

AU CINÉMA LE 4 JANVIER 2017
EN VERSION RESTAURÉE HD

Galeshka Moravioff présente

LE DERNIER DES HOMMES

(Der Letzte Mann)

Un film de Friedrich Wilhelm MURNAU

Avec Emil Jannings, Maly Delschaft, Max Hiller

Durée : 88 min. / Allemagne / 1924 / Visa N° 31209
DCP 2K / N&B / VOSTF / 1.33:1 / Stéréo 2.0

VERSION INTÉGRALE RESTAURÉE HD
Vitesse d'origine respectée

Nouvelle musique de Galeshka Moravioff

Photos et dossier de presse téléchargeable sur
www.films-sans-frontieres.com/ledernierdeshommes

AU CINÉMA LE 4 JANVIER 2017

Distribution / Presse

FILMS SANS FRONTIERES / Christophe Calmels
70, bd de Sébastopol – 75003 Paris
Tel : 01 42 77 01 24 / 06 03 32 59 66
Fax : 01 42 77 42 66
Email : distrib@films-sans-frontieres.fr



SYNOPSIS

Le portier de l'Atlantic, sanglé dans son uniforme rutilant, vaque à ses solennelles occupations devant la porte tambour du luxueux hôtel. Mais une malle à porter jusque dans le hall, la fatigue qui le terrasse alors, le verre de vin qu'il boit pour se restaurer, l'œil du gérant qui surveille la scène vont le condamner à renoncer à son uniforme. Il est alors chargé de s'occuper des lavabos, véritable déchéance à ses yeux, qu'il vit comme un drame, sous la risée de ses voisins...



CRITIQUES ET ANALYSES

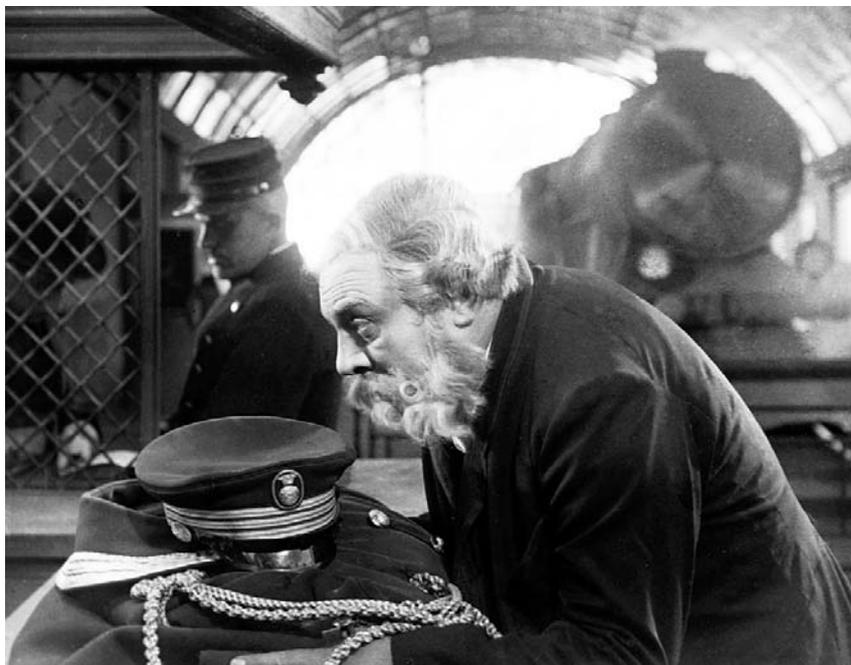
La renommée et l'influence du "Dernier des hommes" vont être considérables dans le monde : l'audace de sa technique, la clarté de son récit, la subtilité de sa psychologie, la vérité de son atmosphère dramatique en font un des sommets du cinéma muet.

LE DERNIER DES HOMMES

Comment Murnau, par la seule force expressionniste du cinéma, met en scène les aléas de la fortune à travers un bouton de redingote. Poétique et génial.

Les contes d'Andersen ont ceci de magique qu'on peut les résumer à une simple maxime ou bien plonger dans chaque détail comme dans un univers poétique. *Le Dernier des hommes* a cette force jubilatoire. Du jour au lendemain, le portier d'un palace se trouve relégué aux chiottes. Plus assez costaud pour porter les valises. On lui retire alors la splendide redingote qui faisait toute sa fierté. Sans sa belle livrée à boutons dorés, il n'est plus qu'un vieillard rabougri. Jusqu'au jour où un riche client meurt et lui lègue sa fortune. A partir de ce scénario digne d'un conte enfantin dont la maxime serait "Il n'est point de fortune sûre et certaine", Murnau montre son époque, les années folles, sur un mode "expressionniste". Expressionniste, Murnau ? En fait, il exploite toutes les ressources techniques dont dispose alors le cinéma : expressivité rigolarde des visages en gros plan, hallucinogène lenteur des mouvements de personnages, premiers travellings de l'histoire du cinéma, stylisation graphique des décors, déformation de l'image pour traduire une perception mentale, inquiétante étrangeté de chaque plan digne de dessins de Léon Spilliaert... Mais le plus stupéfiant, c'est la capacité qu'a le cinéaste à faire entendre dans un film muet, par la musique des images, la folie d'un monde qui vacille. 1924. Folie des fortunes qui se font et se défont à une vitesse vertigineuse à la loterie de la Bourse sur le dos d'une Allemagne ruinée. André Breton publie le Manifeste du surréalisme. Kafka meurt. Les bruits de bottes des périls à venir sont tout proches.

Luc Aborna, Les Inrocks



L'auteur de ce chef-d'œuvre, Friedrich Wilhelm Murnau (1819-1931), a déjà une douzaine de films lorsqu'il réalise *Le Dernier des hommes*, œuvre qui va lui valoir une réputation mondiale. Le scénario, dû à Carl Mayer, raconte l'histoire d'un portier d'hôtel fière de son rutilant uniforme ; un jour, ne pouvant plus porter les gros bagages, il est privé de son uniforme et relégué aux lavabos : il va en perdre la raison. Le film relève du *Kammerspiel*, dont il a les principales caractéristiques : intrigue parfaitement banale, stricte unité de temps, huit-clos dramatique centré sur quelques espaces fermés, décors entièrement construits en studio. Pourtant l'œuvre s'éloigne de la stricte orthodoxie : Emil Jannings, en jouant trop « chargé », donne à son personnage un relief quasi expressionniste ; des flous et des distorsions tendent à suggérer l'intériorité des héros ; et surtout, innovations sensationnelle, la caméra fait preuve d'une agilité et d'une personnalité absolument nouvelles pour l'époque : sous la conduite du grand opérateur Carl Freund, elle devient un personnage du drame et, se jouant de toutes les habituelles conventions spatiales, elle fouille impitoyablement les visages et les objets en une chasse incessante du moindre détail significatif. La renommée et l'influence des *Derniers hommes* vont être considérables dans le monde : l'audace de sa technique (qui sera partout imitée), la clarté de son récit (le film comporte un seul intertitre), la subtilité de sa psychologie, la vérité de son atmosphère dramatique en font un des sommets de l'art muet. Murnau se trouve placé au premier rang des réalisateurs mondiaux.

Marcel Martin, Cinéma 61, mai 1961, n°56



Au carrefour de l'expressionnisme et du réalisme, le film présente la virtuosité des dernières œuvres du muet (*Variétés* de Dupont, 1925, *The Last Warning* de Paul Leni, 1929, ou *Au bonheur des dames* de Duvivier, 1930), à cette différence près qu'on est en 1924, et que ce film-bilan peut être vu aussi comme un film pionnier. Il y a dans *Le dernier des hommes*, un des très rares films muets à être dépourvus de tout intertitre, la plus formidable concentration d'énergie, de talent et de procédés stylistiques divers mis en œuvre pour exprimer, par le dehors de l'homme et des choses, le dedans de l'homme et de la réalité. Les attitudes infiniment variées de Jannings qui pousse à leur paroxysme la plasticité et le don de métamorphose des grands acteurs expressionnistes, l'utilisation de tous les types de cadrages et d'une gamme illimitée de mouvements d'appareil, le recours aux plans subjectifs et oniriques, la prolifération des effets de montage (parallélisme, métaphore, etc.), la magie abstraite et pourtant terriblement précise des décors, l'importance dramatique et symbolique accordée aux objets servent un thème de caractère intime et universel : la déchéance d'un homme vue tout à la fois à l'extérieur et de l'intérieur de lui-même. La thématique du film est loin d'être simple. Car *Le dernier des hommes* est aussi un film sur la vieillesse, âge de la vie où les illusions du paraître pourraient et devraient s'atténuer alors que le portier de l'hôtel Atlantic, elles culminent. Toute son aventure se limite à l'échange d'une livrée contre une autre, et le contraste entre l'orgueil qu'il tirait de la première et l'humiliation que lui cause la seconde a quelque chose d'aberrant, qui ajoute encore au caractère pitoyable de sa destinée. Murnau sait décrire dans une même vision synthétique l'immense souffrance de son personnage et son aliénation. Celui-ci ne vit en effet que dans le regard d'autrui et, pour établir un lien avec le film précédent de Murnau, *Nosferatu*, on pourrait dire qu'il est vampirisé par le regard d'autrui. Pour exprimer le poids sur la conscience du portier, Murnau a donné à la plupart des personnages qui l'entourent l'allure d'apparitions démoniaques. Elles n'existent - dans la seconde partie - que pour supplicier le héros prisonnier d'un univers urbain tumultueux et complètement coupé de la nature (selon l'un des principes de l'expressionnisme).



Le réalisme initial du sujet, des personnages, des situations, qui pourrait faire du film un archétype parfait du Kammerspiel, inventé par Carl Mayer, est métamorphosé par l'expressionnisme de la forme et la virtuosité géniale de Murnau. Elle aboutit à une densité extrême que certains ont essayé de désigner par le terme « surréalité » de l'œuvre. Il a été réclamé par Jannings et les producteurs, voulu par Carl Mayer et sans doute tourné par Murnau, mais dans un style plus sobre et plus linéaire que le reste du film. Il faut dire que cet épilogue (d'une durée équivalente à vingt pour cent du total du métrage total) est superbe et apporte au récit un élément de complémentarité, de contradiction interne, de distanciation, d'onirisme et de dérision tout à fait extraordinaire. Il souligne aussi l'emprise du Destin sur ce personnage, tantôt rabaisé et avili, tantôt relevé jusqu'à un sommet de gloire sociale auquel il n'aurait jamais cru pouvoir accéder. Ce dénouement reste fidèle au thème central du film en montrant chez le vieillard la fascination qu'exercent sur lui les illusions du paraître, liées à celles de la jouissance la plus matérialiste. Le portier, dans cet épilogue, demeure l'homme, le pantin et aussi l'être complètement solitaire, quoique façonné par le regard d'autrui, qu'il a toujours été.

N.B. Il peut être intéressant de remarquer que certains analystes ont vu dans l'aventure du portier privé de son uniforme une représentation symbolique de l'Allemagne à cette époque de son histoire : « Erich Von Stroheim, écrit Jean Domarchi (in « Murnau », anthologie du cinéma, 1965), avouait qu'il ne pouvait voir sans pleurer la scène où le directeur d'hôtel dépossédait Jannings de cet uniforme. Il lui semblait assister à une scène de dégradation militaire. Aucun Allemand ne peut rester insensible à la perte de l'uniforme ; mais la signification véritable du film va bien au-delà de cette dégradation car, en fait, ce dont il est question, c'est du sort même de l'Allemagne, condamnée au désarmement par les Alliés et incapable de se « faire » à cette situation toute nouvelle. »

Jacques Lourcelles,
Dictionnaire du cinéma, Les Films, Robert Laffont, 1992.



L'ANALYSE DE JACQUES LOURCELLES :

« Au carrefour de l'expressionnisme et du réalisme, le film présente la virtuosité des dernières œuvres du muet à cette différence près qu'on est en 1924 et que ce film bilan peut aussi être vu comme un film pionnier.

Il y a dans *Le dernier des hommes*, un des très rares films muets à être dépourvus de tout intertitre, la plus formidable concentration d'énergie, de talent et de procédés stylistiques divers mis en œuvre pour exprimer, par le dehors des hommes et des choses, le dedans de l'homme et de la réalité. Les attitudes infiniment variées de Jannings qui pousse à leur paroxysme la plasticité et le don de métamorphose des grands acteurs expressionnistes, l'utilisation de tous les types de cadrages et d'une gamme illimitée de mouvements d'appareils, le recours aux plans subjectifs et oniriques, la prolifération des effets de montage (parallélisme, métaphore, etc....), la magie abstraite et pourtant terriblement précise des décors, l'importance dramatique et symbolique accordée aux objets servent un thème de caractère intime et universel ;

la déchéance d'un homme vue tout à la fois de l'extérieur et de l'intérieur de lui-même.

La thématique du film est loin d'être simple. Car *Le dernier des hommes* est aussi un film sur la vieillesse, âge de la vie où les illusions du paraître pourraient et devraient s'atténuer, alors que chez le portier de l'hôtel Atlantic, elles culminent. Toute son aventure se limite à l'échange d'une livrée contre une autre, et le contraste entre l'orgueil qu'il tirait de la première et l'humiliation que lui cause la seconde a quelque



chose d'aberrant, qui ajoute encore au caractère pitoyable de sa destinée. Murnau sait décrire dans une même vision synthétique l'immense souffrance de son personnage et son aliénation. Celui-ci ne vit en effet que dans le regard d'autrui et, pour établir un lien avec le film précédent de Murnau, *Nosferatu*, on pourrait dire qu'il est vampirisé par le regard d'autrui.

Pour en exprimer le poids sur la conscience du portier, Murnau a donné à la plupart des personnages qui l'entourent l'allure d'apparitions démoniaques. Elles n'existent - dans la seconde partie- que pour supplicier le héros prisonnier d'un univers urbain tumultueux et complètement coupé de la nature (selon l'un des principes de l'expressionnisme). Le réalisme initial du sujet, des personnages, des situations qui pourrait faire du film un archétype parfait du *Kammerspiel*, inventé par Carl Mayer, est métamorphosé par l'expressionnisme de la forme et la virtuosité géniale de Murnau. »

REGARD D'UN PHILOSOPHE

Notes sur *Le Dernier des Hommes* par Alain Badiou

« Rien ne signale mieux le génie de Murnau que l'usage qu'il fait des codes de l'époque. Car sa souveraine maîtrise ne va pas à les fracturer, selon quelque disposition arrogante du désir expérimental. Bien plutôt il les apprivoise, et par l'usage indirect, à la fois ferme et surprenant, qu'il en propose, il les plie au service d'une poétique cohérente, où ces codes sont moins détournés que relevés. Murnau donne toujours l'impression d'inventer tel ou tel artifice, dont nous savons pertinemment qu'il est courant dans le cinéma des années vingt. En sorte que, comme Eschyle ou Sophocle, il y a dans son art un classicisme supérieur, quelque chose d'auroral, qui transforme le déjà-vu en jamais-vu. Considérons trois de ces codes d'époque : la prise en compte du caractère de classe de la société, les virtuosités techniques du muet, le jeu expressionniste des acteurs.

Singulièrement dans le cinéma allemand et russe de ces années, la question des classes investit l'impureté cinématographique, qui est sur ce point à l'école du roman et du théâtre. Elle le fait selon deux orientations majeures : un cinéma populiste et misérabiliste, un cinéma didactique ou révolutionnaire. Murnau peut sembler, dans *Le dernier des hommes*, participer en tout cas de la première tendance. Le film,

réduit à son anecdote, est un mélodrame social. Mais quand on le voit, on se rend compte que ce que Murnau retient du dispositif classiste est la forme pure du Deux. Ce qui pourrait n'être que l'histoire sinistre d'une déchéance est l'exploration filmique des ressources de la dualité. Il y a deux espaces, l'hôtel Atlantic et le quartier populaire où vit le personnage principal. Et une bonne partie du film est consacrée à l'entre-deux. C'est le leitmotiv, constamment varié, du trajet qui mène le héros de l'un à l'autre des deux espaces. En outre, le Deux se réduplique sans cesse, comme si tout le visible l'avait pour loi. C'est ainsi que l'hôtel Atlantic est lui-même divisé en deux strates, celle des clients et de la direction, celle des employés, dont les lieux ne coïncident que pour des péripéties où ne s'opère nulle rencontre véritable. Mais à son tour, la strate des employés se divise : entre le statut de portier, que le héros vit glorieusement, et le statut de gardien des toilettes, il y a un abîme matériel, que nous présente le terrible escalier qui descend vers ces toilettes comme vers l'enfer. Enfin, cette récurrence du Deux est captée par ce qui en est le véritable signe filmique : les deux costumes, celui de portier, avec ses faux galons qui font que le héros l'arbore comme s'il était colonel, et la veste blanche de l'homme des toilettes. Comme pour le trajet de l'hôtel au quartier, le motif des deux costumes est le support de subtiles variations.

C'est que l'art de Murnau, dans ce film comme dans les autres, est très souvent d'extraire des différences spatiales ou sociales la pure opposition de deux emblèmes matériels. Ainsi le Deux est finalement concentré dans le changement de costume, qui métamorphose en signes la sociologie apparente des lieux et des fonctions. Par quoi Murnau parvient simultanément à retenir l'exactitude descriptive (on ne quitte pas l'infinie matérialité des classes sociales), et à installer le film dans une polarisation générale, esthétiquement transcendante à son matériau classiste, qui autorise un traitement formel, et finalement idéal, de l'espace, des signes, et de ce qui s'échange entre eux.



Si maintenant on considère les artifices techniques issus du cinéma "d'avant-garde", surimpressions, déformations etc..., on sait qu'ils conduisent généralement à un cinéma hystérisé par la volonté visible de l'effet. Or, la singularité de Murnau est qu'aucun de ces artifices n'est absent du film, alors qu'un caractère majeur de son art est une totale déshystérisation.

Murnau en effet (et *Tabou* est l'aboutissement de ce désir) a pour mythe personnel un univers absolument détendu, où se donne à voir le calme essentiel, presque intemporel, du visible en son entier. Dans le film qui nous occupe, nombre de plans secondaires sur la ville, ses rues, ses passants, n'ont pas d'autre objet que de contrarier la tension de l'anecdote par une vision détachée, éternelle, sans souci de ce qui advient, du monde qui nous entoure. Il en résulte que l'usage des surimpressions ou des déformations est exclusivement destiné à inscrire les différents modes de l'excès : l'ivresse, ou le rêve. Ces formes ne sont pas l'arrogante proposition d'un style. Elles dérivent naturellement de ce que le personnage, cessant de se mouvoir dans le calme du monde, invente un autre régime de la visibilité. La surimposition est d'abord dans

l'être même, tel qu'à tel ou tel moment singulier il se donne pour le personnage. De là aussi que ces artifices sont presque comme des citations : on les convoque comme ce qui est disponible pour un basculement évident dans un autre univers. C'est ainsi que la grande scène où le héros jongle avec la malle est non seulement traitée par les moyens de la virtuosité technique, mais qu'elle cite, à l'évidence, les règles du spectacle de cirque.

Il faut bien voir que, dans le rapport métaphysique au visible comme donation calme et intemporelle qui est celui de Murnau, la poésie se donne d'abord dans le lointain. Citons, dans le film, les parapluies derrière la porte, la circulation dans la ville, le jeu des fenêtres et des ombres. L'homme n'est pour Murnau qu'un signe, dans un déploiement d'univers qui seul est véritablement réel. Le plan de Jannings sur son banc, dans les toilettes, montre exemplairement ce dont il s'agit : le lieu, le mur, la lumière, font de l'acteur, comme incorporé au visible, le signe pur de la désolation, si pur que cette désolation elle-même participe en définitive de la beauté de tout ce qui est. Dans ces conditions, le gros plan et le jeu expressionniste qu'il agrandit n'est jamais qu'une procédure d'isolement du signe, quand il faut indiquer qu'entre ce signe et le sens de l'univers, il y a une provisoire disjonction. La figure majeure est alors celle de la stupéfaction : à la fois incorporé et inaccordé, le signe humain se sépare visiblement de son destin d'univers, en sorte qu'il est intérieurement saisi par l'irréel, dont le jeu en gros plan nous donne la texture.

La liberté de Murnau est tout aussi grande au regard de la question des genres. *Le dernier des hommes* est-il une comédie, ou un mélodrame ? Dans la détente universelle qui fait le fond de l'être, on passe de l'un à l'autre au même point. C'est ainsi que les trajets du portier, selon le même rite et le même rythme, peuvent désigner la surabondance de la joie ou l'infini de la détresse. Les scènes du quartier populaire, qui ressemblent à du Tati, par le remplissage lent et multiforme de l'espace, tiennent une lisière équivoque entre le comique matinal et la tragédie persécutoire. Toutes les scènes autour des valises et malles (objets-signes fondamentaux, comme le sont les deux costumes) peuvent être enchantées ou accablantes. C'est que l'univers accepte univoquement qu'un objet, un lieu, un trajet, soient porteurs de significations opposées : son être propre est encore en deçà de ces oppositions. Disons que la passion de Murnau est de filmer la malle, ou les costumes, ou le quartier, tels que finalement ils se donnent "réellement", et donc en dessous (ou au delà) des variations de sens ou de genre qu'ils supportent. »



LA CAMÉRA DANS *LE DERNIER DES HOMMES*: UNE RÉVOLUTION TECHNIQUE

« Du seul point de vue technique, *Le Dernier des Hommes* mérite de rentrer dans l'histoire du septième art.

Dès le printemps 1896, en effet Promio « inventait » à Venise le travelling. Puis l'école de Brighton inventait le montage et Griffith substituait le gros plan à la « grosse tête ». Suivirent *Cabiria*, *Naissance d'une Nation*, les *Vampires*, *Forfaitures*, *Les Proscrits*, *Caligari*, *La Roue*, les premiers Kino Pravda. *Le Dernier des Hommes* enfin introduisant la caméra mobile (ou caméra « déchaînée ») devait le premier jeter les bases de la technique et de la mise en scène moderne. Et situé dans cette lignée brillante, le film devait être une véritable révolution technique. Ainsi on

sait rarement comment le premier plan du film, plan bien connu, était réalisé :

« Sait-on que pour l'admirable début de ce film de Murnau, Karl Freund le caméraman, était assis sur une bicyclette dans l'ascenseur descendant lentement dans le hall de l'hôtel qu'il filmait, sa caméra attachée devant lui, cette descente comme captée de la porte vitrée de l'ascenseur et que, toujours sur bicyclette, il filait à travers le vestibule et à



travers les battants énormes de la porte tambour de l'entrée en un seul et parfait travelling ? » Murnau utilisa d'ailleurs, outre ce moyen extraordinaire (on pense à la caméra en ballon captif d'*Intolérance*, à la boule de neige et aux plans de l'*Assemblée de Napoléon*), le charriot sur rail qui devenait du même coup le procédé classique de travelling. Il est inutile d'ailleurs de signaler de nouveau les très nombreux travellings du *Dernier des Hommes*, ainsi que les nombreux mouvements panoramiques : qu'il nous suffise de penser qu'ils contribuent à eux-seuls à construire une mise en scène cohérente et d'autre part à nous faire pénétrer plus avant dans le problème de l'expression cinématographique. C'est en ce sens que l'on peut dire que dans ce film, la caméra de Murnau devenait un véritable personnage du drame. La technique murnalcienne ne se limite pas bien sûr aux seuls mouvements d'appareil : elle embrassait tous les procédés de l'écriture et de l'expression cinématographique : ainsi l'auteur utilise le montage court, le raccord dans l'axe, les plongées et les contre-plongées, les plans subjectifs et toutes sortes de surimpressions et de trucages.

Charles Jameux, *Murnau*, Editions Universitaires, 1965

« Placée sur un charriot, la caméra glissait, s'élevait, planait ou se faufilait partout où l'intrigue le nécessitait. Elle n'était plus figée, mais participait à l'action, devenait personnage du drame. Ce n'était plus des acteurs qu'on devinait placés devant l'objectif, mais celui-ci qui les surprenait, sans qu'ils s'en doutent. Dans le « Dernier des hommes », grâce à ce procédé, nous connaissons jusque dans ses moindres recoins le lugubre hôtel Atlantic. De l'ascenseur en plongée, le hall nous apparaissait immense dans un relief accusé par le mouvement, jusqu'au moment où, nous approchant de la porte tournante, celle-ci nous rejetait sous le parapluie imposant de Jannings. »

Michel Carné (1929)

« Pour dresser ce constat et l'élever au niveau du poème tragique, Murnau épuse toutes les ressources du langage cinématographique. Dès le premier plan célèbre, la 'caméra déchaînée' explore la réalité et capte la durée fluente sans la pétrifier photographiquement. Elle atteint sa dynamique spécifique moins par un montage vertical (au sens où l'entendaient les Russes) que par une animation interne du plan qui fonde la sémantique particulière du plan-séquence telle qu'on devait la définir, vingt-cinq ans plus tard, à propos d'Orson Welles... Non content de tourner autour des choses ou de suivre les évolutions des personnages(...) Murnau joue avec virtuosité de la caméra subjective. »

R. Borde, F. Buache, F. Courtade,

(Le cinéma réaliste allemand, Sedoc, 1965).



« Ce film est considéré, à juste titre, comme le chef-d'œuvre du cinéma expressionniste allemand car il marquait le triomphe du nouveau courant réaliste désigné sous le nom de *Kammerspiel*. A l'inverse des réalisateurs de l'époque qui se complaisaient dans les recherches architecturales, Murnau fait figure d'innovateur révolutionnaire en faisant de la caméra le pivot de son film. « Placé sur un charriot, la caméra glissait, s'élevait, planait ou se faufilait partout où l'intrigue le nécessitait. Elle n'était plus figée, mais participait à l'action, devenait personnage du drame », écrivait en 1929 un jeune journaliste âgé de vingt ans nommé Marcel Carné. Le Dernier des hommes n'est pas qu'un film éblouissant par sa technique, il est également un drame bouleversant grâce à l'interprétation d'Emil Jannings dont ce devait être le meilleur rôle. »

Jean Tullard, Le Guide des Films

« C'est probablement le seul film muet à n'être haché par aucun carton, aucun intertitre. Si : une lettre d'avertissement, parcourue par une caméra floue et tremblotante, qui notifie au héros de l'histoire, portier dans un grand hôtel, l'Atlantic, qu'en raison de sa trop grande corpulence et de son âge avancé, il ne pourra plus désormais occuper ses fonctions. Mais que la direction condescend à l'affecter comme préposé aux toilettes. Lui qui était si fier de son bel uniforme à brandebourgs, de ses galons et de ses boutons dorés... Il n'en faut pas davantage pour que, blessé, rabaissé, humilié, le portier déchu se sente devenir le dernier des hommes... La caméra, constamment mobile, les audaces formelles (envol d'ascenseurs, incessants ballets de voitures, carrousel devant le porte-tambour) contrastent avec la puissance statique du personnage formidablement incarné par Emil Jannings. A noter qu'il existe deux dénouements différents du drame : l'un consacrant la déchéance absolue du portier broyé par son destin ; l'autre en forme de happy end, abracadabrante et cousue de fil blanc, de l'homme retrouvant sa dignité. »

Xavier Lacavalerie, Télérama



FRIEDRICH WILHELM MURNAU

(1888 – 1931)



Il naît dans une famille de la petite bourgeoisie allemande. Il commence des études de philologie à Berlin et d'histoire de l'art à Heidelberg, mais en 1911, il abandonne ses études pour se consacrer au théâtre. Durant la Première Guerre mondiale, il est mobilisé et sert dans l'aviation. Malgré huit crashes, il n'est jamais gravement blessé, mais il est fait prisonnier en Suisse en décembre 1917. En 1919, il retourne dans son pays natal.

Il commence par signer des œuvres sentimentales ou fantastiques qui s'inscrivent dans la tradition du romantisme allemand. Il s'affirme très vite comme un réalisateur de grand talent par un style vif et tourmenté qui évoque l'expressionnisme pictural et poétique. Ce style éclate dans un film resté célèbre, inspiré du Dracula de

Bram Stoker, *Nosferatu le vampire*, sorti en 1922.

Il enchaîne les films forts, entre réalisme et fantastique, et réalise des œuvres majeures, comme *Le Dernier des hommes* (1924), avec Emil Jannings, et *Faust, une légende allemande* (1926), qui l'imposent aux côtés de Fritz Lang et Georg Wilhelm Pabst comme une des principales figures du cinéma allemand.

Son travail est remarqué aux États-Unis, où il se rend, invité par les studios de la Fox, et où il réalise *L'Aurore*, qui est généralement considéré comme son chef-d'œuvre et comme un des plus grands films de l'histoire du cinéma.

Décidé à faire carrière aux États-Unis, il y réalise d'autres films dans un style assez réaliste jusqu'à son dernier, d'esprit symboliste, tourné en Polynésie, *Tabou*. C'est au cours de ce tournage qu'il fait la connaissance du photographe français Émile Savitry et admiratif de son travail l'engage comme photographe de plateau pendant quatre mois. Ce tournage sera émaillé de déboires, perçus par les Maoris comme étant en rapport avec la violation du site sacré de l'île de Motu Tapu par le réalisateur, qui déplaça une pierre sacrée pour poser le pied de sa caméra, et quelques mois plus tard, à quarante-deux ans, il meurt à la suite d'un accident de la route, une semaine avant la première de *Tabou*, sa voiture ayant percuté un poteau électrique sur la côte californienne.

Filmographie

1919 : Der Knabe in Blau

1919 : Satanas

1920 : Le Bossu et la Danseuse ou Le Baiser vert (Der Bucklige und die Tänzerin)

1920 : Le Crime du docteur Warren (Der Januskopf)

1920 : L'Émeraude fatale (Abend... Nacht... Morgen)

1920 : La Marche dans la nuit (Der Gang in die Nacht)

1921 : Sehnsucht

1921 : La Découverte d'un secret (Schloss Vogelöd)

1922 : Marizza, genannt die Schmugglermadonna

1922 : Nosferatu le vampire (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)

1922 : La Terre qui flambe (Der brennende Acker)

1922 : Le Fantôme (Phantom)

1923 : L'Expulsion (Die Austreibung)

1924 : Les Finances du grand-duc (Die Finanzen des Grossherzogs)

1924 : Le Dernier des hommes (Der letzte Mann)

1926 : Tartuffe (Herr Tartüff)

1926 : Faust, une légende allemande (Faust, eine deutsche Volkssage)

1927 : L'Aurore (Sunrise)

1928 : Les Quatre Diables (Four Devils)

1930 : L'Intruse (City Girl)

1931 : Tabou (Tabu)



FICHE ARTISTIQUE ET TECHNIQUE

Avec :

Emil Jannings – Portier

Maly Delschaft – Sa fille

Max Hiller – Le fiancé de sa fille

Emilie Kurz – La tante du fiancé

Hans Unterkircher – Le Directeur de l'hôtel Atlantic

Olaf Storm – Un jeune client

Hermann Vallentin – Un client

Georg John – Le veilleur de nuit

Emmy Wyda – La voisine

Réalisation : **Friedrich Wilhelm Murnau**

Scénario : **Carl Meyer**

Montage : **Friedrich W. Murnau / Elfi Böttrich**

Caméra : **Karl Freund**

Direction artistique : **Robert Herlth, Walter Röhrig**

Musique : **Galeshka Moravioff**

Décors : **Edgar G. Ulmer**

Effets spéciaux : **Ernst Kunstmann**

Maquillage : **Waldemar Jabs**

Production : **Eric Pommer**

Distribution : **Films Sans Frontières**

Noir & Blanc – 88 min. - Allemagne – 1924 – DCP 2K– 1.33 :1 – Stéréo 2.0 – Visa N° 31209



Distribution Films Sans Frontières

www.films-sans-frontieres.com/ledernierdeshommes

