

FRITZ LANG AVANT M [1919-1929]

Je me propose d'aller à la recherche du jeune Lang, de tenter de répondre à une question simple mais qui me semble fondamentale, comment en est-il arrivé là, à une telle maîtrise de l'écriture, à une telle capacité d'invention ?

Comme toujours chez un artiste, il y a combinaison et souvent dialectique entre des facteurs individuels (appelons le la talent, le génie, mais sans oublier le nécessaire apprentissage et l'exercice) et les conditions de création, de production, de diffusion d'une époque et d'un lieu.ⁱ

En jouant les enquêteurs nous allons examiner quelques traces (ou indices) des constructions plastiques, esthétiques, narratives, qui montrent comment un metteur en scène se construit. On tentera de faire le départ entre ce qui est propre à Lang et ce qui participe des formes dans lesquelles baigne sa génération, si tant est que ce soit toujours pertinent. Cela nous permettra d'aborder, entre autres, la question de l'expressionnisme, et peut-être de lui faire un sort.

Impossible de ne pas tenir compte de la chronologie : d'où un découpage en deux temps :

Un **premier ensemble** où Lang en est encore à ses débuts de réalisateurs et d'une certaine manière se cherche. On abordera, sommairement, quatre films qui, de 1919 à 1921, appartiennent à quatre genres narratifs différents.

1919 *Les araignées* 1 *Le lac d'or & Harakiri*

1920 *L'Image vagabonde* puis *Les araignées* II *Le cargo de diamants*

1921 *Cœurs en lutte*

Un **second ensemble** de 1921 à 1929 soit 8 longs et parfois très longs métrages

de 1921 *Des Trois lumières*

1922 *Docteur Mabuse le joueur* 2 volets

1923 *Les Nibelungen* autre cycle en 2 volets

1926 *Metropolis*

1928 *Les espions*

à 1929 *Une femme sur la lune*

Un premier constat s'impose : Lang qui s'oriente dans sa jeunesse, parisienne notamment (cours de Maurice Denis) vers la peinture, commence sa carrière dans le cinéma par l'écriture de scénarios. Sa rencontre avec The von Harbou va être décisive : il va co-écrire et aussi se décharger sur elle d'une partie du travail de création (pas toujours pour le meilleur !) ainsi jusqu'en 21, il écrit une quinzaine de scénarios, mais ne réalise que 8 films (certains perdus).

La contrainte chronologique éclatera quand il nous faudra centrer notre réflexion sur des genres et surtout établir des connexions avec des films d'autres réalisateurs.

WIENE 1919 *Le cabinet du docteur Caligari*

MURNAU 1922 *Nosferatu*

PABST 1929 *Loulou* [La boîte de Pandore]

LES PREMIÈRES RÉALISATIONS

1919 est une année décisive, il tourne quatre films [six dit Lotte EISNER ? deux de perdus et peut-être quatre ?] et écrit trois scénarios

LES ARAIGNEES 1 LE LAC D'OR 1919

3 octobre 1919

Lotte Eisner rappelle le climat qui suit la Grande Guerre et montre que la presse de l'époque met l'accent sur le besoin de concurrencer le cinéma us et de reconquérir les marchés, en 1921 par exemple, pour obtenir une distribution à Paris, on fait passer *Le cabinet du docteur Caligari* pour une production autrichienne.

Lang, cependant, n'entre pas dans ces considérations, ce qui le meut, c'est son désir de cinéma, désir d'invention d'histoires et de formes. *J'avais simplement envie de tourner des sujets aventureux. J'étais alors très jeune, j'aimais ce qui est débridé et exotique. De plus, je pouvais utiliser des souvenirs de mes voyages.*

Film décisif car il témoigne du goût du jeune réalisateur pour l'aventure qui sera une constante de toute sa carrière. Et, ce qui me semble le plus important, c'est sa maîtrise du récit, sa capacité à s'inscrire dans les genres naissants tout en les mixant et en les dépassant. À un scénario digne du roman feuilleton, avec aventures policières, émois amoureux, attrait pour le mystère, voire le fantastique, correspond une mise en scène d'une grande maîtrise.

L'intrigue met aux prises Kay Hoog, tout à la fois sportif et détective par amour. Mis sur la piste d'un trésor Inca, il sauve Naela la prêtresse du soleil (Lil Dagover) qui devient sa femme. Mais il sauve aussi Lio Sha, femme jalouse qui, avec sa bande Les Araignées, tuera Naela et livrera une guerre sans merci pour s'emparer du trésor.

Un exemple particulièrement significatif, où l'on reconnaîtra par anticipation, le metteur en scène de M

ex : 64'47' retour à San Francisco, Lio Sha vient s'offrir à Kay Hoog, qui se refuse et lui déclare son amour pour Naela, devenue sa femme. Menaces. Ellipse.

Art de l'ellipse, refus de montrer ce qui eût pu donner une forte séquence

Et recours au signe, à la marque : des araignées à la lettre M > 68'30 fin du film





La marque (araignée plus tard lettre) vaut comme une signature et sur le plan sémantique a une double valeur : une trace pour la reconnaissance mais aussi une menace.

Dans le cas des araignées, l'ambivalence est évidente. Dans le cas de M, on en reste à des pouvoirs latents :

-    la signature est un faux mais qui a valeur de vérité. C'est la pression des enquêteurs qui assure la reconnaissance du coupable, à son insu. Il y a là, à mon avis, l'idée que l'acte criminel doit être assumé et ne le sera qu'au terme d'un long parcours. On est au cœur du processus même du film. Il ne s'agit pas seulement d'une *enquête*, d'une *course poursuite*, d'un jeu de *cherche-moi je me dérobe*, bref du fameux *whodunit*, mais il s'agit d'une quête de soi-même, de sa propre identité *d'être de pulsion (on y reviendra) et de culpabilité*. Impossible ici de passer sous silence la mort d'Elisabeth Rosenthal et ce qui s'ensuivit. Le *qui a commis le meurtre ?* se mue dans le film en un *qui suis-je ?* fondamental, seule question qui permet de rendre compte de certaines séquences clefs, dont celle du miroir qui est aussi, pour le spectateur, celle de la découverte du visage de l'assassin.

-    même si elle n'est pas de sa main, la marque fait corps avec l'homme qui la porte ou supporte. Mais son statut cognitif (ou peut-être faut-il dire performatif) est ambivalent : il ne prendra effet que lorsque il sera perçu par l'assassin lui-même. Perçu par les justiciers, c'est évident, c'est son objet manifeste. Mais perçu par l'assassin, c'est sa fonction latente : dans la réaction attendue et qui va se produire, l'homme va tenter de faire disparaître la marque, donc de nier sa culpabilité, de passer «    travers » de rester transparent au prix d'une totale opacité. Assassin d'enfant, peut-être « monstrueux », mais si gentil monsieur offrant des friandises et raccompagnant les enfants livrés à eux- mêmes dans la grande ville. Quoi qu'il en soit, la marque est indélébile et va donc précéder, provoquer et accompagner le cheminement du coupable vers l'aveu et, surtout, vers sa propre connaissance.

Lang sacrifie-t-il à la mode de l'orientalisme, XIXe siècle et début du XXe, c'est surtout son intérêt pour le Japon où il aurait séjourné, qui fait qu'il réalise en 1919 *Harakiri*, d'après le livret d'opéra, *Madame Butterfly*. Copie longtemps disparu, retrouvée tardivement. Par curiosité et pour montrer sous la diversité des styles une des constances de Lang deux rapides extraits.

Une jeune femme, O-Take-San, jouée par Lil Dagover qu'on retrouvera dans *Les araignées*, est tout à la fois convoitée par un Bonze, qui provoque la mort de son père pour être libre de l'enrôler comme geisha au temple, et séduite par un officier européen, avec qui elle a un enfant. Ce mari reparti au Danemark, elle l'attend, sûr de son retour. Il revient effectivement quelques années après, mais avec son épouse légitime.

ex : art de l'ellipse : la mort du père 17'10'' 21'32''

ex : création espace architectural: cadre & gestuelle 13'20

réglage des mouvements de foule sq fête de chute des feuilles 13'50''

thématique du pouvoir conflit de pouvoir Bonze / père
affrontement des deux femmes



O-Take-San découvre son père mort [hors champ]

la fête de la chute des feuilles :



En 1920, Lang tourne *Madone dans la neige*, un scénario mystico-alpin de Thea von Harbou. Longtemps considéré comme perdu, le film est accessible dans une copie incomplète mais restaurée et reconstituée par l'adjonction de cartons.

ex - 20'02 une âme solitaire dans la neige /



Plus intéressant pour nous ce film qui mêle des personnages de la bourgeoisie et de la pègre, qui rend confus les frontières, jouant de l'équivoque et du déguisement. On est souvent très proche des groupes humains (bourgeois, mendiants, policiers) de M.

Quelques exemples parlants :

ex : 14'47 la bourse aux diamants > 19'58

ex : 23' 40 le décor 1930 Florence Iquem reçoit son amie Margot

Les décors (ici l'intérieur des Yquem) dus à Ernst MEIWERS & Hans JAKOBI permettent de lever une idée reçue contre laquelle Lang s'est souvent battu. S'il joue des décors de l'époque, issus des courants de l'Art Nouveau (cf. le Modern Style) comme le fait en France un Marcel L'Herbier, cela n'est en rien lié à une esthétique expressionniste. Cf. *L'inhumaine* en 24 décors : Fernand Léger Robert Mallet-Stevens (Mac Orlan Milhaud) ou *L'argent* en 28 avec André Barsacq. L'expressionnisme, c'est tout autre chose : c'est un rapport esthétique au monde, à la manière de le percevoir, une exacerbation de la subjectivité des regards comme on va le voir avec Caligari.



LANG



WIENE

La même année sort un film qui marque une étape décisive dans le parcours de Lang :

LES TROIS LUMIÈRES [DER MÜDE TOD] 1921 [LA MORT LASSE]

6 octobre 1921

Le thème de la mort y est central, revendiqué par ce jeune trentenaire qui se dit, depuis Vienne et du fait de son origine Viennoise, habité par la présence de la mort, proche et familière. Thème, mais aussi motif et personnage recteur du récit, comme il le dit dans un texte publié en janvier 1927 dans un quotidien berlinois.

C'est l'occasion, pour affiner notre connaissance de Lang, de mettre l'accent sur le romantisme dans la tradition des écrivains allemands du XIXe siècle. Mais en même temps, de rappeler que Lang a toujours résisté aux assimilations hâtives avec l'esthétique expressionniste.

On rappellera qu'en 1919, le Cabinet du docteur Caligari fut finalement confié à Robert Wiene, alors que FL avait supervisé le scénario. C'est le succès du *Lac d'or*, premier segment du diptyque des *Araignées* qui l'oblige à renoncer à la mise en scène. Pour Lang, l'expressionnisme, « *c'est un jeu* » comme il le fera dire à Mabuse. Il n'a jamais donné, sauf très ponctuellement, dans le travail optique de déformation du cadre, dans un esthétisme sensé rendre compte des troubles de la pensée ou de la perception des personnages. La pathologie de M, par exemple, est manifeste, mais reste contenue dans le jeu de l'acteur et dans des cadrages naturalisants.

Comparons deux séquences : dans l'un et l'autre film, on va, comme chez Nerval et les romantiques allemands *franchir les portes du rêve*, [ici un pont 2' Lang Cf. aussi Murnau]

Wiene Le cabinet du docteur Caligari ex : 25' sur le chemin de la maison

les deux amis 25'50 la nuit / fin de l'acte 2 la mort d'Alan

décor / ombre et lumières / esthétique expressionniste

43'50 la nuit 45'02 > 49'16 enlèvement de Jane, Cesare s'écroule

Lang der müde tod

fin du premier verset : ex 8'40 l'étranger devant son mur

ex 19' d'un espace à l'autre ellipse, du réel au rêve et au symbolique

espace réel esthétique du quotidien > espace onirique mais stable équilibré



"Vos efforts sont vains,
hommes de ce monde !
Moi seul connais le passage !"

Un regard, même rapide, sur sa filmographie allemande, montre que la décennie, de 1921 à 1930 est particulièrement prolifique et se caractérise par des œuvres ambitieuses, des films souvent de longue durée et coûteux. Sa production confirme l'éclectisme de ses choix :

Un cycle centré sur la figure d'un criminel et qui permet d'interroger la société : c'est *Docteur Mabuse* qui, en cela, annonce souvent directement M. comme le fait aussi *Spione* nouvelles variations sur les codes policiers et de l'aventure.

Le cycle mythologique des *Nibelungen*, tout à la fois épopée et mise en scène de la violence archaïque née des pulsions et des sentiments fondamentaux : l'amour, la jalousie, la quête du pouvoir.

Enfin deux projets très ambitieux fondés sur l'anticipation, mais qui livrent également des constats lucides sur les rapports sociaux : la lutte des classes dans *Metropolis*, et interpersonnels : conflits d'intérêt, désir et convoitise, haine et jalousie, voire perversion qui sont les moteurs de l'action d'*Une femme sur la lune*, tout autant que ceux de la fusée.

MABUSE LE JOUEUR I & II 1922

27 avril & 26 mai 1922

Lohman, c'est ici le procureur von WENCK qui affronte Mabuse, redoutable démon du crime, car passant d'une identité à l'autre par d'incessantes métamorphoses : psychanalyste fêru d'occultisme, faux monnayeurs, brave marin, puissant financier...

Wenck, au visage austère (Bernhardt GOETZKE, l'étranger figure de la mort dans *Les trois lumières*), est secrètement amoureux de la Comtesse Told à qui il demande de l'aide dans sa lutte inégale contre Mabuse. Las, Mabuse fait assassiner Told :

ex. 126'31 la ville, la nuit. Du romanesque : une espionne, un tueur caché sur les toits, mais un traitement fortement elliptique du meurtre lui-même...



I



II

Plus tard, dans *Inferno*, le second volet, Mabuse est comme le sera M, une bête traquée, défaite, dont l'humanité est plus du côté de l'animalité. 105'17 & 113'40 le basculement dans la folie... sous le regard des mendiants, ici les aveugles, délivrés par la police bienveillante.

Le film, le premier produit par la société que Lang fonde après l'échec de Metropolis, dure 2h20, il est pourtant incomplet, en partie perdu, mais heureusement restauré.

Point de départ dans des coupures de journaux, une sombre histoire d'espionnage : la rafle *Arcos* de Londres, du nom d'une délégation commerciale russe perquisitionnée par Scotland Yard.

« C'est pourquoi le personnage fictif de Haghi, le super-espion, fut joué par l'acteur Klein-Rogge avec un maquillage évoquant le super-cerveau politique Trotski »

Lang parle de son personnage comme d'un ordinateur humain qui n'a pas le moindre sentiment. Mais la dimension psychanalytique de Haghi est intéressante : il a la même volonté de puissance que Mabuse, mais il est infirme et (semble ?) dépendant de son infirmière vs sa mère ?...

Tout part d'un vol de documents à l'ambassade de France à Shanghai, magistralement organisé par un certain Haghi, banquier infirme et manipulateur.

Poursuites, assassinats, déguisements, chantage, éliminations brutales : la question est de savoir qui est à la tête de l'organisation. Les services secrets donnent mission à l'agent 326 de remonter la filière.

Haghi utilise deux jolies femmes : Kitty (Lien DEYERS) et Sonya (Gerda MAURUS) qui va tomber amoureuse de l'agent n°326 alors qu'elle est chargée de l'éliminer.

Une certaine Lady Leslane est soumise au chantage, elle se rend régulièrement dans une fumerie d'opium...

Des séquences d'anthologie qui montrent à l'envi la maîtrise des codes du récit et des inspirations techniques : le film [« un petit film » selon son auteur] transcende les genres et parle du plaisir pur du cinéma [ou du plaisir du cinéma pur ?] : ainsi de la séquence du déraillement d'un train, ou de celle de la mort d'Haghi sur scène [mort que ne renierait pas Hitchcock]

Je vous propose deux extraits qui traitent *par l'ellipse* de deux suicides d'espions ayant trahi. Matsumoto le japonais, homme trop sensible victime d'une séductrice, et qui retrouve son honneur par le *seppuku*, Le Colonel Jellusic, le bellâtre, que ses supérieurs poussent malgré lui à se donner la mort.

ex 19'55 l'agent Jellusic est attendu par une belle inconnue, c'est Sonya

ex 81'45 Jellusic reçoit visite de deux supérieurs : regards silence : il se suicide

ex 71'12 de nuit, sous le pluie et le vent, Matsumoto se fait aborder par une belle [mais pauvre !] inconnue, Kitty

ex 98'54 > 103'09 Matsumoto, condamné au suicide pour avoir failli

Ce film dont Lang dit qu'il est « *un petit film* » mais « *un film plein d'action* » porte en lui la quintessence de son cinéma. Film ludique et très révélateur, il ouvre de nombreux thèmes communs à Mabuse et à M. C'est un film à voir absolument.



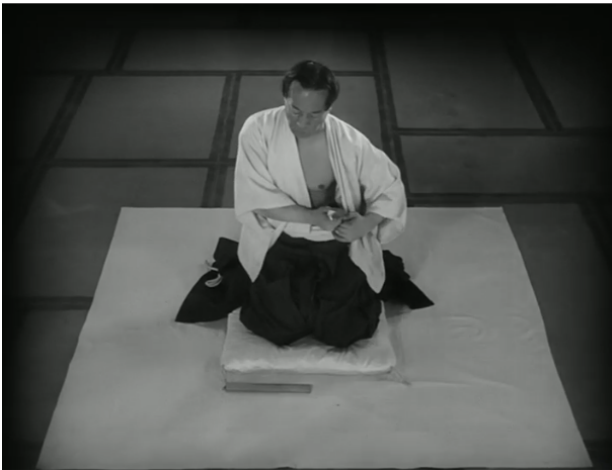
SONYA



KITTY



les métamorphoses de l'agent 326



Matsumoto : seppuku



„Ich bitte –
gehorlamt – um . . .“
"Je vous prie... humblement..."



Jellusic invité à se faire justice [métonymie & art de l'ellipse]



Haghi fait chanter Lady Leslane dont il fait espionner son addiction à l'opium



déraillement : les reporters sont là, Sonya a sauvé l'agent 326, début d'une poursuite



haghi en clown se suicide sur scène



Spectateurs en coulisse

Alors que Mabuse, comme M, se déroule dans un milieu urbain et contemporain du moment de l'énonciation, Cf. les sous titres *Un tableau de notre époque* & *Une pièce sur les hommes de ce temps*,

LES NIBELUNGEN I & II 1922

14 février & 26 avril 1924

ce cycle, lui, se fonde sur histoire et légende : le triomphe et la mort de Siegfried, et la vengeance de son épouse Kriemhild.

Au terme de son apprentissage, le fils du roi de Xanten, Siegfried, qui a forgé une épée qui lui assure l'invincibilité, terrasse un dragon puis se rend à la cour des Burgondes pour épouser la sœur du roi Gunther, devenu son ami. Il est ensuite chargé de ramener Brunhild, du royaume d'Islande, protégé par un lac de feu. Il y parvient mais par jalousie et parce qu'elle se sent humiliée, la reine l'accuse de l'avoir déshonorée avant ses noces et charge Hagen de Tronje, un vassal maléfique de Gunther, de le tuer.

Entre temps, Siegfried avait conquis le trésor des Nibelungen

Dans second volet, Kriemhild accepte d'épouser Etzel [Attila] et devient reine des Huns. Elle a un fils Ortlieb. Etzel vengera sa femme, mais il invite les Burgondes et doit respecter l'hospitalité. Ce que ne fait pas la reine : s'ensuit une bataille et Hagen tue l'enfant. Kriemhild perd aussi ses deux jeunes frères. Capturé et interrogé, Hagen refuse de dire où il a caché le trésor : Kriemhild ordonne l'exécution de son frère, Gunther, puis devant son refus de parler, de Hagen. Elle est tuée par Hildebrand. Les époux seront réunis dans la tombe.

Dans ce film d'un genre on ne peut plus différent de celui de M ou des policiers dont Lang est en train de devenir un spécialiste... on trouve de nombreux exemples de filmages. Je prendrai cette fois, le motif esthétique de l'ombre, dont on a vu les implications métaphysiques dans Les Trois Lumières. D'une certaine manière, l'ombre de Hagen est ici l'ombre du destin, l'ombre du dieu qui tient le fil de la vie et de la mort.

Siegfried a été ramené au palais, Kriemhild, sa femme vient s'agenouiller devant sa dépouille, est aussi présent Gunther, l'ami traître, victime du mensonge de sa femme Brunhilde quand arrive Hagen, précédé de son ombre...

ex 127' hiératisme, lenteur, travail du sang et de la conscience du sang

Ouverture vers l'intériorité, sa souffrance, sa culpabilité puis celle du couple royal

Ex 131 Gunther s'avance alternance, changement d'axe 132'45'' ombre du meurtrier



Metropolis est certainement le film le plus célèbre de la période muette de Lang, c'est aussi le plus ambitieux, souvent le plus admiré, mais aussi le plus contesté pour son message idéologique. et son échec commercial en partie dû au remontage avec coupes.

Nous sommes en 2026, Metropolis est une cité d'ordre : en haut les élites, sous terre, les travailleurs. Preder, le fils de Fredersen le maître, suit une jeune fille, Maria qui soutient les ouvriers mais cherche à les rendre conscients... Fredersen utilise Rotwang, un savant fou et lui demande de recréer Hel, son épouse sous les traits de Maria. La créature provoque la révolte des ouvriers qui détruisent les machines : film catastrophe !

L'extrait choisi : il s'agit d'une intermède Alors qu'il était à la recherche de Maria, Preder la surprend dans les bras de son père, ignorant qu'il s'agit du robot, il est terrassé par un mal profond, que Lang traduit par de superbes effets visuels. Directeur de la photographie Karl FREUND dont nous reparlerons à propos de Peter LORRE et décorateurs.

75' > 77'09 variations sur le Dies Irae (musique : Gottfried HUPPERTZ)

délire : visualisations des pulsions : **de vie** (sexuelles) vs pulsions **de mort**
 position voyeuriste : regard partagé par le montage avec le nombre (des personnages appartenant aux élites, par opposition au peuple esclave)
 et comme souvent chez Lang le dispositif visuel réfère au cinéma, dans une vertigineuse mise en abîme
 le personnage vs le spectateur : la question centrale est celle de la **pulsion scopique**, et non celle de la pulsion violente, comme dans M.
 Cela dit, dans cet intermède, par la citation de l'apocalypse, on retrouve le thème de la culpabilité, central chez Lang.



le regard, représentation du délire
 et de la force de la pulsion scopique

ses objets : vie, eros

les péchés capitaux

la mort

Un travail sur ce film serait plus pertinent pour aborder Hergé (nombreux emprunts scénario et décor) que M, cependant un bref extrait nouvelle occurrence des forces pulsionnelles qui agitent le personnage langien. Ici, la jalousie, comme entre les deux femmes des Nibelungen ou certains des personnages masculins.

Wolf HELIUS [Willy FRITSCH] aime Friede VELTEN [Gerda MAURUS] mais elle se fiance à son ami Hans WINDEGGER [Gustav von WANGENHEIM]. Sous le coup de la déception, il décide de réaliser le projet du professeur Georg MANFELDT [TOURNESOL] [Klaus POHL] d'aller sur la lune riche en or.

Scène à trois, réunis pour une soirée : 62'40 les sentiments équivoques de la jeune femme et le malaise d'Helius qui ne peut dire la vraie raison de sa décision. Il tente de la dissuader : inserts de plaques mortuaires, selon procédé fréquent chez Lang. Il est tout près de se déclarer quand arrive Hans qui, mis au courant du projet, se déclare partant. Et lorsque Friede lui dit son désir d'être de l'aventure... amour, amitié et jalousie se combinent en un mélange détonant. 67'55 > 69'36

Cadrage en PR+ fort processus d'identification primaire, retour sur le regard d'Helius dans un cadrage frontal qui annonce ceux de M ou encore ceux sur Spencer Tracy dans Fury. Regard qui se fond dans du noir, le noir du désir, de la pulsion de vie ! de mort ?



Pour conclure : un motif esthétique et un paramètre du montage :

présence de l'ombre valeurs plastiques mais aussi chargée de pouvoirs symboliques

jeu subtil du montage avec variations brutales d'échelles et art de l'ellipse, qui ont une portée narrative mais aussi sont chargés de sens et jouent sur les processus d'identification.

Lang est un inventeur mais il participe aussi d'une recherche et subit des influences, il a vu à Paris *Fantômas*, 1913-1914 *les Vampires* les feuilletons de Feuillade

et a été profondément marqué par le *Nosferatu* de Murnau 1922 : dont l'ombre de Max Schreck [conte Orlok vs Nosferatu] hante les nuits de tout spectateur...

ex 33' / 35'20 cauchemar de Hutter > 36'30

la porte par laquelle entre l'ombre de Dracula



ex 87'16 > 90'52 Ellen reçoit et retient le vampire :



Ici encore, l'ombre a à voir avec l'inconscient, et particulièrement avec la pulsion scopique du spectateur.

Certes, pour Lang, le cinéma nous divertit, les intrigues à rebondissements nous entraînent, les personnages nous attirent et nous séduisent, mais il connaît les pouvoirs autrement plus subtils (voire pervers) des ombres qui s'agitent sur un écran de lumière : il sait qu'elles ont à voir avec l'hypnose. Il sait que le maître de cérémonie, le Grand Magicien qu'est le metteur en scène, est semblable à Mabuse (avec lequel il partage tant de dispositifs de pouvoirs). La grande machinerie du cinéma nous joue le chaud et le froid, nous comble et nous frustre, nous montre et nous leurre. Un jeu, vous dis-je, un jeu.

Pour terminer, on peut encore citer *Die Büsche der Pandora* de Pabst [Loulou] qui sort en 1929 et dans lequel, Louise Brooks est sans cesse soumise à l'ombre, parfois la sienne propre, tantôt auréole de beauté, tantôt connotation de la damnation. Ombre et lumière se livrent un combat dont l'issue ne fait pas de doute. L'ombre menace, l'ombre règne et annihile les éclats pourtant séduisants de la lumière, elle pervertit même le brillant insoutenable de la lame du couteau qui la tuera. L'ombre est ici encore plus noire que chez Lang.



ⁱ Lang fait partie de ces européens qui vont innover le cinéma hollywoodien pendant et après la séquence hitlérienne : comme Siodmak, Sirk ou Wilder. Ils rejoignent des créateurs exilés pour d'autres motifs, souvent attirés par les grands studios qui viennent les chercher et ne leur donnent pas toujours les moyens de s'imposer. Ainsi Joseph Von Sternberg, Erich von Stroheim ou le suédois Seastrom dans les années 30

Cf. tableau *QUELQUES CINÉASTES EXPATRIÉS*