



Ivo Blom

LE REGNE EPHEMERE DE LA NORDISK.

Au Nederlands Filmmuseum se trouve la collection Desmet, une collection de plus de neuf cents films de la période 1905-1920, pour la plupart des copies uniques. Dans cette collection se trouvent environ vingt-trois films danois de la même période, dont plusieurs de la compagnie danoise la plus ancienne et la plus importante des années dix, la Nordisk Film Kompagni. Sur la base de ces films et de quelques autres titres que j'ai vus ailleurs, je tiendrai cette conférence.

Je voudrais parler ici des rapports entre le théâtre et le cinéma, particulièrement dans le cas du cinéma danois des premiers temps. Je parlerai surtout de la compagnie Nordisk et de son metteur en scène principal des années dix, August Blom. Je montrerai les rapports entre les drames d'intérieurs de Blom et le cinéma allemand, surtout celui du *Kammerspiel*. Je me limiterai à ce qu'on appelle la « période dorée » du cinéma danois, celle des années 1910-1915, quand le cinéma danois était un des cinémas qui dominaient le marché international et qu'il faisait autorité dans les genres du drame domestique et du cinéma à sensation. Ainsi j'exclus le cinéma danois des pionniers comme Viggo Larsen et celui de metteurs en scène des années vingt et après comme Carl Dreyer et A. Sandberg.

Je m'attacherai à Blom et son style, mais aussi à d'autres metteurs en scène de la Nordisk dans la période 1910-1915. Je ne veux même pas exclure les trois films danois où jouait Asta Nielsen, dont deux non réalisés par la Nordisk. Je parlerai de l'importance du cinéma fait dans les studios plutôt que dans la nature (comme chez les Suédois), des développements du média du cinéma par l'usage de la lumière artificielle et des miroirs, du changement dans le jeu des acteurs, de la naissance du *star system*, du langage du corps et de l'érotisme dans le cinéma, et finalement du goût pour l'occulte anticipant sur l'expressionnisme allemand.

*

Le rapport entre le théâtre et le cinéma est un sujet intrigant en ce qui concerne le cinéma danois des années dix. Le cinéma danois de ce temps-là était étroitement lié au théâtre; d'abord au théâtre naturaliste, tenant à la tradition d'Ibsen et de Strindberg, mais aussi au naturalisme européen. On peut le comparer avec le théâtre danois fin de siècle/début vingtième siècle, qui était divisé entre une affinité envers le naturalisme européen et un goût pour le lyrisme et la fable typiquement nationaliste, héritière de Hans Christian Andersen et de ses contes de fées. Le goût pour la fable se poursuit dans le cinéma avec le goût pour l'occulte, dont je parlerai encore plus tard. Il faut remarquer la grande importance du naturalisme au théâtre, transmis au cinéma. Martin Sopocy, dans son article publié dans le catalogue de Pordenone de 1986 consacré au cinéma scandinave, explique comment le naturalisme s'est développé au Danemark par le metteur en scène de théâtre William Block. Block, dans les années quatre-vingt du dix-neuvième siècle, avec ses scénographies réelles, sa direction totale au plan conceptuel ainsi qu'au plan émotionnel (la naissance du metteur en scène comme « auteur » !), anticipait sur le Théâtre Libre d'Antoine et celui de Stanislavski. Ibsen, Zola et Strindberg étaient devenus les points de référence essentiels au début de ce siècle.¹

Urban Gad, jeune metteur en scène de théâtre, qui connaissait bien Block et le critique danois propagateur du naturalisme Georg Brandes, introduisit ce naturalisme au cinéma avec le film *Afgrunden* (1910). Il prit comme protagoniste une jeune actrice avec qui il collaborait, qui avait joué des rôles mineurs mais qui manquait du charisme d'une actrice de théâtre. Cette actrice était Asta Nielsen. Elle accepta le rôle seulement par désespoir, ayant peu de sympathie pour le cinéma. Le film fut un triomphe et elle devint la première étoile du cinéma.

Je dois remarquer pourtant que si l'on voit le naturalisme en général très clairement dans ce cinéma danois, je n'ai pas trouvé d'adaptions cinématographiques des pièces de Strindberg et d'Ibsen dans les années 1910-1915, seulement plus tard ou bien dans d'autres pays, comme en Allemagne ou en Italie. C'est plutôt dans le style et dans le jeu qu'on reconnaît le

¹ Martin Sopocy, « Asta Nielsen e Valdemar Psilander. Tre film », in : Paolo Cherchi Usai (ed.), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia 1896-1918* (Pordenone : Edizioni Studio Tesi, 1986) pp.269-280.

naturalisme. Aussi dois-je remarquer que le naturalisme comme celui de Zola était vers 1912-1914 un phénomène déjà assez vieux. Il y avait déjà Max Reinhardt et ses spectacles en Allemagne, il y avait eu Appia et Gordon Craig. En effet, le cinéma des années dix est plutôt un mélange étrange du naturalisme du théâtre avec les nouvelles idées du théâtre basées sur un certain fonctionnalisme, donc assez direct et presque abstrait. Il fallait montrer seulement l'essentiel, se débarrasser du superflu (dans le dialogue ainsi bien que dans le décor), anticipant ainsi sur le *Kammerspiel* dans le cinéma allemand. Les moments entre les dialogues comptaient plus que les paroles elles-mêmes. Je partage l'opinion d'Eric de Kuyper qui a dit qu'à cet égard le cinéma muet n'était pas si étranger aux autres arts et non plus si conventionnel qu'on le considérait. Il est intéressant de voir aussi que le cinéma des années dix n'utilisait presque jamais d'intertitres avec des dialogues : on ne fit cela que dans les années vingt, et alors plutôt en contradiction avec les choses qu'on voyait dans l'image (l'euphémisme ou l'*understatement*, si populaire dans le cinéma américain).²

La plupart des acteurs et réalisateurs du cinéma danois venaient du théâtre. C'étaient justement un certain nombre d'acteurs de théâtre qui formaient la nouvelle génération des metteurs en scène de cinéma : August Blom, Robert Dinesen, Holger Madsen et Benjamin Christensen (ce dernier fut d'abord chanteur mais perdit sa voix). A part cela, c'étaient des réalisateurs comme August Blom et des acteurs comme Valdemar Psilander et Asta Nielsen, tous trois originaires du théâtre, qui jouaient des rôles de pionniers pour convaincre le monde théâtral de se mêler avec celui du cinéma.

*

Un phénomène frappant dans le cinéma danois est le jeu. Le cinéma des premiers temps est presque toujours associé avec le jeu théâtral. On entend par là les grands gestes, des poses extatiques et des grimaces, donc le jeu comme devant une salle. Jusqu'au fond de la salle on doit pouvoir voir chaque expression de chaque émotion. Surtout avec le Film d'Art et ses variantes, la variante italienne la Film d'Arte Italiana, ou la variante Eclair, l'A.C.A.D., on est frappé par la gesticulation excessive des acteurs. Dans ce temps-là, au

² Eric de Kuyper, « Jevgeni Bauer. Een auteur uit de jaren tien », in : *NFM Themareeks* 4, Janvier 1993. Voir aussi Eric de Kuyper, « De vreemde taal van de stomme film. Film in de periode 1910-1915. », in : *NFM Themareeks* 4, Janvier 1992.

début des années dix, les premières mentions des noms des acteurs au début d'un film étaient ceux des acteurs de théâtre. On citait fièrement leurs origines, par exemple Mlle... du Théâtre du Gymnase ou Mr... du Théâtre des Champs-Élysées. Ceci donnait une légitimation et du prestige au film même, mais aussi de façon plus générale au média cinématographique. D'abord ce jeu théâtral n'était pas considéré comme perturbateur, c'est seulement plus tard que la résistance s'accrut.

Dans le cinéma danois les premiers acteurs, comme en France, récitaient d'une manière assez théâtrale, mais assez vite une nouvelle génération d'acteurs vit le jour, qui jouait d'une manière beaucoup moins excessive, dans un style qui avait des rapports avec le théâtre naturaliste tel qu'il existait dans les pays scandinaves, mais aussi un style plus adapté au cinéma.

*

44

Le changement de jeu, ce développement vers un jeu naturaliste, correspondait à un changement dans l'image et le langage cinématographique. Le langage du corps utilisé au théâtre changeait. Le détail pouvait raconter beaucoup, l'objet personnifiant un sentiment ou une situation mais aussi un détail du corps humain : des yeux, des mains, des pieds. Dans le cinéma des années dix il y a un véritable fétichisme du pied, mais plus importants sont les visages et surtout les yeux qui racontent. Ce n'est pas un hasard que l'un des premiers plans humains ait été celui du visage d' Asta Nielsen, dans le film *Den sorte Drom* (*Le rêve noir*, 1911), le deuxième film dans lequel elle jouait au Danemark. On découvrait le pouvoir de l'expression du visage, qui suffisait pour exprimer une situation ou une émotion. Les grands gestes avec le corps n'étaient plus nécessaires. Et donc les grands yeux expressifs d'Asta Nielsen qui racontaient tout son malheur ou sa joie devenaient les symboles du cinéma muet. Cela a été repris avec maîtrise par les *divas* italiennes : les yeux largement ouverts, accentués et noircis par du khôl, comme les yeux d'un hibou ou d'un chat prêts à sauter sur leur proie, ou les yeux d'un chien ou d'un enfant, attirant toute la pitié avec leur souffrance sans limite. Dans ce cas on peut dire que tout le *star system* a été découvert au Danemark avec Asta Nielsen, même si elle est partie après trois films pour l'Allemagne et a continué là-bas sa carrière et ses succès avec son metteur en scène et mari Urban Gad. C'est un fait connu qu'Asta Nielsen avec son premier film

Afgrunden, un film réalisé pour l'essentiel avec des personnes qui n'avaient presque aucune expérience au cinéma, connut un succès international. Ses films préparaient le terrain pour le culte des actrices, particulièrement en Italie, avec ses *diva* comme Lyda Borelli et Francesca Bertini. C'était Asta Nielsen surtout qui divulguait le phénomène de la femme fatale dans le cinéma, si favorisé dans le cinéma des divas, et après à Hollywood. En général le cinéma scandinave a réalisé pas mal de films avec des femmes fatales et féroces, par exemple le film danois *Vampyrdanserinden* (1911, mise en scène d'August Blom) et le film suédois *Vampyren* (1912, mise en scène de Mauritz Stiller), tous les deux bien avant que le mot *vamp* soit popularisé par Theda Bara en Amérique.

Le visage d'Asta Nielsen devenait classique pour le cinéma (elle fut nommée la Duse de l'écran ou la Duse du Nord), mais en plus de son visage elle utilisait tout son corps pour exprimer ses émotions, d'abord souvent d'une manière nerveuse, satirique, parfois presque hystérique, ensuite plus contemplative et exprimant de la douleur existentielle. En plus, elle n'était même pas une beauté dans le sens classique : assez mince, maigre, alors que l'idéal de ces temps-là était la femme assez dodue, potelée (plutôt des postures comme celles des *prime donne* de l'opéra). Nielsen introduisait une ligne neuve dans le cinéma, la ligne mince. Après elle suivaient des actrices jeunes assez, disons, aérodynamiques comme Suzanne Grandais, favorite de la Gaumont, ou la *diva* italienne Pina Menichelli. Pourtant celles-ci restaient, dans les années 1910-1915, plutôt des exceptions. Ce n'est qu'à la fin de la Première Guerre Mondiale que la ligne mince devint générale, même si les bras des dames restaient grassouillets. Pensons aux bras blancs par exemple de la *diva* italienne Francesca Bertini, qui ravissaient le critique Louis Delluc. Mais dans le cinéma des années dix le corset continuait encore à régner, accentuant derrières et devants. Dans le cinéma danois on ne savait pas encore se libérer de l'idéal de beauté du dix-neuvième siècle : même l'actrice jeune et moderne Clara Wieth avait encore les bras un peu grassouillets comme on peut le voir dans le film *Ved faengslets port*.

Le jeu de Valdemar Psilander et de Clara Wieth dans le film *Ved faengslets port* (*Devant les portes de la prison*, un film Nordisk de 1911, réalisé par August Blom) est étonnamment retenu et presque naturel. Il contraste aussi avec le jeu des acteurs âgés, qui apparaît assez exagéré. Dans le

film on peut remarquer comment le petit geste s'est introduit dans le cinéma, par exemple au moment où Aage, bon vivant et joueur, a invité chez lui Anna, fille de l'usurier. Ici on note pourquoi le cinéma danois était considéré comme choquant pour ces temps-là. Jusqu'à ce moment le baiser était considéré comme une chose de passage ou seulement une chose pour rire. Dans le film par contre, toute la scène est une anticipation, un attrait ou une répugnance, vers un point culminant inévitable, formé par un baiser passionné, d'une manière telle qu'il est devenu cliché après dans le cinéma, mais qui n'était jusqu'ici presque jamais montré.

*

46 *Ved faengslets port* est un des premiers films et un des meilleurs du metteur en scène de cinéma danois August Blom. August Blom, qui a vécu de 1869 à 1947, avait une expérience de plus de dix ans comme acteur de théâtre avant de commencer au cinéma. En 1909 il tenait son premier rôle au cinéma pour la Nordisk Film Kompagni et l'année suivante il devenait directeur artistique et metteur en scène pour cette compagnie. Commencant comme réalisateur en 1910, il eut du succès avec des adaptations littéraires comme *Hamlet*, populaire en partie par les reprises au vrai château d'Elseneur et par la participation d'acteurs du Théâtre Royal. Jusqu'en 1925, quand il s'arrêta, il réalisa plus de cent films pour la Nordisk, s'imposant comme son plus important metteur en scène. Aussi maintenant, après avoir été oublié à cause de la popularité des cinéastes d'avant-garde comme Carl Dreyer, et après sa redécouverte au festival de Pordenone en 1986, on peut le considérer de nouveau comme l'un des réalisateurs danois les plus importants.

La réputation d'August Blom fut établie avec le film *Ved faengslets port*, qui lança également le protagoniste Valdemar Psilander. Psilander devenait ainsi, plus encore que son concurrent contemporain américain Maurice Costello, une vraie étoile du cinéma, précurseur de Valentino et de John Gilbert, *bourreau des coeurs*, jusqu'en 1917, quand il mourut inopinément d'une maladie de cœur, créant ainsi au cinéma la légende du héros mort au sommet de sa vie (Valentino, James Dean, Marilyn Monroe). Il était célèbre par son style *gentleman* et son aspect de perdant, de tricheur et de menteur à qui l'on pardonne pourtant comme on pardonne toujours à Marcello Mastroianni. Cette attitude désarmante, Psilander la montre dans

Ved faengslets port, mais aussi dans le seul film dans lequel il a joué avec Asta Nielsen, *Den sorte Drom* (1911), réalisé par Urban Gad.

Ved faengslets port fut un grand succès et deux cent quarante-six copies en furent vendues, dont dix-huit aux Etats-Unis. Le film est exemplaire du style des drames domestiques danois des années dix, surtout ceux de la Nordisk, et d'August Blom. C'est un style marqué par une maîtrise adulte, essayant de se débarrasser du style théâtral mais y étant encore fortement lié. Blom tentait des expériences, même si c'était dans un cadre bien circonscrit. Blom était loin d'être un grand novateur, et ce n'était absolument pas un cinéaste d'avant-garde. Il filmait encore de façon assez statique, sans les travellings que les Français et les Russes utilisaient déjà quelquefois. Son style rappelait assez le théâtre, avec une table ou un dressoir mis frontalement devant le caméra. Le style de Blom se caractérise pourtant par une grande attention pour la psychologie de l'homme. Je ne parle pas d'une psychologie individuelle (en effet, c'est assez difficile de s'identifier personnellement avec les caractères des personnages du cinéma des années dix), mais plutôt d'une psychologie collective, liée à la morale dominante du XIX^{ème} siècle. Les sentiments et les idées qu'on montre sont des sentiments et des idées collectives : amour, haine, vengeance, jalousie, solitude, honneur, sacrifice, patrie, famille. Les sentiments sont toujours dirigés par des structures sociales : la morale bourgeoise, la différence entre les classes, entre parents et fils ou filles, entre homme et femme. Cela est en totale concordance avec la collectivité générale de la société d'avant la Première Guerre mondiale, quand tout était encore bien défini : classes, différences, morale, passé, présent et futur, idéaux et sentiments. Après cette guerre et encore plus après la Deuxième Guerre mondiale, cette société rigide explosa et ce fut la naissance de l'individualisme (exacerbé).

47

Cette psychologie, on la voit de plus en plus à mesure que les films s'allongent. En effet, les films danois sont parmi les premiers à dépasser vers 1910 le métrage de trois cents mètres au maximum, usuel jusqu'à ce temps. La psychologie se développe de façon maximale dans un film d'un métrage extraordinaire, *Atlantis* (1913) de Blom, un film inspiré par la tragédie du Titanic. Le film comporte huit actes, et mesure environ deux mille mètres. C'était le film danois le plus long de ce temps-là et l'un des plus longs du monde entier.

Blom était un maître dans la création de conflits entre individus, et cela souvent en intérieurs. En effet, il savait bien utiliser le studio de la Nordisk, l'un des plus grands de ce temps-là. Pour renforcer ses drames psychologiques il utilisait tous les moyens existants et expérimentait avec d'autres. Son utilisation de l'éclairage artificiel était l'un de ses points forts, par exemple son usage du contre-jour. Il montrait des personnages debout devant une porte ouverte, filmés de l'intérieur, créant ainsi des silhouettes, technique qu'on voit aussi en France dans les films de Léonce Perret dans les années 1912-1913. Dans *Ved faengslets port* il y a par exemple un moment où Anna court vers Aage, ouvre la porte et est visible en contre-jour, filmée de l'intérieur.

48

Blom savait bien placer tous les meubles dans un décor pour montrer qu'une personne ne pouvait qu'inévitablement se diriger vers un divan, d'une façon qu'on peut comparer avec celle du cinéaste russe Yevgeni Bauer, un autre spécialiste du drame domestique. En effet, je veux bien ici prendre le parti de ce qu'on appelle le « drame de salon », dont on se débarrasse souvent si facilement comme ennuyeux et démodé. Il y a aussi de bons drames de salon, et avec les drames domestiques de Blom et Gad, Perret et Bauer, il y a beaucoup à voir et à découvrir.

L'une des aides scéniques utilisées fréquemment par Blom est le miroir. Il utilise le miroir pour créer simplement de l'espace, mais aussi, plus subtilement, pour montrer au même instant deux personnes qui se ne trouvent pas toutes les deux au même endroit, sans couper par le montage de l'une à l'autre. Avec le miroir Blom montre les réactions des hommes qui sont dans le décor réel « sur la scène », mais aussi les réactions de personnes qui sont en dehors du décor visible, donc « ailleurs ». Les personnes dans le décor réel peuvent réagir à la confrontation avec la personne dans le miroir, mais le metteur en scène peut aussi utiliser la personne dans le reflet du miroir comme un moyen pour montrer au spectateur une chose que la personne dans le décor ne sait pas. Et ainsi on crée une sorte de *suspense*, une base pour un *thriller* ou un film policier : le spectateur en sait plus que le victime.

C'est le cas dans une scène clé de *Ved faengslets port*. Aage est totalement sans un sou. Il a imité déjà un fois la signature de sa mère pour obtenir de l'argent. Une nuit il cambriole la maison de sa mère. Le concierge

avertit la police. La chambre de la mère est éclairée d'une manière subtile et dans une teinte verte. On voit Aage ouvrir le secrétaire de la mère et après on voit aussi le reflet de la mère dans le miroir : elle observe son fils. Aage a des remords et remet l'argent dans le tiroir, la mère fait un geste de soulagement. Tout à coup on allume (la teinte change) et on voit le concierge et un agent de police devant le miroir. La mère entre dans le champ par la droite et court pour défendre son fils. Un usage dramatique de ce genre devint bientôt commun dans le langage du cinéma, on le voit par exemple chez Yevgeni Bauer, dès 1913, et dans les films des *dive* italiennes dès le même temps. Maintenant chacun connaît ce type de langage du miroir. Le cinéaste italien Luchino Visconti l'a utilisé extrêmement souvent (dans *le Guépard*, *les Damnés*, *Mort à Venise*, etc). Ce qui est si intéressant dans cet usage des miroirs, c'est l'institution d'un « quatrième mur », donc la suppression de la salle ou l'idée qu'un public de spectateurs est en train de regarder. Comme cela on renforce l'idée d'une vraie habitation, d'une situation réelle, plus comme au théâtre.

En même temps le miroir donne une sensation forte de profondeur du décor de la scène mais aussi de l'écran plat du cinéma. Cette profondeur était déjà créée dans les drames domestiques danois par la composition de meubles et de personnages, et par la création d'actions au premier plan et au fond en même temps, mais cette ressource de style a ajouté une dimension importante.

49

*

Une telle scène éveille des associations. Associations avec le théâtre de la fin de siècle/début vingtième siècle, mais aussi avec le genre des drames domestiques au cinéma, culminant dans le *Kammerspiel* allemand. C'est peut-être trop fort que de dire que le *Kammerspiel* a ses origines dans le drame domestique danois des années dix, mais il y a certainement des rapports. Paolo Cherchi-Usai et Davide Turconi font, dans le catalogue de Pordenone de 1986, une comparaison entre le cinéma danois et les films du *Kammerspiel*. « En dehors de l'arrivée du long métrage avec *Den hvide Slavehandel* (*La Traite des blanches*, 1910) de Alfred Lind, il existe un autre phénomène dans le cinéma danois, d'un caractère thématique. Le drame domestique (*Kammerspiel*), le film qui joue avec une succession de plans qui se déroulent dans des intérieurs construits et qui montrent l'explosion de conflits par des histoires d'un genre apparemment identique mais toujours caractéristique,

mais qui réflexion faite sont modelés dans des variantes par attraction et unification de personnages, *climax*, événements fatals, coïncidences incroyables; tout ce genre est apparu à l'horizon peu après l'entrée du genre "historique", enfant de l'industrie italienne, et en même temps que la naissance notamment en France et en Belgique d'une attention spéciale pour le récit entre quatre murs, pour la notation intime, qu'on doit surtout au talent de Léonce Perret. » En effet on peut bien comparer les comédies frivoles de Perret (comme la série Léonce et les films avec la comédienne Suzanne Grandais) ou ses mélodrames subtils avec les drames danois. Le jeu de Suzanne Grandais est comparable à celui de Clara Wieth.

« Comment expliquer la manière de raconter entre les schémas d'un cinéma national, une manière lentement formée ? Naturellement il y a des réponses simples, climatologiques : la brièveté de la saison, les quelques heures de lumière qui sont à disposition, qui forçent à travailler dans les studios en utilisant de la lumière artificielle, mais on peut aussi penser au primat des Danois dans l'invention des sujets qui recouraient à Feuillade et Jasset, mais qui étaient basés par exemple sur le succès de la production Nordisk *Sherlock Holmes*, et qui étaient appuyés par l'énorme succès du geste du génie du mal Gar el Hama. »³

50

Ainsi parlent Cherchi-Usai et Turconi. Les opinions sont pourtant divisées sur la question de savoir ce qu'est vraiment le *Kammerspiel*. Au sens large ce sont les films qui se déroulent totalement ou pour la plupart dans l'intimité et qui montrent de préférence des conflits relationnels. Le rapport triangulaire est dans ce cas la forme de relations la plus utilisée. Dans ce sens on peut inclure aussi les drames de Perret à la Gaumont, même si ces films ont souvent le même grand intérêt pour les extérieurs que pour les intérieurs. On note surtout que le paysage sert comme décor idyllique et romantique pour l'histoire, de la même façon que les impressionnistes l'ont utilisé, et en grand contraste avec les cinéastes suédois comme Stiller et Sjöström, où la nature est une chose à combattre et une prison. Dans le cinéma danois la nature n'apparaît vraiment ni de l'une ni de l'autre manière, du moins pas si explicitement. D'un autre côté les drames danois ne se déroulent pas exclusivement à l'intérieur. Plusieurs films de la Nordisk, mêmes les drames

³ Paolo Cherchi Usai/Davide Turconi, « Sjöström, Stiller, Dreyer. E gli altri? » in : Paolo Cherchi Usai (ed.), *Schiave bianche allo specchio. Le origini del cinema in Scandinavia* (Pordenone : Edizioni Studio Tesi, 1986) pp.19-30.

domestiques, possèdent des plans charmants de villas, de parcs, de fermes, de bord de mer, de chemins vicinaux, etc. Pourtant est à noter chez les Danois la façon dont la cité est présente au cinéma, souvent d'une manière anonyme, mais quelquefois aussi identifiable. Les plans d'extérieurs sont d'une grande importance pour les films à sensation, où les moyens de transport jouent un rôle essentiel (courses-poursuites en avion et en automobile, meurtres dans un train, naufrages).

Cependant, en général, on peut dire que la plupart des films danois des années dix se déroulent dans ou autour de la maison. Un des produits d'exportation le plus important de l'industrie danoise cinématographique des premiers temps était, à part le film à sensation, le drame domestique. Jusqu'en 1910 les Danois avaient réalisé tous les genres, mais dès cette année-là ils devinrent les spécialistes des deux genres. Alfred Lind devint maître des films à sensation, August Blom maître des drames domestiques. Les intérieurs dans les films de la Nordisk étaient d'un raffinement subtil, même si l'on voit clairement des différences entre les films d'autour de 1910 et les films d'autour de 1912-1913, déjà plus avancés en style. Le cinéma change très vite dans ces années-là. La Nordisk et surtout Blom étaient de vrais précurseurs des films des *dive* italiennes, avec leurs mêmes boudoirs et salons de grand luxe, mais on peut aussi bien les comparer avec les salons pleins de meubles des films russes du cinéaste déjà cité Bauer, films datant de 1913-1915.

51

Revenant au *Kammerspiel* je voudrais me référer au livre *Geschichte des Films* d' Ulrich Gregor et Enno Patalas. Ils décrivent le *Kammerspiel* comme un phénomène exclusivement allemand, rattaché notamment aux films dont Carl Mayer avait écrit les scénarios : *Hintertreppe*, *Scherben*, *Sylvester* et *Der letzte Mann*. Le *Kammerspiel* est selon eux une forme de cinéma où règne l'unité absolue de temps et d'espace (par exemple le soir de la Saint-Sylvestre dans le film *Sylvester*). Les protagonistes sont indiqués comme des concepts : « l'homme », « la mère », etc. Les hommes sont poussés par leurs passions et leurs instincts, la raison a presque disparu. Le destin décide du sort de l'homme, pour qui généralement la vie finit brutalement : suicide ou meurtre par jalousie, désespoir, etc. Des motifs sociaux ou économiques jouent tout au plus une rôle secondaire.⁴

⁴ Ulrich Gregor/Enno Patalas, *Geschichte des Films 1895-1939*, vol.1 (Reinbeck bei Hamburg : Rowohlt, 1976), pp.52-54.

*

Tout cela, on ne peut pas le dire aussi nettement pour le cinéma danois. C'est vrai que les conflits explosent souvent à la maison, mais pas seulement comme résultat de questions de sentiments. Comme dans les drames bourgeois des années dix dans tous les autres pays, la différence de classe, la société de classes, est très souvent un des plus grands obstacles. Ce n'est que lorsqu'un homme ou une femme d'une classe inférieure a prouvé qu'il possède, dans une mesure surhumaine, du courage, de la force, du dévouement ou d'autres traits nobles, qu'il ou elle sera accepté par la famille de l'autre parti, le parti noble ou simplement riche. Les problèmes sociaux sont souvent la base d'un drame, surtout dans les drames d'August Blom. *Ved faengslets port* est un bon exemple, mais on peut aussi penser à un autre film de Blom, *Hjertestorme* ou *Le Bonheur perdu*, de nouveau avec Clara Wieth. Les différences de classe sont toujours liées à la morale. Et la morale des Danois était, avant 1914, encore très XIXème siècle : un message très chaste à la fin, mais avant on pouvait montrer tous les vices possibles. Des émotions sont montrées, mais jusqu'à un certain point. On ne voit pas chez les Danois des choses aussi excessives que dans les films du *Kammerspiel* des années vingt : par exemple la mère pernicieuse et rampante de *Sylvester* ou le personnage immortel du fier portier d'hôtel transformé en homme brisé dans *Der letzte Mann*. Apparemment le cinéma des années dix était encore trop lié à certains codes. Il fallut une guerre mondiale pour briser les différences de classes et les opinions victoriennes et distinguées d'honneur et de réputation, même pour les ridiculiser, comment l'ont fait Lubitsch et von Stroheim.

52

Partant de ces opinions victoriennes, on créait dans le cinéma danois une sorte de destination fatale. Les gens sans âme noble étaient condamnés *a priori* à finir mal. En bref, le bien triomphe à la fin, malgré les scènes quelquefois libertines la précédant. Quand une femme a le choix entre un homme d'une classe supérieure et un d'une classe inférieure et qu'elle choisit le dernier par amour, alors elle est damnée, comme dans le film *Afgrunden*. A la fin du film elle ne sait pas s'en aller avec son fiancé d'une fois, gentilhomme d'âme noble. Désespérée elle assassine son mari, artiste de cirque de profession et brute de caractère, et est arrêtée et emmenée.

Comme en Allemagne, les Danois avaient quelque chose à faire avec le cirque. Le pendant du salon aristocratique ou bourgeois était le cirque : le cirque des dompteurs et des cowboys brutes, amazones infidèles et voluptueuses, acrobates jaloux, en bref, un milieu dont on acceptait qu'il soit rude et osé. On peut bien comparer ces films des milieux du cirque et ses stéréotypes avec une version allemande des années vingt parlant du cirque et les mêmes stéréotypes, notamment *Variété* de E.A. Dupont. Un bel exemple de ces films du cirque danois était le film à sensation *De fire Djaevle (les Quatre diables, 1911)* d'Alfred Lind et de Robert Dinesen, un film qui fit naître le genre des films du cirque, qui fut un succès énorme et fit connaître le cinéma danois à l'étranger. Le film, inspiré par un roman de l'auteur danois Herman Bang, fut le premier de toute une série d'adaptations du roman, dont la plus célèbre est celle de Murnau.

*

En dehors du cirque, du salon, de l'armée, le théâtre est l'un des lieux préférés des films danois. Les acteurs mais encore plus les actrices passaient pour avoir une réputation douteuse, donc on parlait de l'idée que le monde théâtral se comportait d'une manière assez débauchée. C'est curieux et presque schizophrène : les mêmes acteurs de théâtre étaient devenus les metteurs en scène de ces films. Ils répondaient donc au goût et à la morale du public bourgeois. Cette permissivité morale pour le monde du théâtre, comme pour celui du cirque, créait des possibilités pour la démonstration de l'érotisme. J'ai déjà parlé de cet érotisme danois à propos du jeu et du langage du corps.

53

Afgrunden est le film le plus explicite avec la danse d'Asta Nielsen et de Poul Reumert, qui est encore aujourd'hui une chose vraiment osée, et qui en ce temps-là a dû donner un choc aux spectateurs. Mais en général le cinéma danois est imprégné d'érotisme, dans des films qui apparemment sont assez chastes et conventionnels, mais qui éclatent tout à coup dans des scènes avec des baisers et des embrassements violents. Evidemment le calvinisme était un obstacle pour les Danois, d'où cette attitude ambiguë. Naturellement quand on revoit ces films, il faut se rendre compte qu'en ce temps avec les jupes encore longues, rien qu'une cheville de femme pouvait être le comble de la hardiesse !

Cet érotisme, on le voit par exemple d'une manière curieuse dans le film *Hjertestorme* (1916, plus tard il est vrai) d'August Blom. On note d'abord une Clara Wieth qui n'est plus une plus jeune première, mais une femme adulte. Le cinéma des années dix avait un rapport très fort avec les invalides. De là des centaines de films qui parlent d'aveugles. Normalement il y a un docteur qui guérit la pauvre femme aveugle et ils se trouvent bien ensemble, fin. Pas ici. Clara est Beate, aveugle qui vit avec Oskar, un instituteur d'aveugles qui l'aime mais qui n'est plus jeune ni riche ni très beau. Un jeune et bel ophtalmologiste, Axel, rend à Beate la vue, et naturellement Beate laisse tomber Oskar et s'en va avec le médecin. Mais celui-ci est un Don Juan, peu fidèle, et se jette sur la première femme qui passe. Désespérée, Beate essaie de l'attirer encore un dernière fois, d'une manière fatale. Elle se présente avec un décolleté incroyablement bas, les bras et le cou nus, et porte une jupe élégante avec une étrange sorte de crinoline. On discerne comment les acteurs danois savaient jouer avec subtilité, encore liés bien sûr aux conventions, mais d'une manière qu'on verra seulement plus tard dans les années vingt dans d'autres pays.

54

*

A côté de la tendance naturaliste dans le cinéma danois il ne faut pas oublier son pendant, le cinéma fantastique. C'est un cinéma caractérisé par un goût pour l'occulte et le surnaturel. Plusieurs films danois sont pleins de diables, de sorcières, de thèmes faustiens, de résurrections, mais souvent sous l'aspect moderne d'inventeurs, de médecins, de chercheurs et d'hypnotiseurs.

On trouve un exemple impressionnant du goût de l'occulte dans le film *Doktor Voluntas*, appelé aussi *Doktor X* ou *le Triomphe de Mephisto* (1915) de Robert Dinesen. Le film est une version moderne de Faust, avec Mephisto en Dr. Malvolio, un chercheur qui s'enrichit des inventions de son collègue le Dr. Kemper, le Faust moderne. Malvolio détruit Marguerite, son enfant et finalement Faust lui-même.

Donc, un étrange mélange de fascination pour le conte traditionnel et de fascination pour le futur. Pour une part, ce goût avait une grande cohérence avec l'amour du sensationnel dans le cinéma danois, dont des réalisateurs comme Robert Dinesen et Eduard Schnedler-Sorensen étaient des

spécialistes. L'occulte pouvait bien se passer à l'intérieur, à la maison, donc sous forme de drame domestique, même avec des aspects fantastiques. On pourrait ainsi comparer le cinéma danois avec le cinéma allemand, notamment avec l'expressionnisme. Naturellement toute l'Europe du Nord a une longue tradition de contes populaires et de contes de fées. On exagère en disant que l'expressionnisme allemand est né directement du cinéma fantastique danois. Il y a trop de racines dans le cinéma allemand même. Mais la popularité du cinéma danois a certainement contribué considérablement à l'évolution du cinéma allemand, par la divulgation de ses films mais aussi par l'émigration des cinéastes et acteurs danois à l'Allemagne (pensons à Olaf Fonss dans *Homunculus*). Hollywood aussi a reçu des Danois une part importante du genre occulte, en premier lieu grâce à Benjamin Christensen. On le connaît surtout par *Haxan* (1922), mais déjà dans les années dix Christensen était très productif au Danemark. Il partit, passant par l'Allemagne, pour les Etats-Unis et devint là, des années avant James Whale et Edgar Ulmer, le maître de l'occulte avec des films comme *The Devil's Circus*, *The Haunted House* et *Seven Footprints to Satan*. Et finalement je nommerai quand-même le grand maître du cinéma danois, Carl Dreyer : n'oublions pas l'occulte dans ses films, si essentiel, de *Pages arrachées au livre de Satan* à *Vampyr* et à *la Passion de Jeanne d'Arc*.