

Le cinéma de Weimar et le motif russe (1917-1933)

ALEXIA GASSIN

Au lendemain de la révolution d'Octobre, de nombreux Russes s'exilent en Allemagne, et plus particulièrement à Berlin, considéré comme la « véritable capitale de l'émigration¹ » de 1921 à 1924². Outre des motifs économiques et psychologiques, le milieu intellectuel de l'émigration est attiré par le foisonnement artistique et littéraire de la capitale allemande qui connaît ses « années d'or » et devient le principal centre avant-gardiste européen, une spécificité apparue dès le début du XX^e siècle grâce à l'émergence de courants tels que l'irrationalisme, l'expressionnisme et l'art prolétaire. L'atmosphère de liberté créatrice qui règne sur Berlin encourage les artistes émigrés à laisser libre cours à leur imagination pendant que les écrivains sont invités à composer. De plus, le peuple allemand exprime une grande admiration pour la littérature russe tandis que les maisons d'édition berlinoises offrent des possibilités d'impression peu onéreuses. Les Russes manifestent également un grand intérêt pour la culture allemande et les différentes tendances

1. Nikita Struve, *Soixante-dix ans d'émigration russe (1919-1989)*, Paris, Fayard, 1996, p. 15.

2. À partir de 1924, le nombre d'émigrés russes diminue en raison de l'inflation galopante qui touche alors l'Allemagne.

artistiques susmentionnées dont la plus remarquable est l'esthétique expressionniste, qui marque aussi bien les domaines pictural et littéraire que cinématographique. Ce fleurissement intellectuel est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les émigrés russes préférèrent s'installer au cœur de la vie culturelle berlinoise, adoptée auparavant par plusieurs peintres expressionnistes, comme Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel et Max Pechstein, lors de leur emménagement dans la capitale allemande vers 1909-1910, qui établissent leurs quartiers à l'ouest de Berlin (Schöneberg, Wilmersdorf, Charlottenbourg, Tiergarten) où se trouvaient la plupart des théâtres et des cabarets de la capitale.

Malgré leur curiosité marquée pour Berlin, il est commun d'arguer que les émigrés russes vivaient en vase clos et ne voulaient pas se mélanger à la population berlinoise. La naissance de ce pont-cif s'explique surtout par le fait que les Russes, une fois arrivés à Berlin, aient ouvert leurs propres cafés, restaurants, cabarets, théâtres, écoles, librairies, maisons d'édition, etc., sans compter la fondation de nombreuses associations d'entraide. Pourtant, la création de ces lieux semble bien plus se rattacher au besoin de se soutenir mutuellement dans un pays étranger et de continuer à vivre dans une atmosphère un tant soit peu russe au lendemain de la perte de sa patrie qu'à une volonté de vivre à l'écart du peuple allemand et de ses traditions.

Lorsque nous approfondissons la question des relations russo-allemandes, nous pouvons voir en effet que les deux communautés russe et allemande se retrouvaient très souvent lors de soirées organisées par l'une des deux nationalités. Elles se mêlaient l'une à l'autre et échangeaient des idées sur les sujets essentiels de l'époque, dont l'historien Karl Schlögel dresse la liste :

Poiret, Kuhnen, magasins de mode, mannequins – club de golf et de campagne, polo – Richard Strauss à Vienne – Dostoïevski, Ford, Lénine – Stresemann et les élections de 1928 – Bouddha, Gandhi, art de l'Asie de l'Est – yaourt, calories, Kissingen, Marienbad – cures d'amaigrissement et de rajeunissement – Freud, psychanalyse, complexe d'Oedipe – comte Keyserling et l'école des sages à Darmstadt – Liebermann, Picasso – Sintenis – Piscator, Fehling, Jessner – dadaïsme, art africain – astrologie, graphologie – deuxième visage, Konnersreuth – Rolls Royce, Mer-

cedes, Hispano-Suiza, la nouvelle Ford – jazz et harmonie des sphères³.

Ces rencontres avaient surtout lieu dans les célèbres salons du comte Harry Kessler et d'Helene de Nostitz ou lors de bals de charité, vernissages, premières de théâtre et de cinéma et anniversaires dont les Russes et les Allemands avaient eu connaissance par ouï-dire ou par l'intermédiaire des journaux émigrés ou berlinois, tels que *Rul'* (Le Gouvernail), fondé par Vladimir Nabokov père, August Kaminka et Iosif Gessen, et *Vossische Zeitung* (La Gazette de Voss), dirigé par Georg Bernhard. Excepté les informations politiques, économiques et sociales, ces quotidiens informaient le lecteur au sujet des grands événements culturels et sportifs à venir, invitant les deux peuples à y assister et aussi, d'une certaine façon, à se fréquenter.

Par ailleurs, les échanges et la coopération entre les Russes et les Allemands peuvent être illustrés par les liens tissés entre les deux nationalités dans le milieu du cinéma, un sujet encore méconnu aujourd'hui⁴, les études portant davantage sur les deux grands centres cinématographiques de l'époque, Paris et Berlin, et sur la coopération cinématographique franco-allemande, symbolisée, par exemple, par les productions communes de *Ciné-France-Film* et de l'UEFA (*Universum Film AG*). Pourtant, le développement de l'industrie cinématographique russe en Allemagne se lit aussi dans la création de revues cinématographiques telles que *Kino-iskusstvo* (Art du cinéma), *Kino-obozrenie* (Chronique du cinéma), *Kino-Exo. Kinematograf dlja Rossii* (Écho du cinéma. Le cinématographe de la Russie), *Ekran* (Écran) et *Teatr i žizn'* (Théâtre et vie), ainsi que dans la fondation en 1922 de l'Union des acteurs de la cinématographie en Allemagne⁵, dont les membres se retrouvent les mardis et jeudis au Café Landgraf⁶, des rencontres régulièrement mentionnées par le quotidien *Rul'*⁷.

3. Karl Schlögel, *Berlin Ostbahnhof Europas. Russen und Deutsche in ihrem Jahrhundert*, Berlin, Siedler, 1998, p. 84.

4. Deux exemples de ces travaux apparaissent dans la thèse d'Alexander Schwarz, *Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms*, Munich, Diskurs-Film-Verlag, 1994, et dans l'ouvrage collectif co-édité par Günter Agde & Alexander Schwarz, *Die rote Traumfabrik. Meschrapom-Film und Prometheus (1921-1936)*, Berlin, Bertz + Fischer, 2012.

5. *Sojuz dejatelej russkoj kinematografii v Germanii*.

6. « Kino » [Cinéma], *Rul'*, 466, 1922, p. 5.

7. « Teatr i muzyka » [Théâtre et musique], *Rul'*, 346, 1922, p. 5.

La coopération russo-allemande se manifeste autant dans la création en Allemagne de sociétés de production russes (*Atlantic-Charitonoff-Film*, *Ermolieff-Film GmbH*, *Westi-Film GmbH*), qui financent des films coréalisés par des émigrés russes et des Allemands, que dans la collaboration entre les cinéastes, les acteurs (y compris de nombreux figurants) et les techniciens des deux nationalités. Ce travail commun apparaît tout particulièrement dans le tournage du film *Raskolnikov* (1922-1923) de Robert Wiene qui fait appel à la troupe du Théâtre d'art de Moscou, plus connu sous le nom de MXAT⁸, à ses acteurs Grigori Hmara, Maria Krychanovskaïa et Pavel Pavlov et au directeur artistique Andreï Andreïev. Wiene et son frère Conrad auront de nouveau recours à une partie de la troupe pour leurs films respectifs *La Puissance des ténèbres* (*Die Nacht der Finsternis*) et *I.N.R.I.* (1923). Par ailleurs, nous assistons à une quasi « naturalisation » allemande de certains cinéastes russes (ou soviétiques) par le peuple allemand lui-même, tels que Vladimir Strijevski, Nikolaï Malikov, Guéorgui Azagarov, Alexandre Razoumny, Anatoli Litvak, Fiodor Otsep, Alexeï Granovski, Viktor Trivas et Viktor Tourjanski.

Concernant le tournage des films à proprement parler, comme l'indique la spécialiste Oksana Bulgakova, les relations cinématographiques russo-allemandes se constituent de trois grandes phases⁹. D'abord, au début des années 1920, les Allemands et les Russes adaptent à l'écran de nombreuses œuvres littéraires classiques russes dont *Les Frères Karamazov* (*Die Brüder Karamasoff*) (1920) de Carl Froelich, *Anna Karenina* (1920) de Friedrich Zelnik, *Âmes errantes* (*Irrende Seelen*) (1920-1921) de Carl Froelich (version cinématographique du roman *L'Idiot* de Fiodor Dostoïevski), *Doubrovsky, le voleur ataman* (*Dubrowsky, der Räuber Atamann*) (1921) de Piotr Tchardynine, *Crime et châtiment* (*Schuld und Sühne*) (1921-1922) de Rudolf Biebrach, *La Sonate à Kreutzer* (*Die Kreutzerersonate*) (1921-1922) de Rolf Petersen, *Humiliés et offensés* (*Erniedrigte und Beleidigte*) (1922) de Friedrich Zelnik, *Raskolnikov* (1922-1923) de Robert Wiene, *Résurrection* (*Auferstehung. Katjuscha Masłowa*) (1923) de Friedrich Zelnik, *La Puissance des ténèbres* (*Die Macht der Finsternis*) (1923) de Conrad Wiene, *Eaux printanières* (*Frühlingsfluten*) (1923-

8. *Moskovskij Xudožestvennyj Akademičeskij Teatr.*

9. Oksana Bulgakova, « Russische Film-Emigration in Deutschland. Schicksale und Filme » in K. Schlögel (éd.), *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*, Berlin, Akademie-Verlag, 1995, p. 390-392.

1924) de Nikolai Malikov, *Taras Boulba* (1924) de Vladimir Strijevski, *Les Hommes superflus* (*Überflüssige Menschen*) (1926) d'Alexandre Razoumny, *Le Cadavre vivant* (*Der lebende Leichnam*) (1928-1929) de Fiodor Otsep. Ensuite, les émigrés russes développent le film à costumes dans le but de créer un monde illusoire lié au rêve. Enfin, le *cinéma des Russes* (*Russenkino*) influence les réalisateurs allemands, ce qui entraîne l'émergence du motif russe dans les films de ces derniers, lesquels retracent des épisodes de l'histoire russe et des complots de l'époque tsariste ou racontent des aventures exotiques. C'est cette troisième phase qui nous intéressera tout particulièrement dans notre étude basée sur près de soixante films allemands sortis entre 1919 et 1933, dans lesquels apparaissent des personnages russes. Selon le critique de films Thomas Brandlmeier, ces films « forment une réserve fermée de modèles d'action qui suffisent à créer le genre russe en tant que sous-genre du mélodrame, de la comédie de société ou du film d'espionnage¹⁰ ».

Cette analyse filmique nous permet de noter en premier lieu que les longs-métrages tournés sous la République de Weimar jouent avec les clichés répandus sur les Russes à cette période. Ainsi, dix ans après la fin de la Première Guerre mondiale et malgré les bonnes relations entre les émigrés russes et les Allemands, quelques films continuent de condamner l'ennemi russe, ce que nous pouvons voir dans les films *Par la Porte de Brandebourg. Si longtemps encore sur l'avenue Unter den Linden* (*Durch Brandenburger Tor. So lang' noch untern Linden*) de Max Knaake en 1929, qui évoque entre autres le retour d'un Allemand fait prisonnier par les Russes, *Deux mondes* (*Zwei Welten*) d'Ewald André Dupont en 1930, ayant pour toile de fond l'occupation russe en Galicie, *En service secret* (*Im Geheimdienst*) de Gustav Ucicky, *Victoria et son hussard* (*Viktoria und ihr Husar*) de Richard Oswald en 1931 et *Salon Dora Green* (1932-1933) de Henrik Galeen où une femme démasque l'espion russe Soucharov. En revanche, dans le film *La Maîtresse et son esclave* (*Die Herrin und ihr Knecht*) (1929) de Richard Oswald, l'amour russo-allemand entre Johanna et le prince Fergussov triomphe avant que les soldats allemands ne tuent ce dernier.

Par ailleurs, dans nombre de films, la femme russe est présentée comme un personnage ambivalent. Elle peut alors représenter

10. Thomas Brandlmeier, « Brillanten und Brillantine. Exilrussen und Filmrussen », in J. Schöning (éd.), *Fantaisies russes. Russische Filmmacher in Berlin und Paris 1920-1930*, Munich, Ed. Text + Kritik, 1995, p. 10.

une femme fatale, qui entraîne la perte des hommes qu'elle séduit, ou son opposé, une femme fragile, qui subit la violence masculine. Cette idée, reposant sur l'exotisme étranger et sur le thème de l'ambiguïté féminine fortement développé depuis la fin du XIX^e siècle dans les arts et en littérature, apparaît dans le long-métrage *Lyda Ssanin* (1922) de Friedrich Zelnik où une femme russe se révolte contre un homme pour lequel elle n'a aucune estime en le tuant avant de retrouver une vie normale grâce à un médecin bienveillant. Dans *Les Déchaînements de la passion* (*Stürme der Leidenschaft*) (1931-1932) de Robert Siodmak, la femme russe trahit l'homme qu'elle aime : elle le trompe avec un autre et le dénonce à la police. Il en est de même dans *Ariane, jeune fille russe* (1931-1932), adapté du roman éponyme (1920) de Claude Anet, où le cinéaste Paul Czinner traite la question de l'infidélité au féminin. Dans le film *Michael* (1923-1924) de Carl Theodor Dreyer, la cupide princesse Zanikov, se montre prête à tout pour épouser le riche peintre Claude Zoret et pour s'emparer de son argent – mais elle ne parviendra pas à ses fins. À l'inverse, les femmes russes peuvent incarner les bons sentiments et l'abnégation, développés dans les films *Les Finances du grand-duc* (*Die Finanzen des Großherzogs*) (1923-1924) de Friedrich Wilhelm Murnau, la version cinématographique du roman de l'écrivain suédois Frank Heller, et *L'Île des rêves* (*Die Insel der Träume*) (1925) de Paul Ludwig Stein. Dans le premier, la grande-princesse Olga accepte d'épouser le grand-duc Don Ramon, qui règne sur le petit État d'Abacco, pour l'aider à régler ses dettes. Elle lui écrit alors :

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

Dans le second, la naïve aristocrate russe Ekaterina Nikolaïevna épouse le prince Alexeï Ermolov qui l'humilie régulièrement par ses frasques en tous genres, sa passion pour le jeu et les femmes.

Ensuite, nous pouvons constater que le Russe fait partie intégrale du décor des années 1920, ce qui renvoie à son statut d'émigré et à son « assimilation » au peuple allemand, voire français, comme dans *Le Papillon de la grande ville* (*Großstadtschmetterling*) (1928-1929) de Richard Eichberg où Kouzmine, l'un des personnages principaux, interprète un peintre russe vivant à Paris, ou dans

L'Homme aux nerfs de fer (*Der Mann mit eisernen Nerven*) (1920-1921) de Georg Jacoby dans lequel un voleur se fait passer pour un aristocrate russe à Barcelone. Dans le film *L'Étrangleur du monde* (*Der Würger der Welt*) (1919-1920) d'Ewald André Dupont, le rôle de l'émigré se révèle plus significatif puisqu'un étudiant russe devient l'assistant d'un détective dont la mission est de mettre en sécurité un bacille destiné à détruire l'humanité, sur le point de se retrouver entre les mains d'un groupe de nihilistes. Dans ce cas, nous pouvons nous demander si le fait d'octroyer le rôle d'adjuvant à un Russe dans la lutte contre une forme d'anarchisme n'est pas un moyen de renforcer l'intégration de l'émigré dans la société allemande. Il se bat en effet pour sauver le monde et non pas pour propager le chaos.

Néanmoins, à ces rares exceptions près, le Russe est le plus souvent figuré par un aristocrate, un fait souligné par Brandlmeier qui insiste sur l'utilisation du jeu de rôle de l'aristocrate se métamorphosant en femme ou en homme du peuple – un prince peut devenir serveur et une cantatrice devenir chanteuse de cabaret. Cependant, le « déguisement » de l'aristocrate n'est pas le seul élément à retenir. De fait, l'aristocrate russe se présente souvent comme un homme bien élevé, comme dans *L'Homme qui commit le meurtre* (*Der Mann, der den Mord beging*) (1930-1931) de Kurt Bernhardt où le prince Cernuwicz se caractérise par ses bonnes manières, contrairement à l'Anglais Falkland. En revanche, il semble que l'aristocrate russe soit plus correct en dehors de ses propres frontières – Cernuwicz se trouve à Constantinople. Lorsqu'il vit en Russie, il s'apparente à un être abject, comme c'est le cas dans le film *Hai-Tang* (1929-1930) de Richard Eichberg où le grand-duc Pavel essaie de s'approprier la jeune danseuse chinoise Hai-Tang en l'achetant.

En outre, fréquemment, le noble russe devient un criminel malgré lui, par amour. Son honnêteté est alors mise à rude épreuve. Dans le film *Désir. L'aventure de Katia Nastenka* (*Begierde. Das Abenteuer der Katja Nastjenko*) (1920) de Franz Hofer, le comte Smolov, alors même qu'il vient d'être amnistié, est poursuivi par le policier Ivanov, jaloux de la relation amoureuse existant entre Smolov et la comtesse Katia Nastenka. Il s'ensuit un combat entre les deux hommes par l'intermédiaire d'un jeu de cartes pendant lequel le comte « perd » Katia. Malgré son gain, Ivanov finit par tuer le comte. Dans le long-métrage *Le Chant des Cosaques du Don* (*Das Donkosakenlied*) (1929-1930) de Georg Asagaroff, le prince Viktor Gagarine s'efforce de protéger son épouse secrète, Natacha. Après

avoir échappé aux camps sibériens, il devient le chef d'une bande de voleurs afin de mettre en place toute une stratégie destinée à sauver Natacha.

L'image de l'aristocrate déchu apparaît également dans le film *Je baise votre main, Madame* (*Ich küsse Ihre Hand, Madame*) (1928) de Robert Land. Le maître d'hôtel y est un comte russe que la Française Laurence refuse de prendre à son service avant d'avoir les preuves de son aristocratie. Un autre grand-duc émigré déchu est Doro-chinski dans le film *Der Orlov* (1932) de Max Neufeld. Ici, le protagoniste décide de vendre son diamant Orlov par amour pour la chanteuse russe, Nadia, de façon à retrouver un semblant de fortune. Ces deux films font partie du grand motif de la mésalliance¹¹, énoncé par Brandlmeier, racontant l'amour entre un aristocrate et une femme du peuple. Une aristocrate russe déclassée se voit aussi attribuer un rôle dans le film *Docteur Mabuse, le joueur* (*Dr. Mabuse, der Spieler*) (1924) de Fritz Lang dans lequel elle perd au jeu ses bijoux qui représentent les restes de sa richesse.

Face à cette quasi-omniprésence de l'aristocrate russe dans les films allemands de l'époque, dont le caractère se révèle ambigu selon les films, nous pouvons supposer que le cinéaste, avec ironie, cherche à souligner le déshonneur des Blancs au lendemain de la Révolution qui ont perdu leur statut et sont contraints de devenir des hommes du peuple – serveurs ou voleurs –, s'efforçant de survivre par le biais du jeu et/ou d'un changement d'identité. C'est aussi une façon de dénoncer les mauvais agissements de l'aristocrate, condamné par le pouvoir révolutionnaire.

En ce qui concerne le thème de la révolution à proprement parler, traitée dans des longs-métrages sur la Révolution française, tel *Danton* (1921) de Dimitri Buchowetzki, il se manifeste tout d'abord par l'accusation implicite contre le régime tsariste dans des films à caractère historique, comme *Le faux Dimitri* (*Der falsche Dimitri*) (1922) de Hans Steinhoff, *Pierre le Grand* (*Peter der Große*) (1922-1923) de Dimitri Buchowetzki, *Le Cabinet des figures de cire* (*Das Wachsfigurenkabinett*) (1924) de Paul Leni, portant en partie sur la cruauté du tyran Ivan le Terrible, ou encore *Le Marquis d'Eon, l'espion de la Pompadour* (*Marquis d'Eon, der Spion der Pompadour*) (1928) de Karl Grune dans lesquels sont amorcées des révoltes populaires.

11. Thomas Brandlmeier, « Brillanten und Brillantine. Exilrussen und Filmrussen », art. cit., p. 18.

Ensuite, le thème révolutionnaire est introduit par l'intermédiaire de la révolution de 1905 dans le film *L'Incendie du monde* (*Weltbrand*) (1920) d'Urban Gad dans lequel le cinéaste souligne l'échec des anarchistes. La révolution peut aussi avoir lieu dans le Caucase, comme c'est le cas du film *Le Diable blanc* (*Der weiße Teufel*) (1929-1930) d'Alexandre Volkoff où le Caucasien Hadji Mourat se retrouve à la cour de Saint-Pétersbourg, mais refuse d'agir contre les siens. En défendant une femme par amour, il doit affronter les persécutions du régime tsariste.

Puis, nous pouvons noter la présence de films antirévolutionnaires liés à la révolution de 1917. Ainsi, *L'Humanité déchaînée* (*Die entfesselte Menschheit*) (1920) de Joseph Delmont, tiré du livre éponyme de Max Glass, dénonce l'idéalisme fanatique des révolutionnaires, incarné par le personnage de Karenov, qui n'engendre malheureusement qu'un bain de sang. Le révolutionnaire se voit d'ailleurs puni puisqu'il meurt à la fin du film. Il en est de même dans *Tatiana* (1922-1923) de Robert Dinesen où le personnage de Tatiana tue son mari, un puissant industriel, qui était un révolutionnaire et avait gravement blessé son premier époux. Nous pouvons donc relever la mise en lumière du caractère abject du révolutionnaire, à nouveau pointé dans *La Princesse et le violoniste* (*Die Prinzessin und der Geiger*) (1924-1925) de Graham Cutts : le révolutionnaire et virtuose Levinski, défenseur de la lutte des classes, assassine Mikhaïl, son élève violoniste, qui a tenté d'aider une princesse, donc une aristocrate, à s'enfuir.

Néanmoins, les réalisateurs développent en parallèle des films autour d'hommes et de femmes devenus révolutionnaires malgré eux. Par exemple, dans le film *Nostalgie* (*Sehnsucht*) (1920-1921) de Friedrich Wilhelm Murnau, Ivan, un violoniste russe accepte d'aider les révolutionnaires dans leur complot contre un prince afin de financer son voyage destiné à rendre visite à la princesse Wirski, une proche parente. Là encore, afin de protéger la belle aristocrate, Ivan trahit ses camarades par amour. Dans *Haute trahison* (*Hochverrat*) (1929) de Johannes Meyer, la révolutionnaire Véra, qui commet un attentat (manqué) sur le grand-duc Kirill, est sauvée par l'étudiant Vassili qui est envoyé en Sibérie à sa place. Par la suite, elle tente tout pour sauver ce dernier. Enfin, dans le film *L'Amour de Jeanne Ney* (*Die Liebe der Jeanne Ney*) (1927) de Georg Wilhelm Pabst, une version cinématographique du roman éponyme (1924) d'Ilya Ehrenbourg, le bolchevik Andreas aide Jeanne à rejoindre la France après l'assassinat de son père par l'Armée rouge. Une fois à Paris, un membre de la Garde blanche tue l'oncle de Jeanne pour

faire accuser Andreas. Jeanne finit par sauver ce dernier. Comme le constate Brandlmeier, la trame liée au retour du révolutionnaire s'achève par le triomphe de l'amour romantique sur les principes révolutionnaires. Il semble alors que la révolution apparaisse en second plan, l'amour étant la valeur centrale à sauver. C'est dans ce cas précis que la révolution semble être tolérée. Un autre cas remarquable est le film *Les Espions* (*Spione*) (1927-1928) de Fritz Lang, où la jeune Russe Sonia Barranikova travaille pour Haghi, le chef d'une organisation criminelle allemande : elle y est chargée de séduire certains hommes gênants afin de mieux pouvoir les éliminer par la suite. Ses crimes sont en partie excusés par le fait que son frère et son père aient été condamnés à mort par le tsar pour leurs idées dites révolutionnaires, ce que nous pouvons lire sur l'acte de condamnation rédigé en caractères cyrilliques.

L'ensemble de ces remarques nous conduit à penser que, même si la Révolution russe est rarement défendue et n'est jamais vraiment illustrée de manière explicite, elle se voit le plus souvent critiquée dans les films allemands. Dans les longs-métrages tournés sous la République de Weimar, les réalisateurs s'éloignent en effet de la violence omniprésente en Allemagne au lendemain de la Révolution russe et surtout des deux révolutions successives que connaît l'Allemagne en 1917-1918 et 1918-1919, lors du difficile passage de l'Empire à la République, plusieurs mouvements révolutionnaires et contre-révolutionnaires se développant parallèlement, les premiers luttant contre le pouvoir qu'ils souhaitent voir se transformer alors que les seconds tentent davantage d'imposer un nouvel ordre, différent de celui de l'ancien régime. La première révolution, axée sur la volonté de mettre fin à la guerre, aboutit à la décision de signer une paix sans annexion ni contribution et au vote d'une résolution de paix le 19 juillet 1917. Quant à la seconde « grande » révolution de 1918-1919, elle conduit à l'effondrement de l'Empire, à la proclamation de la République de Weimar le 8 novembre 1918, à l'abdication de Guillaume II le 9 mai 1918 et à la signature de l'armistice du 11 novembre 1918. Elle témoigne de nouveau de l'aspiration des Allemands à voir cesser la guerre, ce qui est visible dans les premières mutineries des marins de Kiel et de Wilhelmshaven le 29 octobre 1918, suivie de la formation spontanée de conseils de soldats et de conseils ouvriers et dans la propagation de plusieurs petites révolutions dans toute l'Allemagne, notamment en Bavière.

Ces deux révolutions mènent à deux sortes de contre-révolution : l'une d'extrême-gauche et l'autre d'extrême-droite qui,

bien qu'elles se terminent sur un échec, donnent lieu à de grandes violences dans la mesure où le parti social-démocrate (SPD) « révolutionnaire » autorise d'une certaine façon la lutte entre les mouvements contre-révolutionnaires : les corps francs de droite et les spartakistes et les communistes de gauche. À titre d'hypothèse, nous pouvons d'ailleurs nous demander si ce combat ne profitait pas au nouveau gouvernement qui, craignant une révolution bolchevique, pouvait endiguer le danger grâce aux corps francs qu'il pensait ensuite repousser au moment où la menace communiste aurait disparu.

Ainsi, il semble que le choix du motif russe s'explique d'un côté par la tendance des Allemands à suivre la vague d'exotisme introduite par les émigrés russes lors de leur arrivée en Allemagne et, de l'autre, par la volonté des Russes de répondre à la demande allemande reposant sur des stéréotypes dont le peuple berlinois n'a pas forcément conscience. De fait, comme le remarque Oksana Bulgakova,

les émigrés ne mettent pas en scène des mélodrames russes pré-révolutionnaires mais des comédies européennes et des films d'aventures à la fin heureuse. Ils devaient promouvoir la culture et l'histoire russe par le biais de l'exotisme (ours, balalaïka, tziganes, etc.) et s'adapter à la conception stéréotypée de l'étranger parce que, sinon, ils n'auraient pas été perçus ni été admis comme Russes¹².

Par ailleurs, alors que les corps francs et les différentes politiques de la République de Weimar affichent leur volonté d'enrayer la révolution communiste en réprimant dans le sang les révoltes communistes et en assassinant Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht en janvier 1920, les cinéastes allemands proposent une vision plus épurée de la révolution qui ne sert finalement que de toile de fond à des intrigues amoureuses, mises en scène dans un contexte plus exotique, jouant avec le cliché de l'âme russe passionnée, qui peut être considéré comme un autre moyen d'illustrer la violence. Malgré tout, ce qui ressort clairement de ces films, c'est le caractère implicite de la dénonciation du régime tsariste et révolutionnaire, marqués par la cruauté, et la mise en relief de la légitimité de la

12. Oksana Bulgakova, « Russische Film-Emigration in Deutschland. Schicksale und Filme », art. cit., p. 381.

République de Weimar qui combat l'ancien pouvoir et les communistes.

Sorbonne Université