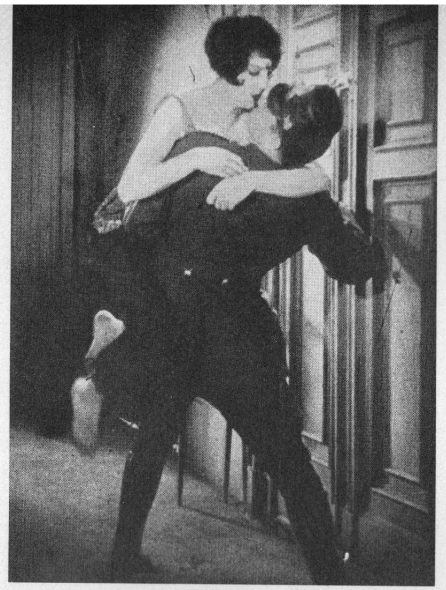
316

Asphalt (Asphalte)
de Joe May (1929)



Asphalt (Asphalte)

317



Asphalt (Asphalte)



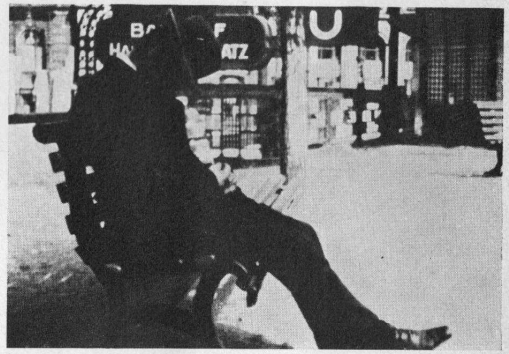


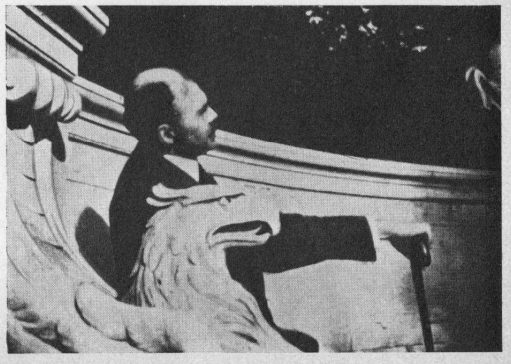
Das Tagebuch einer Verlorenen (Trois pages d'un journal)
de G. W. Pabst (1929)











Menschen am Sonntag (Les Hommes le dimanche)
de R. Siodmak (1929)

320







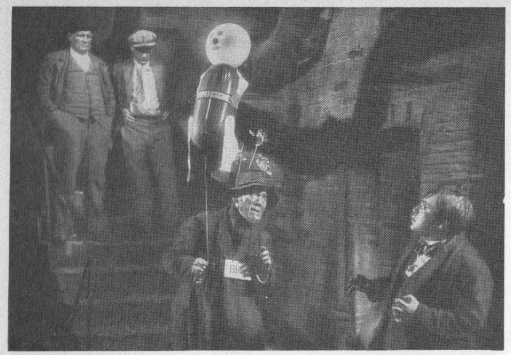






Westfront 1918 (Quatre de l'infanterie) de G. W. Pabst (1930)

321













M... (Le Maudit) de Fritz Lang (1931)









M... (Le Maudit) de Fritz Lang (1931)

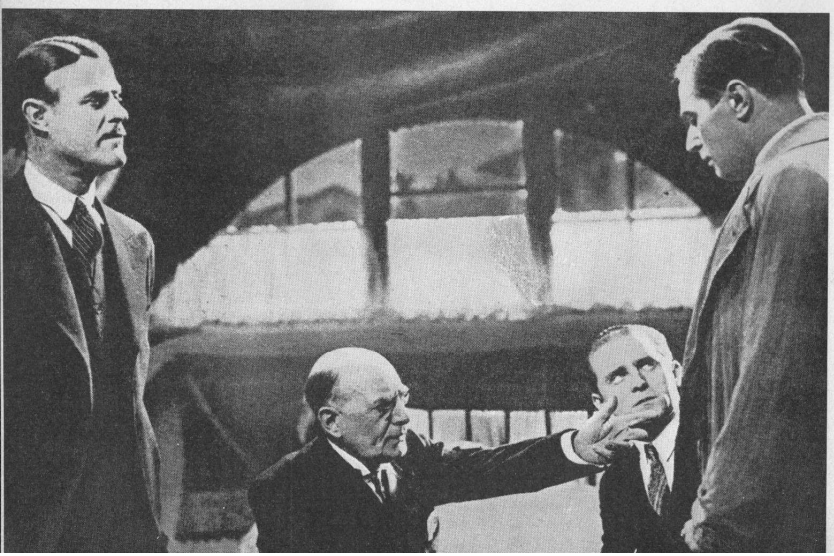






324

Berlin Alexanderplatz
(Sur le pavé de Berlin)
de Phil Jutzi (1931)
Au dos:
Heinrich George dans
le même film



Voruntersuchung
(Autour d'une enquête)
de R. Siodmak (1931)

325





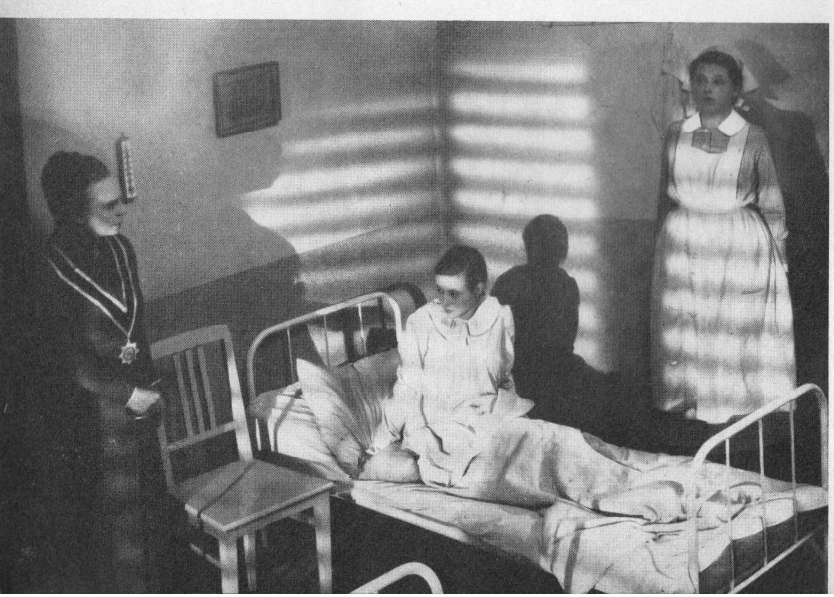
Kameradschaft
(La Tragédie de la mine)
de G. W. Pabst (1931)





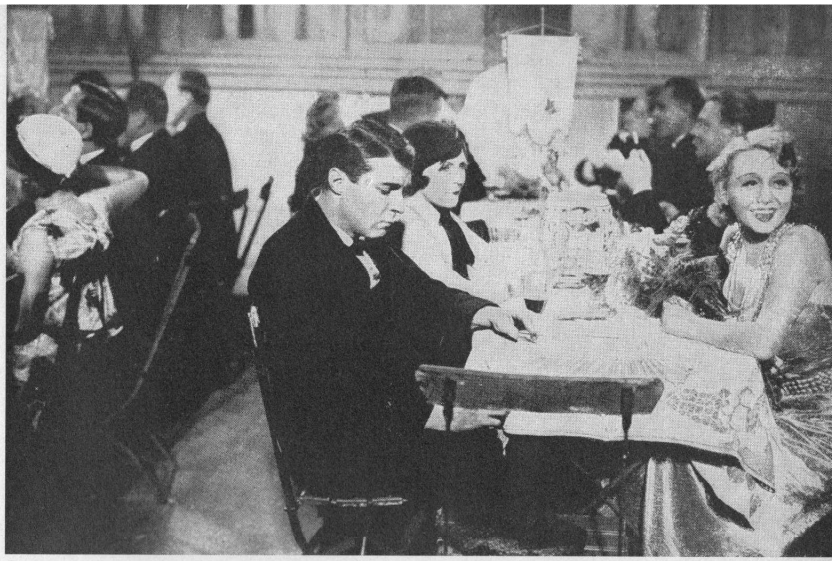
326

Mädchen in Uniform
(Jeunes filles en uniforme)
de Karl Froelich (1931)



Mädchen in Uniform
(Jeunes filles en uniforme)

327



Stürme der Leidenschaft
(Tumultes)
de R. Siodmak (1932)



Stürme der Leidenschaft
(Tumultes)



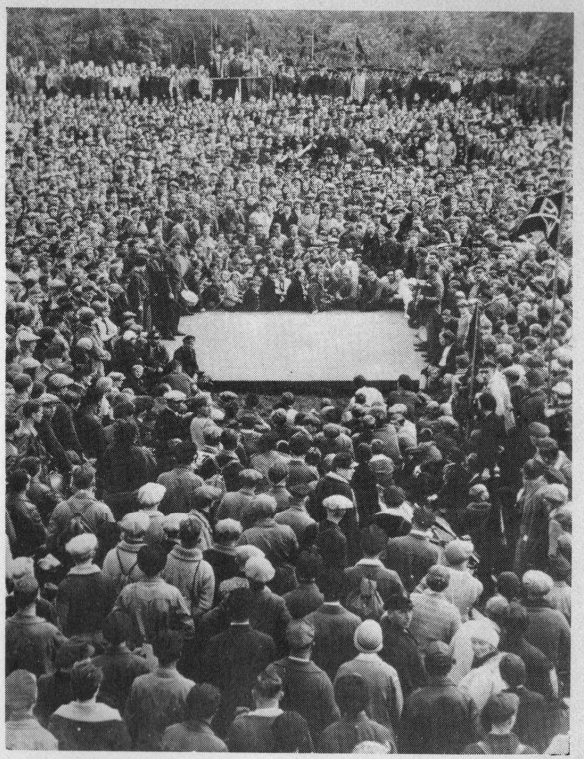
328

Kühle Wampe
(Ventres glacés)
de Slatan Dudow (1932)



Kühle Wampe
(Ventres glacés)

329



Kühle Wampe
(Ventres glacés)
de Slatan Dudow (1932)



Kühle Wampe
(Ventres glacés)



330

No man's land
(La Zone de la mort)
de Victor Trivas (1931)



No man's land
(La Zone de la mort)

331



Das Testament des Dr. Mabuse (Le Testament du docteur Mabuse)
de Fritz Lang (1932)



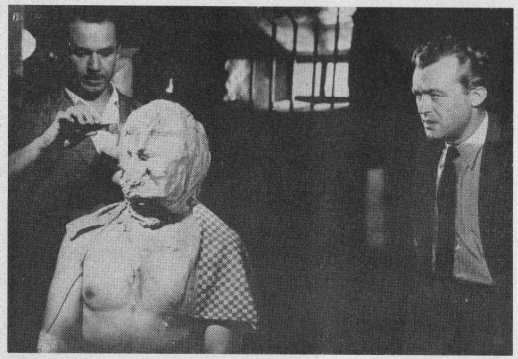
Das Testament des Dr. Mabuse (Le Testament du docteur Mabuse)



Unruhige Nacht (Les chiens sont lâchés) de Falk Harnack



Kirmes (Je ne voulais pas être un nazi) de W. Staudte (1960)



Nachts, wenn der Teufel kam (Les SS frappent la nuit) de R. Siodmak (1957)



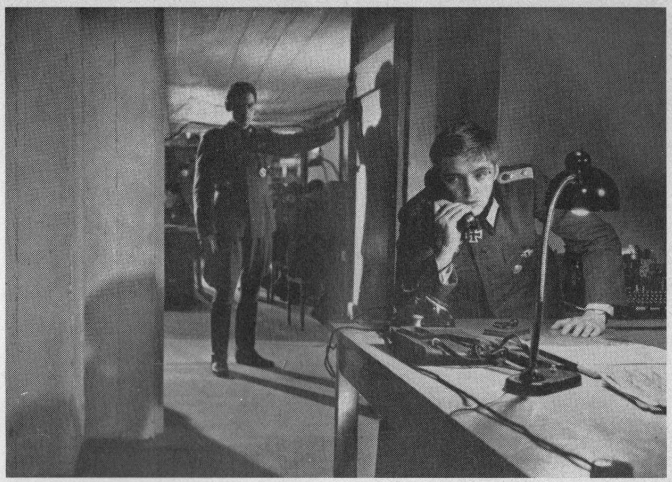
Fabrik der Offiziere (Fabrique d'officiers SS) de F. Wisbar (1959)



Die Brücke (Le Pont) de B. Wicki (1959)



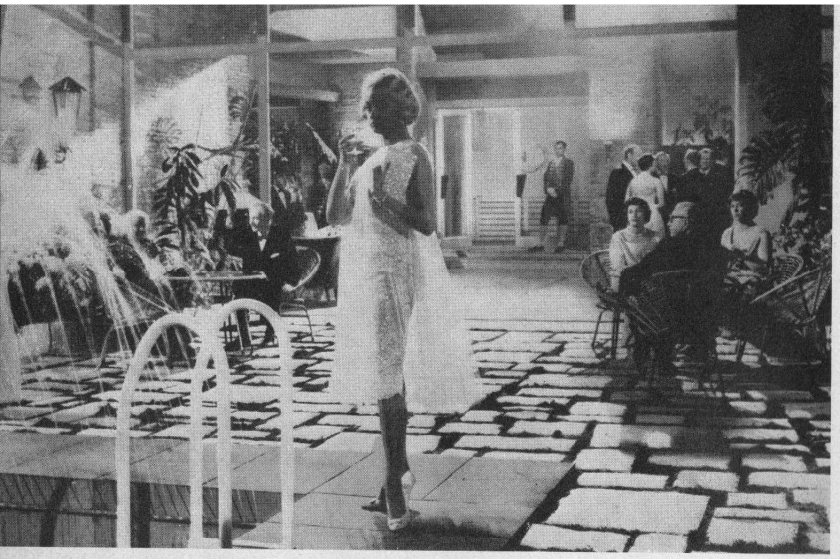
Liebe 47 de W. Liebeneiner (1947)



Der letzte Akt
(La fin de Hitler)
de G. W. Pabst (1955)



Der Verlorene
(Un Homme perdu)
de Peter Lorre (1951)



Mädchen Rosemarie
(La Fille Rosemarie)
de Rolf Thiele (1958)



Der Hauptmann von Köln
(Le capitaine de Cologne)
de Slatan Dudow (1958)



Variété
de E. W. Dupont (1925)



So ist das Leben
(Telle est la vie)
de Carl Junghans (1929)



Accident



Freie Fahrt
de Erno Metzer

Postface

En corrigeant les épreuves, nous nous sommes demandés si nous avions vraiment répondu à certaines questions. A celle-ci par exemple: pourquoi le courant social est-il apparu en Allemagne, à ce moment-là?

Philippe Esnault nous fait part d'une remarque qui semble très juste: « Le paradoxe du cinéma allemand, c'est que sa grande période corresponde à la débile République de Weimar. Jusqu'alors, sous Guillaume II, de simples prémisses. Plus tard, sous Hitler et Goebbels, les principaux films allemands seront tournés à l'étranger, notamment à Hollywood. Enfin, depuis 1945, la République de Bonn, pourtant si prospère, et la République démocratique, pourtant si militante, ne nous ont offert la plupart du temps que des succédanés d'ailleurs ou d'autrefois. »

Et il ajoute: « Le plus important serait de fixer le climat et la mentalité de ces années folles, de tracer une psycho-sociologie de la nation allemande, d'abord traumatisée, puis engagée dans un tourbillon d'expériences et de luttes incertaines jusqu'à la victoire nazie. De l'expressionnisme au réalisme, c'est un retour à la vie, le passage de la nuit au jour, de la métaphysique à l'Histoire, de la fatalité à la conscience. Au fond, si l'on prend les années 1924-1925 comme repère, ce cinéma, d'introverti, devient extraverti. »

Philippe Esnault a raison de mettre l'accent sur l'idée de crise. Il faut un traumatisme pour que le cinéma, qui est un art du spectacle, cesse de jouer le jeu: les films sociaux américains sont nés de la dépression de 1929 et d'un début de solution qui restait perturbant, le New Deal — les films sociaux français vinrent de la déflation et du Front populaire — le néoréalisme italien a suivi un choc absolu, l'écroulement du fascisme — les films sociaux japonais de 1948-1950 reflètaient une situation qui fut sporadiquement prérévolutionnaire — le réalisme protestataire du jeune cinéma espagnol, polonais, soviétique, s'insère dans le dégel des dictatures.

Ces conditions étaient remplies quand le courant social fit son apparition dans les studios allemands. Un pays qui avait été, par son industrie et sa discipline, le premier d'Europe, sortait fourbu et divisé d'une défaite ressentie comme un gigantesque non-sens. Il frôla la Révolution, pour tomber dans la République,

c'est-à-dire un système qui ne satisfait aucun groupe de pression. Désarroi et misère touchèrent le prolétariat, qui par lui-même ne fait pas de films, mais aussi la classe moyenne, c'est-à-dire la fraction de la société qui produit les intellectuels et, parmi eux, les cinéastes. C'est peut-être à cela qu'est dû le phénomène dont nous cherchons l'explication: la petite bourgeoisie allemande fut, de tout l'Occident, celle qui souffrit le plus des suites de la guerre, celle qui connut la plus forte dérive et celle qui accueillit avec le plus de joie l'ordre fasciste qui lui donnait, après tant d'années noires, un espoir de stabilité.

* * *

Sur ce que fut le réalisme, d'autres questions se posent. Esnault propose un schéma qui fait, à notre sens, la part trop belle au Kammerspiel:
1919-1924: du rêve et du refus du monde à l'expressionnisme,
1921-1926: le réveil, la réadaptation, la transition du Kammerspiel,
1927-1933: du réalisme au réel.
Pour nous, le Kammerspiel, qui a eu un rôle historique, est devenu très vite une simple variante, intimiste et atténuée, du cinéma social: non seulement il subsistera jusqu'à la fin de la République (dans les films d'Hennry Porten par exemple), mais il reparaîtra à l'époque nazie (dans ceux de Paula Wessely).
Il est vrai que nous donnons au film social un sens extrêmement large. C'est ce que Esnault conteste: « Entre les deux pôles, expressionniste et documentaire, on trouve toutes les nuances. Vous avez trop mis l'accent, je crois, sur les films romancés. Mieux vaudrait établir des catégories:
1° documentaires et films de propagande,
2° semi-documentaires *(Les Hommes le dimanche),*
3° films de fiction descriptifs ou critiques, souvent tournés par d'obscurs artisans,
4° Kammerspiel et mélos imprégnés de réalisme,
5° ouvrages satiriques, bouffons et polémiques *(L'Opéra de quat'sous).* »
Notre ami Barthélémy Amengual, qui a bien voulu nous aider à relire les épreuves, fait une remarque qui va dans le même sens: « C'est sur la notion de réalisme, ou plutôt sur son extension, que je me sépare de vous. L'écran allemand pouvait être à la fois démoniaque et réaliste dans le détail, mais c'était alors un réalisme au second degré. (...) Kracauer dénombre très peu de films réalistes dans tout le cinéma allemand. C'est qu'il est plus rigoureux. Il a raison. »
Et Amengual prend l'exemple du Carné d'avant-guerre qui serait, si l'on nous suivait, un auteur réaliste. Il note, par contre: « Je défendrai les moments lyriques de *Ventres glacés.* Extérieurs, fêtes de plein air, chants, réunions, me semblent bien moins inefficaces que vous le dites. D'abord, ils sont fidèles à une certaine réalité ouvrière de l'époque (la fête de l'HUMA en est une survivance). Ensuite, ils aboutissent à donner du monde des travailleurs une vision unanime, de classe. Si le film propose et enseigne la solidarité consciente et combattante, il fait fonds sur la solidarité viscérale, physique, du prolétariat. Il le peint un peu comme une race (d'où le côté folklorique que vous regrettez). La vision date, sans doute, mais elle est vraie et belle. »
Par ailleurs, Philippe Esnault a raison d'insister sur le thème de la libération sexuelle qui était latent dans tout le cinéma social d'avant Hitler: « De la description plus juste, donc plus audacieuse, des rapports physiques et sentimentaux (Pabst), on passe à la revendication de la liberté sexuelle. Ici, l'importance du contexte est primordiale: suicides, prostitution à la chaîne, climat de ces années troubles où Berlin fait figure de capitale du vice. L'accent porte à la fois sur la débauche (aliénation par la misère) et sur l'homosexualité (présentée tantôt comme un abîme, et tantôt comme un comportement naturel). A ce sujet, qu'il est traditionnel de ne pas évoquer, je vous rappelle le développement extraordinaire de l'amour qui n'ose pas dire son nom entre 1918 et 1933: les boîtes de Berlin, la Confédération de l'Amitié, une abondante littérature et quantité de faits divers. D'ailleurs, l'épuration nazie comportait un triptyque: juifs, communistes, homosexuels. »
Enfin Umberto Barbaro rappelle, dans *Storia del cinema tedesco,* la tentative sans lendemain de Bertold Viertel et de Bela Balasz pour saisir, vingt ans avant Zavattini, la réalité par surprise. Cette expérience fut appelée « Queerschnittfilm », ce qu'on pourrait traduire approximativement par diorama cinématographique. Balasz écrivit le sujet d'un film, *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins (Les Aventures d'un billet de dix marks)* dont le héros véritable était un billet qui passait de main en main, créant « une ligne d'évolution entre des événements qui se succédaient sans autre rapport les uns avec les autres ». Le film fut tourné par Bertold Viertel, mais il devint, a dit Balasz lui-même, une douceâtre histoire d'amour. « On peut penser, ajoute Barbaro, que le sens du réalisme du Queerschnittfilm était opposé à celui du Kammerspiel. Le second recherchait une réalité intérieure et fouillait le psychisme des personnages sur les traces de Freud (...) tandis que le premier tendait à saisir la vie par-delà les psychologies, sur le plan des rapports sociaux. »

* * *

Allégorique dans *Le Maudit,* externe et formaliste dans *Symphonie d'une grande ville,* passionnel chez Pabst, politique chez Dudow ou traînant avec lui toutes les scories du mélodrame, comme dans *Asphalte,* le cinéma allemand est protéiforme, mais il existe.
Il existe si bien, que l'on trouvera la même diversité, chaque fois que renaîtra le courant réaliste: en Italie, en Angleterre, en France... L'école qui a produit *La Terra trema* et *Le Manteau, Le Loup de la Sila* et *Umberto D,* n'est-elle pas elle aussi, un manteau d'Arlequin?
Cette incohérence ne satisfait guère l'esprit, qui est toujours prompt à se reproduire dans ce qu'il étudie. Ni la logique, ni l'émotion n'y trouvent leur compte. On aimerait que, porté par des démiurges fraternels, le film social soit le bélier qui ouvre aux hommes les portes de la liberté. Mais les choses sont moins simples et tout ce que l'on peut dire, c'est que parfois le malaise collectif imprègne

jusqu'aux arts du divertissement. Alors le cinéma participe, à sa manière incertaine et zigzagante, aux problèmes que la société se pose et qu'elle résout pacifiquement ou à coups de matraque.
Dans des limites qui sont dictées par le marché capitaliste, on enregistre donc plusieurs degrés d'engagement, qui sont, par ordre d'insertion croissante dans la réalité:
— le Kammerspiel, avec ses personnages allégoriques;
— le romanesque ouvert, teinté d'unanimisme;
— le constat, le témoignage, le reportage pris sur le vif, bref toutes les formes du document;
— le film polémique.
Les discussions qui furent au centre du néo-réalisme (anecdote ou vérité brute? présence ou effacement du cinéaste? politique ou sociologie?) pourraient être reprises mot pour mot à propos de l'Allemagne. Le même décalage se retrouve entre les intentions et les résultats et ceux-ci ont la même dissemblance. Le cinéma social a été jusqu'ici un magma d'ambitions avortées, de réussites miraculeuses, de vérité et de prudence, d'art et d'argent. Bien qu'il soit composite, nous sommes donc en droit d'affirmer l'existence d'un réalisme allemand qui a sa physionomie propre et qui, avec ses pavés gras, ses nuits à fleur de peau et ses femmes aux yeux de chevreuil, se reconnaît à chaque image.

Cet ouvrage, le troisième de la collection PANORAMIQUE dirigée par Bernard Chardère, a été composé d'après les maquettes de Max Schoendorff. Il a été achevé d'imprimer le 1er septembre 1965 sur les presses de l'Imprimerie Centrale S. A. de Neuchâtel, Suisse. (Dépôt légal 3e trimestre 1965.)

Collection « Panoramique »
vol. 1

DÉFENSE ET ILLUSTRATION DE LA MUSIQUE DANS LE FILM

PAR

HENRI COLPI

Prix Armand Tallier 1964

Un fort volume de 456 pages format 18 x 21, relié sous emboîtage avec 72 pages d'illustrations (photos de films, reproductions de thèmes musicaux), un index musico-filmographique complet, des répertoires et des tables. 48.— F.

Collection « Panoramique »
vol. 2

Gilles Jacob

Le cinéma moderne

Les différentes tendances du cinéma contemporain : un ouvrage critique indispensable à toute bibliothèque de cinéphile. Un volume de 240 pages 18 x 21, illustrées de 60 photos. 18.— F.

SERDOC BP 3 LYON-PRÉFECTURE

Imprimé en Suisse

27.— F