

Slavica
bruxellensia

Slavica bruxellensia

Revue polyphonique de littérature, culture et histoire slaves

10 | 2014

Espace slave, espace germanique

La collaboration cinématographique russo-allemande dans le Berlin des années 1920 et l'exemple des films expressionnistes

Alexia Gassin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/slavica/1649>

DOI : 10.4000/slavica.1649

ISSN : 2034-6395

Éditeur

Université libre de Bruxelles - ULB

Référence électronique

Alexia Gassin, « La collaboration cinématographique russo-allemande dans le Berlin des années 1920 et l'exemple des films expressionnistes », *Slavica bruxellensia* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 16 juin 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/slavica/1649> ; DOI : 10.4000/slavica.1649

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.



Les contenus de *Slavica bruxellensia* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France.

La collaboration cinématographique russo-allemande dans le Berlin des années 1920 et l'exemple des films expressionnistes

Alexia Gassin

Introduction

- 1 Au lendemain de la Révolution d'Octobre, des milliers de Russes fuient le régime bolchévique pour s'installer le plus souvent dans l'un des trois grands centres européens de l'émigration russe, à savoir Paris, Prague et Berlin qui est considéré comme la « véritable capitale de l'émigration »¹ de 1921 à 1924. À partir de 1924, le nombre d'émigrés russes diminue en effet en raison de l'inflation galopante qui touche l'Allemagne à ce moment-là. Nous pouvons également noter que ces années correspondent aux débuts et au développement du cinéma expressionniste allemand qui commence à décliner en 1924 avec l'avènement du nouveau courant de la *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité), aussi appelé nouveau réalisme et prenant le relais de l'expressionnisme.
- 2 Dès leur arrivée à Berlin, les émigrés russes sont donc plongés dans l'atmosphère expressionniste des années 1920 dont l'esthétique laissera d'ailleurs une forte empreinte sur le cinéma muet russe et soviétique puisqu'ils inspireront le cinéma d'avant-garde, dit cinéma expérimental, de Sergej Mihajlovič Ejzenštejn, Vsevolod Illarionovič Pudovkin, Dziga Vertov, Leonid Zaharovič Trauberg et Aleksandr Petrovič Dovženko². Malgré cette immersion, les liens tissés entre les deux nationalités dans le milieu du cinéma restent un sujet encore peu exploré jusqu'ici. Selon Jörg Schöning, le rédacteur en chef de l'ouvrage de référence *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film* (CineGraph - Lexique du film germanophone), la rareté des études réalisées à ce propos s'explique par le fait que les

chercheurs manquent de matériaux dans ce domaine et aient préféré se consacrer au cinéma soviétique d'avant-garde des années 1920³. Deux exemples de ces travaux apparaissent dans la thèse d'Alexander Schwarz *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms* (Le film écrit. Scénarios du film muet allemand et russe), publiée en 1994, et dans l'ouvrage collectif co-édité en 2012 par Günter Agde et Alexander Schwarz *Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus (1921-1936)* (La fabrique de rêves rouge. Mežrabpom-Film et Prometheus). En outre, les recherches portent également pour l'essentiel sur les deux grands centres cinématographiques de l'époque, à savoir Paris et Berlin, d'où une focalisation notable de l'attention des historiens du cinéma sur la coopération cinématographique franco-allemande, symbolisée entre autres par les productions communes des sociétés *Ciné-France-Film* et de l'*UFA (Universum Film AG)*. C'est pourquoi, après avoir retranscrit le climat des relations russo-allemandes dans le Berlin des années 1920, nous nous proposons d'explorer ici un autre aspect du cinéma d'émigration, à savoir la collaboration entre les émigrés russes et les Allemands, et d'en retracer le contexte avant de présenter quelques films expressionnistes de référence témoignant d'un travail commun autour du motif russe et d'un mouvement artistique allemand majeur, facilité par la meilleure infrastructure cinématographique⁴ dont disposait Berlin à l'époque.

État des lieux des relations culturelles russo-allemandes

- 3 Les raisons ayant incité les Russes à s'installer à Berlin sont multiples et sont essentiellement liées à l'existence antérieure de relations communes entre les Russes et les Allemands qui ont contribué à faciliter l'obtention des visas au fil des années. En outre, même si cela peut sembler paradoxal au premier abord, les conditions économiques difficiles de l'Allemagne nées des conséquences de la guerre permettent aux Russes qui détiennent certaines liquidités de profiter d'avantages matériels résultant d'une vie peu onéreuse pour eux. Une autre raison, plus psychologique, est la proximité géographique de l'Allemagne par rapport à la Russie : espérant retrouver un jour leur patrie, les Russes essaient de ne pas trop s'en éloigner, d'où un intérêt moindre à cette époque-là pour les villes américaines, par exemple San Francisco et New York. Enfin, le milieu intellectuel de l'émigration est attiré par le foisonnement artistique et littéraire de la capitale allemande qui connaît son *Âge d'or (Goldene Jahre)* et devient le principal centre avant-gardiste européen, une spécificité apparue dès le début du xx^e siècle grâce à l'émergence de courants tels que l'irrationalisme, l'expressionnisme et, un peu plus tard, l'art prolétaire. L'atmosphère de liberté créatrice qui règne sur la capitale encourage les artistes à laisser libre cours à leur imagination, tandis que les écrivains sont invités à composer. Le peuple allemand exprime en effet une grande admiration pour la littérature russe et les maisons d'édition berlinoises offrent des possibilités d'impression peu onéreuses.
- 4 Par ailleurs, les Russes manifestent un profond intérêt pour la culture allemande et ses différentes tendances artistiques susmentionnées dont la plus remarquable est l'esthétique expressionniste, née officiellement en 1910 mais ayant connu ses prémises au tout début du xx^e siècle, aussi bien dans le domaine pictural que littéraire. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les émigrés russes choisissent de s'installer au cœur de la vie culturelle berlinoise, adopté auparavant par plusieurs peintres

expressionnistes, tels Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel et Max Pechstein, lors de leur emménagement dans la capitale allemande aux alentours de 1909-1910, à l'ouest de Berlin, dans les quartiers de Schöneberg, Wilmersdorf, Charlottenbourg et du Tiergarten où se trouvaient la plupart des théâtres et des cabarets de la ville. La bohème allemande et l'émigration russe préfèrent alors la partie animée de la ville au quartier du Mitte, à savoir le centre historique de Berlin, constitué de la Porte de Brandebourg, de la célèbre avenue *Unter den Linden*, de plusieurs grands musées et de l'Opéra et où s'établissent plutôt les représentants soviétiques.

- 5 Malgré ces choix et cet intérêt marqué pour la capitale allemande, il est commun d'arguer que les émigrés russes vivaient en vase clos et ne voulaient pas se mélanger à la population berlinoise. Ce poncif est en effet très souvent repris par les historiens qui font preuve d'une certaine ironie lorsqu'ils indiquent les noms des lieux que les émigrés fréquentaient avec assiduité. Karl Schlögel écrit ainsi : « Le *Kurfürstendamm* est nommé la perspective Nepsky, en souvenir de l'avenue d'honneur perspective Nevski et de la NEP de la capitale de l'empire. Charlottenbourg s'appelle Charlottengrad et Berlin est de temps en temps appelée Berlinograd. »⁵ La naissance de ce cliché s'explique surtout par le fait que les Russes, une fois arrivés à Berlin, ont ouvert leurs propres cafés, restaurants, cabarets, théâtres, écoles, librairies, maisons d'édition, etc., sans compter la fondation de nombreuses associations d'entraide. Pourtant, la création de ces lieux est bien plus liée au besoin de se soutenir mutuellement dans un pays étranger et de continuer à vivre dans une atmosphère un tant soit peu russe au lendemain de la perte de leur patrie qu'à une volonté de vivre à l'écart du peuple allemand.
- 6 Lorsque nous approfondissons la question des relations russo-allemandes, nous pouvons voir en effet que les communautés russe et allemande se retrouvaient très souvent lors de soirées organisées par l'une des deux nationalités qui se mêlaient l'une à l'autre et échangeaient des idées sur les grands thèmes de l'époque, tels que la mode, le sport, la santé, la psychanalyse, l'art, la littérature, la politique, l'automobile et l'ésotérisme.
- 7 Ces rencontres avaient surtout lieu dans les célèbres salons du comte Harry Kessler et d'Helene de Nostitz, que l'on peut assimiler à des bienfaiteurs, ou lors de bals de charité, vernissages, premières théâtrales et cinématographiques et anniversaires dont les Russes et les Allemands avaient eu connaissance par ouï-dire ou par l'intermédiaire des journaux émigrés ou berlinois, tels *RuL* (Le Gouvernail), fondé par les juristes Vladimir Dmitrievič Nabokov, Avgust Isaakovič Kaminka et Iosif Vladimirovič Gessen, et le *Vossische Zeitung* (La Gazette de Voss), dont le rédacteur était à l'époque Georg Bernhard.

Une collaboration cinématographique diversifiée

- 8 Ces premières remarques nous permettent de constater qu'il existait bien des relations culturelles entre les Russes et les Allemands qui se côtoyaient dans tous les milieux intellectuels et artistiques dont celui du cinéma. La spécialiste Oksana Bulgakova scinde la collaboration russo-allemande en trois grandes périodes⁶. Tout d'abord, au début des années 1920, les Allemands et les Russes adaptent à l'écran de nombreuses œuvres littéraires classiques russes. Nous pouvons citer par exemple : *Die Brüder Karamasoff* (Les Frères Karamazov, 1920) et *Irrende Seelen* (Âmes errantes, 1920-1921, version cinématographique du roman *Idiot* [L'Idiot] de Fédor Mihajlovič Dostoievskij) de Carl Froelich, *Anna Karenina* (Anna Karénine, 1920) de Friedrich Zelnik, *Dubrowsky, der Räuber Atamann* (Dubrovsky, le voleur ataman, 1921) de Pëtr Ivanovič Čardynin, *Schuld und Sühne*

(Crime et châtement, 1921-1922) de Rudolf Biebrach, *Die Kreuzersonate* (La Sonate à Kreutzer, 1921-1922) de Rolf Petersen, *Erniedrigte und Beleidigte* (Humiliés et offensés, 1922) et *Raskolnikow* (Raskolnikov, 1922-1923) de Robert Wiene, *Auferstehung. Katjuscha Maslowa* (Résurrection, 1923), *Die Macht der Finsternis* (La Puissance des ténèbres, 1923) de Conrad Wiene, *Frühlingsfluten* (Eaux printanières, 1923-1924) de Nikolaj Petrovič Malikov et *Taras Bulba* (1924) de Vladimir Fëdorovič Striževskij. Ensuite, le cinéma des Russes (« *Russenkino* ») influence les réalisateurs allemands, ce qui engendre l'émergence du motif russe dans les films allemands. Ces derniers retracent alors des épisodes de l'histoire russe et des complots de l'époque tsariste ou racontent des aventures exotiques dont l'un des objectifs est de servir de parabole à la Révolution. Tel est par exemple le cas des longs-métrages *Der falsche Dimitry* (Le Faux Dimitri, 1922) de Hans Steinhoff, *Peter der Große* (Pierre le Grand, 1922) de Dmitrij Savelevič Buhoveskij, *Lyda Ssanin* (1922) de Zelnik, *Tatjana* (1922-1923) de Robert Dinesen et *Graf Kostja* (Comte Kostia, 1924) de Jacques Robert. Enfin, les émigrés russes développent le film à costumes destiné à créer un monde illusoire lié au rêve.

- 9 Ces trois vagues nous permettent de montrer l'interaction entre les Russes et les Allemands, c'est-à-dire l'exercice d'une influence mutuelle et d'un travail commun, que l'écrivain Vladimir Nabokov, considéré comme le plus grand témoin de l'émigration russe à Berlin du fait de ses quinze années passées à Berlin (1922-1937), a illustré dans plusieurs de ses œuvres dont *Kamera obskura* (*Chambre obscure*, 1933). Par ailleurs, le développement de l'industrie cinématographique russe en Allemagne se lit dans la création de revues cinématographiques telles que *Kino-iskusstvo* (Art du cinéma), *Kino-obozrenie* (Aperçu du cinéma), *Kino-Eho. Kinematograf dlja Rossii* (Écho du cinéma. Le Cinématographe de la Russie), *Ekran* (Écran) et *Teatr i žizn'* (Théâtre et vie) ainsi que dans la fondation en 1922 de l'Association des acteurs de la cinématographie en Allemagne, le SDRKG (*Sojuz dejatelej russkoj kinematografii v Germanii*) dont les membres se retrouvent les mardis et jeudis au Café Landgraf⁷. Ces rencontres sont régulièrement mentionnées par le quotidien *Ru'*, telle celle du 7 janvier 1922⁸.
- 10 Les relations russo-allemandes peuvent être illustrées à tous les niveaux de l'industrie cinématographique des années 1920. La coopération apparaît tout d'abord dans la formation en Allemagne de sociétés de production russes qui financent des films marqués par le travail en commun des émigrés russes et des Allemands. Ainsi, la toute première société, à savoir le studio *Charitonoff-Film*, créé à Berlin en 1920 par Dmitrij Ivanovič Haritonov et à l'origine du film *Dubrowsky, Le voleur ataman*, s'associe dès 1921 à la société allemande *Atlantic-Film Aarhus GmbH* et devient la société *Atlantic-Charitonoff-Film*. Leur collaboration conduit en 1922 à la sortie du film *Psicha, die Tänzerin Katharina der Großen* (*Psiha*, la danseuse de Catherine la Grande) de Malikov dont les acteurs, tels Evgenija Aleksandrovna Hovanskaja, Osip Ilič Runič et Mihail Mihajlovič Tarhanov, sont Russes tandis que le cadreur, Waldemar Siewerssen, est Allemand. Enfin, en 1923, Haritonov crée la société *Caesar-Film GmbH* avec Vladimir Vengerov et Gregor Rabinovič, une réunion qui aboutit à la production du film *Frühlingsfluten* de Malikov, interprété aussi bien par des acteurs russes qu'allemands.
- 11 Puis vient la société *Ermolieff-Film GmbH*, constituée cette fois-ci à Munich en 1923 par Iosif Nikolaevič Ermoïev et dont la fondation crée un véritable événement médiatique grâce aux gros titres utilisés par les revues de cinéma allemandes *Der Film* (Le Film) et *Lichtbild-Bühne* (Scène de photographie) pour annoncer l'arrivée d'Ermoïev à Berlin⁹, suite à son départ de France après sa séparation d'avec Aleksandr Borisovič Kamenka et

- Noj Markovič Bloh. Les deux films produits par la société, à savoir *Ihr Fehltritt* (Son faux pas, 1923) de Georgij Georgievič Azagarov et *Taras Bulba* (1924) de Striževskij, témoignent une nouvelle fois de la coopération russo-allemande.
- 12 Enfin, Vengerov est le co-fondateur de la société *Westi-Film GmbH* qu'il inaugure le 11 décembre 1923 avec Rudolf Becker et Lev (dit Leo) Seměnovič Bagrov. La société produit six films, tous sortis en 1924 : *Niniche* de Victor Janson, *Das goldene Kalb* (*Le Veau d'or*) de Peter Paul Brauer et Peter Paul Felner, *Die Perücke* (*La Perruque*) de Berthold Viertel, *Graf Kostja* de Jacques Robert, *Die Puppe vom Lunapark* (*La poupée du Lunapark*) de Jaap Speyer et le court documentaire *Bamberg*¹⁰. Par ailleurs, à la même époque, Vengerov s'efforce de fonder un syndicat européen du film dont le but est de mettre fin aux difficultés économiques cinématographiques européennes. Pour ce faire, il cherche à réunir les gros producteurs européens afin de créer une coalition de fournisseurs, d'étendre les canaux de distribution intereuropéens du film et d'activer l'intégration et la jonction de cinémas sur la base d'alliances et de joint-ventures¹¹. Son syndicat prend vie grâce au soutien financier du riche industriel allemand, Hugo Stinnes, spécialiste de l'industrie lourde.
- 13 Ces quelques considérations sur les sociétés de production nous permettent d'observer non seulement une véritable coopération entre les producteurs allemands et russes, mais aussi entre les cinéastes, les acteurs et les techniciens des deux nationalités. Ce travail en commun se manifeste tout particulièrement dans le tournage du film *Raskolnikow* de Robert Wiene qui fait appel à la troupe du Théâtre d'art de Moscou, plus connu sous le nom de MHAT (Moskovskij Hudožestvennyj Akademičeskij Teatr), dont les acteurs Grigorij Mihajlovič Hmara, Marija Kryšanovskaja et Pavel Pavlov et le directeur artistique Andrej Andreev. Robert Wiene et son frère Conrad ont de nouveau recours à une partie de ces acteurs pour leurs films respectifs *La Puissance des ténèbres* et *I.N.R.I.* (1923).
- 14 Cependant, la collaboration russo-allemande n'apparaît pas uniquement dans l'association des deux citoyennetés. Elle s'exprime également dans la quasi-« naturalisation » allemande de certains cinéastes russes (ou soviétiques) par le peuple allemand lui-même. Ainsi, les réalisateurs Striževskij, Malikov, qui est aussi un très célèbre acteur, et Azagarov sont présents sur la scène du cinéma allemand tout au long des années 1920 pendant qu'Aleksandr Efimovič Razumnyi et Anatolij Mihajlovič Litvak se distinguent dans la seconde moitié de la même décennie. Enfin, Fědor Aleksandrovič Ocep, Aleksej Mihajlovič Granovskij et Viktor Aleksandrovič Trivasse se font connaître au tout début des années 1930. Quant à Viktor Turžanskij, il est remarqué en 1928 et 1929 pour les longs-métrages *Volga-Wolga* et *Manolescu* et continue sa carrière jusqu'à sa mort à Munich en 1976. Sa contribution à la propagande national-socialiste lui a valu de nombreux reproches, un fait souligné, entre autres, par l'historien du cinéma Wolfgang Jacobsen¹².
- 15 L'assimilation des Russes à des soi-disant Allemands est également visible dans le milieu des acteurs où les comédiens russes jouent auprès de leurs célèbres collègues allemands. Les deux exemples les plus remarquables de ce phénomène sont Hmara et Ivan Il'ič Možžuhin : le premier donne ainsi la réplique à Asta Nielsen dans les films *Der Absturz* (*La Chute*, 1922) de Ludwig Wolff et *I.N.R.I.* de Conrad Wiene tandis que le second tourne *Manolescu* avec Brigitte Helm et *Der weiße Teufel* (*Le Diable blanc*, 1929-1930) d'Alexandr Aleksandrovič Volkov avec Lil Dagover.

- 16 Enfin, il est important de noter la place fondamentale des figurants russes dans les productions allemandes à laquelle l'historien du cinéma Rašit Jangirov consacre un chapitre entier dans son ouvrage « *Raby Nemogo* ». *Očerki istoričeskogo byta russkih kinematografistov za rubežom 1920-1930-e gody*¹³ et dont témoigne le journal *RuL*¹⁴. Cet univers de la figuration est tout particulièrement décrit par Nabokov dans les œuvres *Mašen'ka* (Machenka, 1926) et *Čelovek iz SSSR* (L'Homme de l'URSS, 1927), d'autant mieux que l'écrivain a travaillé comme figurant à maintes reprises aux studios Babelsberg de Potsdam. La participation des émigrés russes aux films allemands prend une telle ampleur que les Allemands, en proie à la crise économique, ont l'impression que les Russes leur enlèvent leur travail dans la mesure où ces derniers acceptent de travailler à moindre coût pour de riches sociétés de production refusant de payer leurs employés à leur juste valeur. Ce phénomène est décrit de façon substantielle dans l'article « *Russkie statisty v kino* » (Les figurants russes au cinéma), paru en 1925 dans le quotidien *RuL*¹⁵.

La représentation du motif russe dans les films expressionnistes

- 17 Ces constatations nous permettent donc de noter l'omniprésence des relations russo-allemandes dans le milieu cinématographique allemand des années 1920. Du fait de cette collaboration continue, il n'est pas étonnant de voir apparaître une récurrence du motif russe dans le cinéma de Weimar. Comme nous l'avons déjà évoqué, les réalisateurs allemands et russes adaptent à l'écran plusieurs classiques de la littérature russe et construisent des intrigues autour de complots politiques plus ou moins historiques dont l'action a lieu en Russie ou dans un cadre oriental. Selon le critique de films Thomas Brandlmeier, il existe quatre grands types de motifs russes dans les films qui « forment une réserve fermée de modèles d'action qui suffisent à créer le genre russe en tant que sous-genre du mélodrame, de la comédie de société ou du film d'espionnage »¹⁶. Premièrement, le thème de la mésalliance raconte l'amour entre une aristocrate et un homme du peuple et inversement. Deuxièmement, le mélodrame autour des retrouvailles traite la question des relations entre des femmes et des hommes qui se sont perdus de vue après la Révolution, émigrent et se rencontrent par hasard dans un lieu d'exil. Troisièmement, l'utilisation de l'aristocrate transformé en femme ou en homme du peuple voit par exemple un prince devenir serveur ou une cantatrice devenir chanteuse de cabaret. Quatrièmement, la trame liée au retour du révolutionnaire s'achève sur le triomphe de l'amour romantique au détriment des principes révolutionnaires. Le choix du motif russe s'explique de deux façons : pour les Allemands, il s'agit de suivre la vague d'exotisme introduite par les émigrés russes lors de leur arrivée en Allemagne ; au contraire, les Russes cherchent à répondre à la demande allemande reposant sur des stéréotypes dont le public berlinois n'a pas forcément conscience. Comme le remarque Bulgakova :

Les émigrés ne mettent pas en scène des mélodrames russes pré-révolutionnaires mais des comédies européennes et des films d'aventures à la fin heureuse. Ils devaient rendre la culture et l'histoire russe vendable par le biais de l'exotisme (ours, balalaïka, tziganes, etc.) et s'adapter à la conception stéréotypée de l'étranger parce que, sinon, ils n'auraient pas été perçus ni été admis comme Russes.¹⁷

- 18 Jusqu'à présent, le motif russe a surtout été étudié dans le cinéma populaire de l'époque, consistant essentiellement dans des comédies et des films historiques (ce qu'on appelle les

« films à costumes »). Il a donc été écarté de l'analyse du cinéma d'avant-garde, et ce même si Schwarz a traité de manière approfondie la question des convergences artistiques entre les cinéastes russes et allemands dans son ouvrage *Le film écrit. Scénarios du film muet allemand et russe*. Pourtant, le motif russe apparaît dans l'un des courants avant-gardistes cinématographiques majeurs de l'époque, à savoir l'expressionnisme, dont découle également le genre du film désigné comme *Kammerspiel*. L'esthétique de ce genre de films s'intéresse aux mouvements de l'âme que le scénariste Carl Mayer a su exprimer dans de nombreuses œuvres dont *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Le Cabinet du Dr Caligari, 1919-1920) et *Genuine, die Tragödie eines seltsamen Hauses* (1920) de Robert Wiene, *Der Gang in die Nacht* (La Marche dans la nuit, 1920-1921), *Schloss Vogelöd* (La Découverte d'un secret, 1921), *Der letzte Mann* (Le Dernier des hommes, 1924) et *Tartüff* (Tartuffe, 1925) de Friedrich Wilhelm Murnau, *Verlogene Moral* (Torgus, 1920-1921) de Hanns Kobe, *Scherben* (Le Rail, 1921) et *Sylvester* (La Nuit de la Saint-Sylvestre, 1923-1924) de Lupu Pick, *Die Hintertreppe* (L'Escalier de service, 1921) et *Erdgeist* (L'Esprit de la terre, 1922-1923) de Leopold Jessner et *Vanina* (1922) d'Arthur von Gerlach.

- 19 Avant même de détailler les films, nous pouvons observer que le concours des émigrés russes au cinéma expressionniste et *Kammerspiel* se manifeste, comme dans le cinéma populaire, dans leur participation effective aux longs-métrages. C'est ainsi qu'Olga Konstantinovna Čehova, qui crée sa propre société de production, appelée *Olga Tschechow-Film GmbH*, dont l'unique film est *Die Pagode* (LaPagode, 1922-1923)¹⁸, est la principale interprète féminine de *Schloss Vogelöd* (La Découverte d'un secret, 1921) de Murnau et qu'Olga Beljaev incarne la muse du poète de foire dans *Das Wachsfigurenkabinett* (Le Cabinet des figures de cire, 1923-1924) de Paul Leni, tandis que Vladimir Georgievič Gajdarov joue aux côtés de Lya de Putti dans *Der brennende Acker* (Le Champ qui flambe, 1921-1922) de Murnau et *Manon Lescaut* (1925-1926) d'Artur Robison. Quant au chef opérateur Konstantin Čet, il travaille aux effets spéciaux des films *Metropolis* (1925-1926) et *Frau im Mond* (La Femme sur la lune, 1928-1929) de Fritz Lang.
- 20 En ce qui concerne le motif russe dans les films expressionnistes et *Kammerspiel*, nous en trouvons cinq exemples remarquables qui rappellent en partie la typologie donnée par Brandlmeier. Tout d'abord, les cinéastes Murnau et Lang jouent avec les grands sentiments des femmes russes aristocrates dont le modèle reste, dans l'Allemagne des années 1920, le personnage de Tařjana du roman en vers d'Aleksandr Sergeevič Puřkin *Evgenij Onegin* (Eugène Onéguine). Ainsi, dans la première grande partie du film *Dr. Mabuse, der Spieler* (Dr Mabuse, le joueur, 1921-1922) de Lang, le réalisateur met en scène un personnage de femme aristocrate russe, interprétée par l'actrice russe Lidija Seměnovna Potekhina. En tant qu'épouse du producteur allemand de l'UFA Max Pfeiffer, né à Saint-Pétersbourg, cette dernière joue régulièrement dans de grands films allemands jusqu'à l'avènement du cinéma parlant. Elle est par exemple invitée par Lang à jouer dans le film *Der müde Tod* (Les Trois lumières) en 1921¹⁹. L'identité du personnage féminin restant anonyme, le spectateur apprend sa nationalité par l'intermédiaire de la comtesse Dusy Told. La femme russe se caractérise alors par l'abondance de ses bijoux, tels de nombreux colliers de perles et un diadème rappelant le *kokořnik*, la coiffure traditionnelle russe. Assise à une table de jeux, elle joue aux cartes, accompagnée d'un jeune homme qui réalise tous ses désirs. Il lui sert à boire, lui tend son poudrier pour qu'elle se remaquille ainsi que de l'argent jusqu'à ce qu'il n'en ait plus lui-même. Lorsqu'elle vient à perdre son collier de perles acheté chez le célèbre joaillier *Tiffany & Co.* pour une valeur de cinquante mille dollars, elle se met à pleurer et à crier tout en faisant de grands gestes désespérés et

en accusant Mabuse, qui revêt alors un autre masque, d'être le diable. Lang met alors en lumière le caractère passionné du personnage féminin russe, souligné par l'exclamation « Elle est merveilleuse » de la comtesse Dusy qui est à la recherche d'émotions intenses du fait de l'ennui de sa vie trop tranquille.

- 21 Dans *Die Finanzen des Großherzogs* (Les Finances du grand duc, 1923-1924) de Murnau, adapté du roman éponyme de l'écrivain suédois Frank Heller, le grand-duc Don Ramon, qui règne sur le petit État d'Abacco, est encouragé à épouser la grande-princesse Olga, interprétée par l'actrice autrichienne Mady Christian, pour régler ses dettes. Cette dernière accepte d'ailleurs aussitôt la proposition, ce que nous pouvons voir dans la lettre qu'elle adresse à Don Ramon. Elle écrit :

Je me suis maintenant mis en tête de devenir la grande-duchesse d'Abacco. Certes, je vous connais aussi peu que vous me connaissez mais je vous aime depuis que j'ai appris avec quel sacrifice vous avez aidé à sauver les naufragés de la catastrophe du « Patestrina ». Que vous n'ayez pas d'argent n'est pas grave – j'en ai beaucoup. Je veux bien veiller à ce que vos finances rentrent dans l'ordre !

Cette missive lui vaut l'admiration du grand-duc qui perçoit la beauté intérieure d'Olga. Même si le réalisateur se montre quelque peu ironique envers la fortune effective de son personnage féminin tout au long du film (il lui fait oublier son argent alors qu'elle boit un verre dans un café ; elle procède à des calculs compliqués pour rembourser une somme modique à l'aventurier Philipp Collin et ne parvient pas à faire son addition ; sa chambre d'hôtel est remplie d'effets personnels), il n'en insiste pas moins sur sa richesse de cœur et son exaltation dans les moments difficiles. Ainsi, lorsqu'elle apprend l'assassinat (qui n'est cependant qu'un leurre) de Don Ramon, Olga s'évanouit avant de partir pour Abacco le plus rapidement possible. Une fois arrivée sur l'île et après avoir compris que le grand-duc est toujours vivant, elle essaie de le sauver des brigands qui menacent de le pendre. Elle dévoile alors son identité de grande-princesse dans le but d'acheter la vie de Don Ramon. Elle menace même de faire exécuter les bandits : « Ne le touchez pas ! Ou – aussi vrai que je sois Olga, grande-princesse de Russie – vous paierez de votre vie pour la sienne ! »

- 22 Au travers de ces deux films, Lang et Murnau accentuent donc les poncifs autour de la femme russe passionnée et de l'âme russe transportée par la fièvre des émotions. Cette idée apparaît également dans le long-métrage *Spione* (Les Espions, 1927-1928) de Lang où la jeune Sonja Barranikowa, jouée par l'Autrichienne Gerda Maurus, travaille pour Haggi, le chef d'une organisation criminelle. Elle y est chargée de séduire certains hommes gênants afin de mieux pouvoir les éliminer par la suite. Mais un jour, elle tombe amoureuse de l'agent n° 326 qui lui rappelle son frère Sasha. Elle décide donc de suivre son cœur et de cesser ses funestes agissements. Cependant, le réalisateur ne s'arrête pas à cet unique cliché. Afin de souligner la nationalité de Sonja, il met en scène une partie des accessoires associés à la Russie. Par conséquent, lorsque, contrainte par la volonté d'Haggi, la jeune femme invite l'agent n° 326 à boire un verre de thé en sa compagnie, l'organisation criminelle agrmente la pièce selon la tradition russe à l'aide d'icônes, d'un samovar et de différentes friandises servies habituellement avec le thé. Sonja fait elle-même partie du décor puisqu'elle porte une espèce de sarafane (robe traditionnelle russe) moderne. Enfin, le motif russe permet à Lang d'introduire un élément essentiel de l'histoire de la Russie tsariste, à savoir l'*okhrana*, la police politique secrète de l'époque, créée en 1881 par le tsar Aleksandr III et dont le pouvoir arbitraire a provoqué de nombreux assassinats. Les crimes de Sonja sont ainsi en partie excusés par le fait que son frère et son père ont été condamnés à mort par le tsar pour leurs idées dites

révolutionnaires, ce que nous pouvons lire sur l'acte de condamnation rédigé en caractères cyrilliques par souci d'authenticité du cinéaste.

- 23 L'intérêt des réalisateurs expressionnistes pour certains événements sanglants de l'histoire de la Russie tsariste apparaît également dans le film *Das Wachsfigurenkabinett* où un poète est engagé pour inventer une histoire autour des personnages en cire d'une attraction de Lunapark, d'où la narration de trois épisodes dont le second aborde le règne d'Ivan le Terrible, joué par le célèbre Conrad Veidt. Le spectateur peut alors percevoir l'inhumanité du tsar que Leni porte à son paroxysme. Ivan le Terrible se plaint en effet à observer l'angoisse de l'un des prisonniers condamné à mort par l'empoisonneur de la chambre des tortures. Une fois son nom écrit sur le sablier, le captif doit regarder le sable qui s'écoule et qui signifie sa mort prochaine. Ses tentatives de violer une jeune mariée dont il condamne l'époux au supplice constitue un autre témoignage de sa cruauté. Par ailleurs, le cinéaste propose une explication quelque peu romancée à la folie du tsar qui reste mystérieuse encore aujourd'hui malgré les recherches scientifiques et historiques à ce sujet. Il utilise alors la férocité du tsar à l'encontre de ce dernier : avant d'être assassiné par les gardes d'Ivan le Terrible, l'empoisonneur écrit le nom du tsar sur le sablier. Pour échapper à son sinistre sort, celui-ci est donc condamné à retourner le sablier toutes les heures et à passer le reste de son existence sans sommeil alors même que la crainte d'un empoisonnement l'a obsédé toute sa vie. C'est un moyen de faire allusion à la folie tsariste et aux mauvais côtés du tsarisme. Il s'agit d'une histoire assez romancée mais qui met en relief l'obsession du tsar d'être un jour empoisonné.
- 24 Nous pouvons donc voir que les films expressionnistes, à l'inverse des films populaires, portent bien plus sur le passé de la Russie que sur la Révolution russe et la guerre civile, bien que ces événements se déroulent à l'époque même de l'émergence du cinéma expressionniste. Cela nous laisse supposer que l'arrivée des Bolchéviques au pouvoir et les conséquences du nouveau régime n'étaient pas forcément perçues de manière négative par le milieu cinématographique allemand qui, rappelons-le, collaborait également avec les Soviétiques, appréciant certainement leur esthétique avant-gardiste, et dénonçait également les dérives du capitalisme, ce que nous pouvons voir par exemple dans le film *Metropolis* de Lang. Les seules fois où le cinéma expressionniste se rapproche des longs-métrages populaires apparaît dans les films d'aventures ou d'espionnage. De plus, comme nous l'avons dit, les réalisateurs expressionnistes mettaient le plus souvent à l'écran des sujets graves, voire macabres, qui contribuaient à étudier les mouvements de la conscience humaine, ce qui apparaît non seulement dans l'épisode russe du *Das Wachsfigurenkabinett*, mais aussi dans le film *Raskolnikow*, la version expressionniste du roman *Prestuplenie i nakazanie (Crime et châtiment, 1866)* de Dostoïevskij, considéré comme le père de l'expressionnisme. Le long-métrage se focalise essentiellement sur les tourments de l'âme de Rodion Romanovič suite à l'assassinat de l'usurière et sur sa longue confrontation avec le juge d'instruction, Porfirij Petrovič, chargé de l'enquête, et ce même si l'histoire d'amour entre Rodion et Sonja ainsi que les déboires de la famille Marmeladov apparaissent en toile de fond.

Conclusion

- 25 L'ensemble de cette étude nous montre que le milieu émigré russe entretenait bien des relations avec les Allemands dans le domaine cinématographique, les rapports se révélant assez égalitaires dans la mesure où les sociétés de production, qu'elles soient russes ou

allemandes, avaient recours aussi bien à des émigrés qu'à des autochtones dans le choix des cinéastes, des acteurs ou des techniciens du film. Les rapports russo-allemands sont également illustrés dans les films expressionnistes qui, au contraire du cinéma populaire, mêlent les personnages russes à la société allemande et leur permettent pour ainsi dire de devenir une partie de cette communauté. C'est de cette façon que la femme aristocrate russe du film *Dr. Mabuse, der Spieler* se laisse tromper par Mabuse au même titre que les Allemands et que les personnages d'Olga (*Die Finanzen des Großherzogs*) et de Sonja (*Spione*) tombent amoureux d'hommes de langue allemande, prêts à tout pour garder la femme de leur vie. Pour ce qui est des longs-métrages *Das Wachsfingerkabinett* et *Raskolnikow*, bien que le lien soit plus implicite, il s'agit pour les cinéastes d'insister sur le rôle joué par l'histoire et la littérature russes sur la communauté allemande en retranscrivant des moments-clés de la culture russe. En outre, cette coopération russo-allemande « expressionniste » permet d'introduire et de développer le motif russe sous l'angle de la passion, c'est-à-dire de l'exacerbation des sentiments, symbolisée non seulement par les paroles et les gestes des personnages russes, en particulier, des femmes, mais aussi par les décors composés d'après le folklore russe qui se prête au jeu de la déformation géométrique utilisée par les réalisateurs expressionnistes. Le motif russe entre ainsi en adéquation presque parfaite avec l'esthétique expressionniste reposant sur l'extériorisation des émotions.

- 26 5. Schlögel K., « Das Domizil eines Schattenreiches. Russische Emigranten in Berlin der 20er Jahre » (Le domicile d'un royaume des ombres. Les émigrés russes dans le Berlin des années 1920), in : *Die Russen in Berlin 1910-1930* (Les Russes à Berlin 1910-1930), sous la direction de Ruprecht St. & Lange I., Stolz, Berlin, 1995, p. 14. Sauf mention contraire, les traductions tirées de l'allemand et du russe sont celles de l'auteur de l'article.

NOTES

1. Struve N., *Soixante-dix ans d'émigration russe (1919-1989)*, Fayard, Paris, 1996, p. 15.
2. L'historien du cinéma Francis Courtade estime que le cinéma expressionniste allemand a donné naissance en 1921 à un collectif d'artistes, la FEKS (Fabrika ekszentritčeskogo aktëra – Fabrique de l'acteur excentrique), dont les procédés rappellent ceux des films expressionnistes, à savoir l'utilisation d'« objets gigantesques, [d']éclairages grotesques, [de] décors irréalistes, [d'une] interprétation venue d'ailleurs (Courtade F., *Cinéma expressionniste*, Henri Veyrier, Paris, 1984, p.190.
3. Schönning J., « Fantaisies russes », in : *Fantaisies russes. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920-1930* (Fantaisies russes. Les cinéastes russes à Berlin et à Paris 1920-1930), sous la direction de Schönning J., Ed. Text + Kritik, Munich, 1995, p. 7.
4. Bulgakova O., « Russische Film-Emigration in Deutschland: Schicksale und Film » (L'émigration russe du film en Allemagne : destins et films), in : *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg* (L'émigration russe en Allemagne de 1918 à 1941. Vivre pendant la guerre civile européenne), Schlögel Karl (dir.), Akademie-Verlag, Berlin, 1995, p. 379.
6. Bulgakova O., art. cit., pp. 390-392.

7. Le nom de l'auteur n'est pas précisé dans l'article, « Kino » (Cinéma), in : *RuL*, n° 466, Ullstein, Berlin, 1922, p. 5.
 8. Le nom de l'auteur n'est pas précisé dans l'article, « Teatr i muzyka » (Théâtre et musique), in : *RuL*, n° 346, Ullstein, Berlin, 1922, p. 5.
 9. Schwarz A., « Der mobile Produzent. Iosif ErmoLev in Russland, Frankreich, Deutschland, USA » (Le producteur mobile. Iosif ErmoLev en Russie, France, Allemagne, USA), in : *Fantaisies russes...*, op. cit. pp. 50-51.
 10. L'auteur n'est pas référencé sur le site internet de Westi-Film GmbH. (NdlR)
 11. *Ibid.*, p. 60.
 12. Jacobsen W., « Arrangeur verborgener Gefühle. Anmerkungen zum Regisseur Viktor Tourjansky » (L'arrangeur des sentiments cachés. Notes sur le cinéaste Viktor Tourjansky), in : *Fantaisies russes... op. cit.*, p. 138.
 13. Jangirov R., « Raby Nemogo ». *Očerki istoričeskogo byta russkih kinematographifistov za rubež'om 1920-1930-e gody* (« Les esclaves du cinéma muet ». Études sur le mode de vie historique des cinéastes russes à l'étranger pendant les années 1920 et 1930), Biblioteka-fond « Russkoe zarubež'e », Russkij Puť, 2007.
 14. A. L-r, « Kak ja byl kinematografičeskim statistom (Iz berlinskih vpečatlenij) » (Comment j'étais figurant de cinéma [D'après des impressions berlinoises]), in : *RuL*, n° 888, Ullstein, Berlin, 1923, p. 5.
 15. Le nom de l'auteur n'est pas précisé dans l'article, « Russkie statisty v kino » (Les figurants russes au cinéma), in : *RuL*, n° 1319, Ullstein, Berlin, 1925, p. 4
 16. Brandlmeier Th., « Brillants et brillante. Les Russes exilés et les Russes du film » (Brillanten und Brillantine. Exilrussen und Filmrussen), in : *Fantaisies russes...*, op. cit., p. 10.
 17. Bulgakova O., art. cit., p. 381.
 18. Le nom de l'auteur n'est pas précisé dans l'article, « Teatr i muzyka » (Théâtre et musique), in : *RuL*, n° 481, Ullstein, Berlin, 1922, p. 6.
 19. Le nom de l'auteur n'est pas précisé dans l'article, « Teatr i muzyka » (Théâtre et musique), in : *RuL*, n° 213, Ullstein, Berlin, 1921, p. 6.
-

INDEX

Index géographique : Allemagne, Berlin, Russie

Index chronologique : entre-deux-guerres, XXe siècle

Mots-clés : cinéma allemand, cinéma russe, cinéma soviétique, émigration russe

AUTEUR

ALEXIA GASSIN

Paris-Sorbonne – Docteur en Études slaves