

Expressionnisme – Cinéma - Psychanalyse
Fritz Lang – Metropolis

« Un metteur en scène doit être un peu comme un psychanalyste ».

Fritz Lang.

« Si le cinéma est véritablement un art, il cesse de l'être au moment précis où celui qui fait un film renonce à ses prérogatives de libre explorateur de l'univers de l'âme ».

Orson Welles.

« Je ne tiens pas pour possible de présenter nos abstractions de façon plastique ».

S. Freud à K. Abraham (1925).

« Le spectateur est ce Maudit, tout prisonnier de son inferno-interne auquel, certainement, Fritz Lang, qui était au courant de beaucoup de choses, cherche à faire accéder son spectateur ».

Michel de M'Uzan.

Il est devenu assez banal de signaler et de souligner l'émergence de la modernité, autrement dit la prise en considération du sujet de la science dans l'espèce humaine, manifestée en 1895 par la naissance quasi simultanée du cinématographe inventé par les frères Lumière (...) et de la psychanalyse inventée par S. Freud étudiant avec J. Breuer chiffre et apparente opacité du symptôme hystérique.

La longue histoire des rendez-vous manqués et de l'affinité conflictuelle du cinéma, mythologie des Temps Modernes, et de la psychanalyse, prise de vue et prise en compte des énigmes de l'Inconscient déterminées par la part de l'étrangeté en soi, toujours péniblement acceptée tant chez soi que chez autrui, a été repérée dès les années 1925 – 1926.

Rappelons qu'à ce moment un des plus fidèles disciples, K. Abraham, propose un projet de "film psychanalytique" à Freud : "Les mystères d'une âme", réalisé par G.W Pabst. Ce film, presque oublié aujourd'hui, fut l'objet de fortes réserves de Freud disant nettement : "je ne tiens pas pour possible de présenter nos abstractions de façon plastique". Réticences, résistances, méconnaissance des pouvoirs de l'image filmique dont le point d'impact, comme celui de l'image onirique, semble se situer à l'articulation préconsciente représentation de choses/représentation de mots ? Est-il possible et pertinent de passer de "l'autre scène" freudienne, du scénario onirique au scénario filmique ?

La question de la figurabilité est effectivement centrale car il importe de bien distinguer l'imagerie offerte à la perception et la figuration que la pensée se donne.

Du début du XX^{ème} siècle au tournant des années 30, l'expressionnisme a marqué tous les arts : peinture, cinéma, poésie, littérature, théâtre. Il s'agit d'un concept esthétique privilégiant le champ des visions subjectives, l'énergie expressive d'émotions particulières issues de corps, de gestes, de mimiques, de jeux contrastés, d'ombre et de lumière, de cris. Le désir de "crier à en mourir" (Becher) une approche subjective d'un monde fantastique, démoniaque, frénétique, inquiétant, déchiré est le dénominateur commun des écrits, tableaux, puis films se référant plus ou moins ouvertement au mouvement expressionniste.

Les prémisses de "l'expressionnisme comme révolte" (J.M Palmier) ne sont pas seulement germaniques. Gauguin, Munch surtout avec son tableau célèbre "Le Cri" (1893), Verhaeren décrivant "la ville tentaculaire", certaines toiles de J. Ensor relevant du réalisme fantastique comme "l'Entrée du Christ à Bruxelles" (1888) représentent autant de jalons précurseurs d'un courant destiné à s'affermir puis à s'épanouir en terre de culture et de langue allemandes.

Notons là une différence avec l'enracinement de la psychanalyse dans la langue allemande.

Les peintres du groupes "Blau Reiter" à Munich autour de Kandinsky et du groupe "die Brücke" à Dresde autour de Kirchner, ont beaucoup créé dans l'avant première guerre mondiale puis encore quelque temps après guerre.

Leur angoisse fascinée devant la ville moderne géante, effrayante, misérable où se côtoient casernes, usines, prisons, asiles, taudis où survivent des loques humaines informe leurs toiles de leur regard critique sur les ravages du capitalisme et de l'exploitation industrielle modernes. Le goût du désespoir, de la mort, de l'Apocalypse (résurgence de fantasmes présents dans le Romantisme allemand ?) souligne que l'expressionnisme est un pont entre l'art et la politique tout autant qu'une révolte visant une réalité sociale et aussi la vie/la mort, le bien/le mal déterminant notre "humaine condition".

L'expressionnisme, refus passionné de toutes les formes d'expressions jusque là existantes, affirme une révolte à l'égard des valeurs établies, une critiques radicale des cruautés humaines dont la guerre est le paradigme. Il est simultanément un mouvement artistique et une vision du monde privilégiant les affects sous-tendus par

l'irruption du pulsionnel individuel et/ou collectif. Il s'agit d'une "insurrection" politique (poétique au sens étymologique ?), morale, intellectuelle contre un monde dont est pressenti l'agonie.

Exaltant le parricide, certains, d'une "génération mise en terre par les pères", promeuvent le désir de vengeance des fils.

Il est peut-être intéressant d'opérer à ce propos un rapprochement avec une liste brève des écrits de Freud publiés entre 1915 et 1929.

- **Considérations actuelles sur la guerre et la mort.** (1915)
- **L'inquiétante étrangeté.** (1919)
- **Au-delà du principe de plaisir.** (1920)
- **Psychologie des masses et analyse du Moi.** (1921)
- **Avenir d'une illusion.** (1927)
- **Malaise dans la civilisation.** (1929)

Ce rapprochement signifiant effectué, notons que ce double aspect du mouvement expressionniste est bien observable vers 1920 – 1925 dans le passage de la toile des arts plastiques (sans oublier O. Dix et G. Grosz) à l'écran cinématographique, l'écran "démoniaque" selon l'heureuse formule de Lotte Eisner.

Dès les années 1920, décors créés par des peintres expressionnistes, éclairages contrastés, climat d'angoisse désespérée donnent un style, une esthétique à des films expressionnistes. Néanmoins, le cinéma d'alors peut être considéré comme un héritier tardif d'un mouvement déjà déclinant.

L'expressionnisme ayant fécondé tous les arts allemands au cours des deux premières décennies du XXème siècle, traversées par la guerre mondiale, l'échec de la révolution, le succès de la contre-révolution, il est nécessaire de relever que la plupart des films des années 1920 – 1930 ont été parfois abusivement qualifiés d'expressionnistes.

Lotte Eisner nous rapporte que Fritz Lang présidant le Festival du Film de Venise lui aurait confié : « Qu'ai-je à faire avec l'expressionnisme ? Je n'ai jamais été expressionniste et Brecht non plus. L'expressionnisme n'est qu'un jeu (Spielerei), une bagatelle (Kinderei), mais aujourd'hui tout n'est qu'un jeu, qu'une bagatelle ».

Remarquons néanmoins que le cinéaste, auteur des **Trois Lumières (der müde Tod** : la mort lasse d'obéir aux forces du destin), de **die Nibelungen**, du **Dr Mabuse le**

Joueur (der Spieler) puis de **Metropolis** ne rechigne pas à la mise en scène de motifs en spirale, de lumières aiguës s'opposant architecturalement aux ténèbres. Dans cet espace scénique évoluent des personnages parfois proches de la pantomime, au corps raidi, aux gestes brusques, galvanisés, induisant tension angoissée et mystère.

L'ambivalence de Fritz Lang vis à vis du mouvement expressionniste peut se refléter dans le choix d'éditeurs français : Payot en 1983, Champ Vallon en 2001 proposent des ouvrages traitant l'un de l'expressionnisme allemand, l'autre de Cinéma et Inconscient. Ils ont l'un et l'autre à près de vingt ans d'écart, choisi de proposer comme illustration attractive de la page de couverture de l'ouvrage de Jean-Michel Palmier d'une part et de Muriel Gagnebin d'autre part de faire un arrêt sur une image bien connue extraite du film **M le Maudit**, premier film parlant de F. Lang (1931).

On y voit l'ombre noire massive de l'assassin surplomber le visage et les yeux clairs d'une fillette sur fond d'affiche de mise en garde de la population. A travers ce fait éditorial presque anecdotique, il apparaît que certains propos du cinéaste et créateur F. Lang peuvent être perçus comme des dénégations. En effet, sa carrière et sa production allemande jusqu'à **M le Maudit** inclus (1931) sont associées pour le public cultivé et le grand public au film expressionniste.

En revanche, le modèle, l'épure, le paradigme, le chef d'œuvre du film expressionniste dans l'Histoire du cinéma est bien **Le Cabinet du Dr Caligari** de Robert Wiene en date de 1920. A remarquer la proposition initiale de mise en scène faite à F. Lang par le producteur et le refus de F. Lang. Celui-ci, néanmoins, influença le prologue et l'épilogue du film permettant que l'autorité fût du côté de la raison alors que l'univers fantastique persécuté/persécuteur donné à regarder refléterait seulement « un monde vu par un fou ». Ce film est une succession « de dessins rendus vivants » où se déploie une vision du monde dans lequel formes, éclairages, perspectives sont désarticulées (« déconstruites » ?). Dans cet espace inquiétant, un directeur d'asile psychiatrique – le Dr Caligari – exerce une emprise hypnotique sur le jeune Cesare robotisé commettant des crimes sexuels. La mise en question de la jouissance perverse de l'autorité tendant vers un pouvoir illimité donc meurtrier est à la fois présente et un peu escamotée.

A déjà été évoqué ci-dessus, à plusieurs reprises, le lien entre la hantise apeurée de la grande ville tourmentée, dévorante, lieu d'expression de solitude morale, de passions étrangement inquiétantes sous-tendant l'être et le devenir humains. Se déploient alors volontiers désirs sexuels polymorphes, désirs de puissance et de pouvoir, sombre

attirance pour la destruction et la mort qui rode sous divers masques. Le cadre de la ville, de la mégapole, de la « Metropolis », la ville mère pour les Grecs anciens, est l'espace privilégié par Fritz Lang, fils d'un architecte de la ville de Vienne et lui-même ancien étudiant en architecture, pour mettre en scène une « prophétie des temps futurs ». Il s'agit bien sûr du film **Metropolis** réalisé entre 1925 et 1926, où est montrée une cité des temps à venir, située en 2026, fille de la Science et de la Technique. **Metropolis** est née dans l'esprit du cinéaste lui-même « au premier regard [que j'ai] jeté sur les gratte-ciel du port de New York en octobre 1924 ».

Une version restaurée dans sa version originelle permet depuis 2011 de voir l'intégralité du plus "expressionniste" des films de F. Lang. C'est la fin et le couronnement du cinéma allemand d'après guerre 14-18 comme de l'œuvre muette de F. Lang.

Le scénario établi à partir d'un roman de Thea Von Harbou, alors épouse de Fritz Lang, pourrait se résumer comme suit :

Nous sommes en 2026, soit un siècle après la réalisation longue, coûteuse, difficile de **Metropolis**, ancêtre des films de science-fiction. La cité futuriste, Babel moderne, conçue par le Maître Ingénieur Johann Fredersen se dresse dans une orgueilleuse verticalité divisée en cité aérienne lumineuse pour les dirigeants oligarques flanquée par les jardins enchantés de Yoshiwara pour les privilégiés vivant dans le luxe, voire dans la luxure. La ville haute domine la ville souterraine ténébreuse où des ouvriers à l'échine courbée portant des numéros matricules, véritables automates humains, travaillent aux limites des souffrances de l'épuisement. Sous la ville souterraine des prolétaires s'étendent les catacombes des temps oubliés. Le seul lien commun aux deux villes est la cathédrale médiévale. Un matin, une fille du peuple, d'allure angélique, nommée Maria se présente à la porte de Yoshiwara, les jardins enchantés. Elle est accompagnée d'une masse lamentable d'enfants. Chassée, le fils de l'Ingénieur Maître la remarque. Eric Fredersen est ému par la survenue de cette jeune fille. Il découvre alors le monde effrayant, quasi concentrationnaire des prolétaires esclaves et la zone ardente du hall des machines. Il prend généreusement la place d'un des ouvriers s'y trouvant. Entre lumière et ténèbres, le dernier individualiste, un savant magicien demi-fou (cf. Dr Mabuse), nommé Rotwang, poursuivant de sa haine l'Ingénieur Maître, Johann Fredersen, fabrique un androïde, l'Eve future.

Fritz Lang reprend là, à sa manière, la (science) fiction romanesque de Villiers de l'Isle Adam intitulée **Eve future** (1886). Le romancier français imagine une sorte de

galerie souterraine accessible par ascenseur où le savant Edison, grâce aux ressources de l'électricité, parvient à créer une femme unissant la beauté du corps à la perfection de l'âme. L'inventeur Rotwang dans le film **Metropolis** conçoit et réalise, quant à lui, à partir de l'image de l'angélique Maria capturée, un être artificiel, une fausse Maria lascivement perverse. L'automate Maria incite les esclaves à la révolte. Ces derniers brisent les machines dont l'arrêt provoque catastrophes, inondations, menaçant d'engloutir ouvriers, femmes, enfants. Grâce à la vraie Maria Rédemptrice et au fils de l'Ingénieur Maître, le pire est évité. Les enfants sont sauvés de la noyade menaçante. Le film se termine sur le parvis de la cathédrale par la réconciliation du capital et du travail, la réconciliation des classes antagonistes, des maîtres et des esclaves.

N'est-il pas répété avec insistance la nécessité du cœur faisant lien entre la main et le cerveau ?

Ainsi résumé, le scénario de **Metropolis**, film à la postérité inépuisable, ne rend pas assez compte de la très grande richesse d'approches possibles de cette œuvre magistrale.

Il est possible de retrouver dans ce grand et long film (2H30) des échos, des répliques de l'expressionnisme pictural. Soulignons l'importance du jeu mouvant d'ombres noires et de la lumière utilisée expressivement afin de donner à voir dans une sorte de huis clos, l'image de la trajectoire mentale du héros. Le très grand sens plastique et l'acuité de la mise en scène de Fritz Lang montrent combien il conçoit, en accord avec l'esthétique expressionniste, une création filmique comme une « succession de dessins, voire mieux, de sculptures et d'architectures animées ». (G. Sadoul). A noter avec Lotte Eisner « la magistrale utilisation architecturale de la figuration en masses ».

Comme dit, de nombreuses grilles de lectures et d'interprétations peuvent être proposées afin de tenter de voir et entendre **Metropolis** au mieux. Peuvent être distinguées de manière un peu arbitraire une approche se référant à la philosophie politique et une à la psychanalyse freudienne.

1- Philosophie politique

Metropolis, Babel moderne, fille de la Science et de la Technique, menace les valeurs individuelles, favorise la robotisation de masse, annonce les univers concentrationnaires à venir. L'homme confronté aux effets du développement

gigantesque de la technoscience sera-t-il asservi ou libéré ? Subira-t-il encore plus la tyrannie esclavagiste des ploutocrates et autres oligarques ?

Metropolis est-elle un cauchemar ou une solution d'avenir ?

La caméra de Fritz Lang écrit-elle avec cette œuvre une fable de politique fiction où il s'interrogerait sur une préfiguration de la doctrine sociale national-socialiste et de ses ravages ? (aux dires de F. Lang lui-même, Hitler aurait assisté avec grand intérêt à une projection de **Metropolis**...). Il poserait également la question de savoir si la révolution prolétarienne peut se réduire à une exploitation perverse de bons sentiments, s'il y a un bien-fondé à la notion marxiste de lutte des classes, si un compromis est possible entre ceux qui exercent et abusent du pouvoir (des diverses variétés de pouvoir) et ceux qui le subissent dans leur esprit et leur corps ?

Il y a tout lieu de penser que Fritz Lang et Thea Von Harbou avaient lu des textes de Heidegger qui, s'intéressant aux conséquences du développement techno-scientifique, écrivait : « l'Homme organise son propre dessaisissement au profit de la technique qui le dépasse et n'obéit qu'à sa logique interne. Elle fabrique pour fabriquer, elle exploite la terre pour l'exploiter. La technique produit des besoins ».

« Il faut user des machines en conservant la bonne distance vis à vis d'elles et ne pas se réfugier dans quelque thébaïde ».

Se profilent également deux interrogations conduisant à l'approche psychanalytique de **Metropolis**.

L'homme inséré dans la pyramide sociale, traversé par le désir de meurtre, la volonté de (toute) puissance, pose la question du Mal essentiel, « l'ordinaire de la cruauté » (Jean Cooren). Peut-il alors échapper à son destin, à ses aliénations, en 1926 dans l'Allemagne de Weimar, en 2026 à Metropolis ? Au contraire, « la première faute ne conduit-elle pas inexorablement à la dernière expiation ? », comme se le demandait Thea Von Harbou.

2- Approche psychanalytique

La psychanalyse freudienne se propose volontiers comme entreprise anti-destin, même si Freud a parlé lui-même des « névroses de destinée ».

Repérons sans les développer quelques thèmes principaux :

- La rivalité amoureuse du premier des oligarques, Johann Fredersen, et du savant magicien Rotwang pour Hel, la mère morte à la naissance de son fils Eric Fredersen. Grâce à la « technomagie » du créateur Rotwang le

dédoulement féminin de Maria vise à permettre que Hel, mère morte, se réincarne en la figure double –rédemptrice et perverse – de Maria.

A la fin du film est dévoilé un monument funéraire à la mémoire de Hel, comme si une pétrification d'une élaboration de deuil impossible s'était opérée.

- Il n'y a pas de figure de mère vivante dans **Metropolis** (la ville-mère...) : ne s'agirait-il pas d'une construction dramatique centrée sur une absence, un vide, possible œil du cyclone pressenti peut-être par Thea Von Harbou (une femme...) dans la reprise scénarisée de son roman ?
- Enfin, l'émergence de la figure du double et de l'automate est un point nodal de ce film suscitant volontiers sentiment d'inquiétante étrangeté en beaucoup de spectateurs.

Freud, dans son article "**Das Unheimliche**" (L'Inquiétante étrangeté - 1919) évoque assez longuement doubles et automates, objets de fantasmes et sources de créations littéraires. Ces deux figures intriquées peuvent être sous-tendues dans leur genèse psychique par :

- * le vertige à reconnaître l'autre en son semblable.
- * Le désir de briser la finitude du Moi pris dans le présent, allant vers la mort.

Evoquons le cauchemar du clonage humain...

Orson Welles, dans le texte mis en exergue au début de ces réflexions, insiste sur la nécessité pour l'artiste d'être « un libre explorateur de l'univers de l'âme ».

Il rejoint dans ses propos le père fondateur de la psychanalyse, Sigmund Freud, se voulant être un « Seelenforscher », un explorateur de l'âme s'appuyant sur la « nouvelle science ». Comme certaines résurgences de l'expressionnisme cinématographique ont été repérées dans quelques films d'Orson Welles, en particulier le célèbre **Citizen Kane**, il devient vraiment possible de redire avec Fritz Lang qu'un « metteur en scène doit être un peu comme un psychanalyste ».

Il est possible d'ajouter que si le cinéma est l'art du mouvement, l'Inconscient systémique freudien est un metteur en scène possédant à fond l'art du déplacement.

Jacques ASCHER
Lille, le 8 septembre 2012.
jacquesascher@yahoo.fr

BIBLIOGRAPHIE

- Eisner L.H : **L'écran démoniaque** - Editions Eric Losfeld, 1965
- Gagnebin M : **Cinéma et Inconscient** – Champ Vallon, Collection l'or d'Atalante, Seyssel, novembre 2001
- Lacoste P : **L'étrange cas du professeur M – psychanalyse à l'écran** - Editions Gallimard, nrf Connaissance de l'Inconscient, Paris mars 1990
- Palmier J.M : **L'expressionnisme comme révolte** - Payot, Paris octobre 1983
- Richard L : **L'expressionnisme allemand** – Numéro spécial de la revue Obliques n°6 – 7
- Sadoul G : **Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours** – Flammarion, Paris juillet 1968