



Le cabinet du docteur Caligari

Das Kabinett des Doktor Caligari

de Robert Wiene

Fiche technique

Allemagne - 1919 - 55mn

Réalisateur :

Robert Wiene

Scénario :

Carl Mayer

Hans Janowitz

Décors :

Hermann Warm

Walter Reimann

Walter Röhrig

Musique :

Peter Schirmann

Interprètes :

Werner Krauss

(Docteur Caligari)

Conrad Veidt

(Cesare)

Friedrich Feher

(Francis)

Hans Heinz von Twardowski

(Allan)

Lil Dagover

(Jane)

Rudolf Lettinger

(Dr Olsen)

Rudolf Klein- Rogge

(le criminel)



Résumé

Un jeune homme raconte son incroyable histoire : il est attiré sur un champ de foire par un docteur qui exhibe dans sa roulotte une sorte de somnambule. Des enlèvements ont lieu dans la ville. Jane, la fiancée du narrateur, disparaît à son tour. Le docteur Caligari et son étrange créature, Cesare, sont-ils coupable ? Ou s'agit-il d'une histoire de fous ?

Critique

Le décor de **Caligari**, auquel on a souvent reproché d'être trop plat, présente néanmoins une certaine profondeur qui lui vient de perspectives volontairement faussées et de ruelles en biais s'entrecoupant brusquement, à angles imprévus ; parfois aussi cette profondeur est donnée par une toile de fond qui figure le prolongement de ces ruelles par des lignes ondulées. Plastique hasardeuse renforcée par les cubes penchés des maisons délabrées. Sur une étendue vague, des routes obliques, courbes ou rectilignes, convergent vers le fond : un mur que longe la silhouette du somnambule, Cesare, la crête mince du toit sur

L E F R A N C E



laquelle il s'élançait chargé de sa proie, les sentiers abrupts qu'il escaladait dans sa fuite.

Mais ces courbes, ces lignes qui fuient en biais, portent en elles, comme nous signale Rudolf Kurtz, l'auteur de *Expressionismus und Film*, une signification nettement métaphysique : car la ligne oblique a sur le spectateur un effet tout autre que la ligne droite, et des courbes inattendues provoquent une réaction psychique d'un tout autre ordre que des lignes au jet harmonieux. Enfin les montées brusques, les pentes escarpées déclenchent dans l'âme des réponses qui diffèrent totalement de celles que suscite une architecture riche en transition.

Ici il importe de créer l'inquiétude et la terreur. La diversité des plans devient donc un souci secondaire.

Dans **Caligari**, l'interprétation expressionniste a réussi avec un rare bonheur à évoquer la "physionomie latente" d'une petite ville médiévale aux ruelles tortueuses et sombres, boyaux étroits serrés entre ses maisons effritées dont les façades penchées ne laissent jamais pénétrer la lumière du jour. Des portes cunéiformes aux ombres lourdes et des fenêtres obliques aux cadres déformés par l'usure semblent ronger les murs. Devant l'exaltation bizarre qui plane sur ce décor synthétique de **Caligari**, souvenons-nous d'une déclaration d'Edschmid : "L'expressionnisme évolue dans une excitation perpétuelle". Ces maisons ou ce puits à peine ébauché à l'angle d'une ruelle semblent en effet vibrer d'une extraordinaire vie intérieure. "Le caractère antédiluvien des ustensiles se réveille", dit Kurtz. Nous voici devant le pathétique inquiétant que crée, selon Worringner, l'animation de l'inorganique.

Cette impression n'émane pas seulement du don étrange qu'ont les

Allemands habitués aux légendes sauvages, d'animer les objets. Dans la syntaxe normale de leur langue les objets ont une vie active, complète : on emploie pour parler d'eux les adjectifs et les verbes dont on se sert pour parler des êtres vivants, on leur prête les mêmes qualités ; ainsi par conséquent ils agissent et réagissent de même. Bien avant l'expressionnisme, cet anthropomorphisme est déjà poussé à l'extrême. (...) L'objet animé hantera toujours le narcissisme allemand. Sous la phraséologie de l'expressionnisme, la personnification de l'objet s'amplifie : la métaphore s'épanouit et mélange personnes et objets. (...)

C'est le décor qui commande la stylisation du jeu des acteurs. Werner Krauss dans le rôle du démoniaque Dr Caligari et Conrad Veidt, dans celui du sinistre somnambule, sont néanmoins les seuls à s'y adapter véritablement par la concentration de leur jeu et de leur physionomie. Ils arrivent par une réduction des gestes et de la mimique à des mouvements quasi linéaires, qui - en dépit de quelques courbes insidieuses - restent brusques comme les angles brisés du décor ; en outre leurs évolutions ne dépassent jamais les limites d'un certain plan géométrique.

Krauss et Veidt, déclare Kurtz, donnent à leur jeu une intensité conforme à la conception métaphysique du décor. Afin d'arriver à une "synthèse dynamique de leur être", ils ont délibérément supprimé de leur attitude toutes les articulations intermédiaires.

Lotte H. Einer

L'écran démoniaque (Panorama du film allemand. Influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme)

Dr Caligari redivivus

Le succès de ce film à sa sortie reposait moins sur la vivacité de l'action et de la mise en scène que sur les décors

"expressionnistes" qu'on voyait utilisés ici pour la première fois. Mais depuis que, dans les décors de cabaret, de théâtre et de cinéma, on a pris l'habitude de voir appliquée la technique qui consiste à fausser les angles, à faire tomber les maisons les unes sur les autres et à rendre pointu ce qui est rond, et depuis que n'importe quel troquet, même le plus minable, reproduit sur ses murs les furieuses extravagances du dernier style à la mode, ces décors nous paraissent plus conventionnels que modernistes, et on constate à cette occasion qu'ici (comme dans beaucoup de ce qui, depuis des années, peuple les galeries d'art) il ne s'agit pas du tout d'expressionnisme, c'est-à-dire - selon une formule célèbre - de la représentation de l'"essence des objets", mais que tout simplement on a modifié cette essence des objets, même si cela est plaisant pour l'oeil, dans une perspective purement ornementale. A-t-on au moins réussi à rendre les rues des petites villes plus anguleuses, les scènes de nuit plus fantomatiques, les intérieurs plus froids, ou plus accueillants, ou plus misérables, ou plus brillants ? Non ; on les a seulement intégrés dans une espèce de style de tapisserie, certes agréable à regarder, mais qui a l'inconvénient de fausser le caractère des choses et qui est très loin d'exprimer autant d'"essence" que la photographie simplement fidèle (il suffit de penser par exemple au **Dernier des hommes**).

C'est justement dans un film où toute l'histoire est censée raconter les élucubrations d'un fou qu'on aurait pu faire subir au réel des déformations plus "humaines". De plus, les personnages qui s'agitent dans ce capharnaüm hétéroclite ne sont aucunement stylisés ; ils ont des visages d'acteurs normaux, des vêtements décents et convenables, des gestes naturels, et on admet difficilement que ces pauvres diables soient dotés d'un postérieur bâti d'après les

lois du statisme organique quand ledit postérieur est posé, selon les instructions du metteur en scène, sur une chaise dont les proportions absconses et complètement bancales exigeraient qu'elle s'effondre à la moindre charge. On aurait dû dire au décorateur de fabriquer des marionnettes et d'en peupler ses décors déments. Mais en voyant le film tel qu'il est, le spectateur a le sentiment réconfortant qu'à l'endroit où se produit un assassinat il y avait cinq minutes avant la blouse d'un décorateur tachée de peinture et qu'on mettait le dernier coup de lime à ce cubisme garanti d'avant-garde. Et même dans les scènes les plus tragiques, on sourit aux acteurs en leur lançant un clin d'oeil complice : "Allez, vous faites simplement semblant !" Car dans ce décor si fragile et si peinturluré, ils ne peuvent "vivre" aucune émotion "sérieuse". (Même si leurs gesticulations frénétiques ressortent si bien sur ce fond en dents de scie !)

L'acteur Werner Krauss ne joue pas, comme si souvent, le rôle d'un être humain, mais plutôt celui d'une figure d'affiche à laquelle il donne une prénance géniale. Chez lui, on pourrait presque parler d'expressionnisme, mais d'un expressionnisme figé, mis en scène. Conrad Veidt, qui en est encore ici aux premiers bourgeonnements de son talent, sait susciter en nous, par des moyens primaires et bien employés, des sentiments d'effroi infantiles quand il roule ses yeux de somnambule ou quand, dans son tricot noir qui lui colle à la peau, il glisse le long d'un mur éclairé par la lune.

Il reste encore à se demander si le film a vieilli. Je crois qu'aujourd'hui nous sommes enclins à considérer les assassins et les fous d'une manière moins "romanesque". Nos écrivains écrivent les biographies de véritables criminels ;

les productions des malades mentaux, nous pouvons les voir chaque jour réellement. Aujourd'hui, nous voyons le fantastique davantage dans le réel. Et si les délires du docteur Caligari sont représentés sous la forme d'une ligne écrite à la main qui apparaît sur les murs et sur les nuages ("Tu dois devenir Caligari"), en 1925, le souvenir de réclames et de slogans publicitaires tels que "Tu ne dois fumer que des Walascol" nous empêche de goûter pleinement cette scène.

Rudolf Arnheim
Das Stachelschwein (15 octobre 1925)



Le caligarisme

Si le cinéma allemand, à dater de 1920, a pu occuper une place maîtresse dans la production mondiale, s'il réussit à conquérir, à partir de 1922, le premier rang et à l'occuper jusqu'à l'apparition de **Potemkine** et de **Greed**, c'est au choc émotionnel provoqué par **Caligari** qu'il le doit.

Ce film, qui va personnifier aux yeux de l'étranger et de la postérité, l'Ecole allemande, est, au contraire, en Allemagne, tout d'abord, une œuvre isolée et totalement exceptionnelle. Et elle l'est d'autant plus que les spectateurs allemands qui l'adoptent ne l'identifient pas encore, comme va le faire l'étranger, avec l'Ecole allemande. Pour les specta-

teurs allemands de 1919, **Caligari** ne s'identifie pas avec le cinéma allemand, au contraire, il s'oppose à lui, marquant le triomphe des jeunes éléments de l'art qui imposent l'expressionnisme et l'avant-garde plastique et théâtrale au monde de l'écran. Dans le cinéma allemand de 1919, **Caligari** est une œuvre isolée, unique, révolutionnaire, qui marque le triomphe des extrêmes et fouette toutes les habitudes et toutes les données acquises.

Caligari rejette dans le passé, du jour au lendemain, les réalisations et le style de la guerre et de l'avant-guerre. Il

délivre les forces latentes que les cinéastes orthodoxes avaient limitées. Il délie le cinéma allemand de son passé et lie son sort à celui du théâtre et des Arts d'avant-garde, affirmant ainsi la primauté de l'intellectuel sur le commercial, encourageant les audaces des transfuges du monde des Arts, des Lettres et de Théâtre ralliés au cinéma et entraînant dans

leur sillage les meilleurs réalisateurs de la période précédente vers des voies qu'ils connaissaient bien pour les avoir aperçues au théâtre, mais où ils n'osaient pas s'aventurer dans les studios. C'est en ce sens, beaucoup plus que dans l'avènement d'un expressionnisme cinématographique orthodoxe et total, qu'il faut chercher le rôle joué par ce film. (...)

Considéré sous cet angle et non plus sous celui de l'avènement de l'expressionnisme, on voit immédiatement ce que **Caligari** et **Les trois lumières**, **Le montreur d'ombres** et **les Nibelungen**, **La nuit de la Saint Sylvestre** et **Le dernier des hommes** ou **Nju**, ont de commun et que les spectateurs d'alors confondaient, hors d'Allemagne, avec l'expressionnisme.

Et, par exemple, cette conception si particulière du jeu, commune à tous les grands interprètes du cinéma allemand de ce temps.

Il n'a pas été conçu, comme celui que révélèrent les Américains, en fonction de l'objectif. Il est né sur les planches des théâtres allemands bien avant 1914. Il vient de Reinhardt. Nous l'avons vu pour la première fois sur l'écran en 1913, dans **L'île des bienheureux**. Après quatre ans d'éclipse, il réapparaît et s'impose dans **Caligari**. Ainsi, derrière la façade de l'expressionnisme du **Cabinet du docteur Caligari**, il y a d'abord le théâtre, en l'espèce, le théâtre expressionniste. (...)

Voilà ce qui le caractérise et que les contemporains confondaient avec l'expressionnisme. Voilà ce qui va caractériser partout, hors de ses frontières, les films dits expressionnistes, tournés dans des pays, tels que la Russie, où l'art théâtral avait été rénové dans la même voie. C'est pourquoi entre l'Allemagne de Reinhardt et la Russie de Tsiolkov et de Meyerhold, s'établissent au temps du muet des parallélismes. C'est pourquoi aussi le message et l'apport à l'art cinématographique du cinéma allemand des années 1920 est si différent de celui des nations où l'art cinématographique s'affirme en opposition au théâtre comme un art neuf qui, pour se développer, doit trouver en lui seul son inspiration et son point de départ : la France, les USA et bientôt, à la suite de Vertov et après l'apparition du **Potemkine**, le grand courant novateur du cinéma soviétique. Voici donc défini ce qui caractérise véritablement l'art cinématographique allemand (plus que l'expressionnisme qui n'a animé que quelques films), ce qui explique sa profonde unité.

Et voici pourquoi les spectateurs de 1924 voyaient clair en attribuant à **Caligari** le bénéfice et la responsabilité de cette Ecole qu'il personnifiait à leurs yeux.

Pourquoi ils voyaient juste, en groupant sous une même étiquette, des films d'une veine aussi différente que ceux qui provenaient, par exemple, du *Kammerspiel* ou de l'expressionnisme ou ceux qui se référaient à Gordon Craig. La seule erreur des contemporains a consisté à confondre ce qui particularisait **Caligari** avec ce qui le généralisait ; ce par quoi il différait de l'ensemble et ce pourquoi il s'insérait dans l'ensemble.

Il nous faut donc renoncer à caractériser cette Ecole par l'expressionnisme, comme l'ont fait abusivement les contemporains et trouver un autre dénominateur commun. Puisque, comme nous venons de l'exposer, tout commence et tout se définit en **Caligari**, puisque, comme l'ont si bien senti les contemporains, il est le symbole même de cette Ecole, et puisqu'il nous faut, pour la clarté de cette étude, cesser de parler de l'Ecole expressionniste allemande, pourquoi ne pas appeler ce phénomène marqué par l'avènement au cinéma et l'application au cinéma, des recherches et des découvertes de l'art théâtral allemand rénové par Reinhardt : le Caligarisme.

Henri Langlois

Images du cinéma allemand 1896-1956

Filmographie

Arme Eva	1914
Die Konservenbraut	1915
Die Liebesbrief der Königin	1916
Der Mann im Spiegel	
Die Räuberbraut	
Das wandernde Licht	
Ein gerährliches Spiel	1919
Das Kabinett des Dr. Caligari	
Le cabinet du docteur Caligari	
Die drei Tänze der Mary Wilford	1920
Genuine	
Die Nacht der Königin Isabeau	
Die Rache einer Frau	
Höllische Nacht	1921
Das Spiel mit dem Feuer	
Salome	1922
Tragikomödie	
I.N.R.I.	1923
Der Türmer von St-Stefan	
Der Puppenmacher von Kiang-Ning	
Raskolnikow	
Orlacs Hände	1925
(Les mains d'Orlac)	
Pension Groonen	
Der Gardeoffizier	1926
Die Königin vom Moulin-Rouge	
Der Rosenkavalier	
Die berühmte Frau	
Die Geliebte	1927
(Sa Majesté l'Amour)	
Die Frau auf der Folter	1928
(Tu ne mentiras pas)	
Die grosse Abenteurerin	
Leontines Ehemänner	
Unfug der Liebe	
(Les farces de l'amour)	
Der Andere	1930
(Le procureur Hallers)	
Panik in Chicago	1931
(Panique à Chicago)	
Der Liebesexpress	
Polizeiakte 909	1934
(Dossier 909)	
Eine Nacht in Venedig	
(Une nuit à Venise)	
Ultimatum	1938
achevé par Robert Siodmak	