

## Siegfried Kracauer et *Tartuffe*

Michel de Boissieu

Siegfried Kracauer (1899-1966) est surtout connu pour avoir publié en 1947 *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*<sup>1</sup>, où il analyse l'évolution du cinéma allemand de 1919 à 1933. Dans cet essai remarquable, de nombreuses pages sont consacrées au travail du scénariste Carl Mayer, l'une des personnalités les plus importantes du cinéma de l'époque. C'est en effet à lui que l'on doit le scénario de chefs-d'œuvre comme *Le Cabinet du docteur Caligari*, *Le Dernier des hommes* ou *L'Aurore*.

En 1926, il a aussi adapté le *Tartuffe* de Molière pour un film réalisé par Friedrich Wilhelm Murnau<sup>2</sup>. Kracauer admire beaucoup Mayer mais estime peu Murnau. Enthousiasmé par *Le Dernier des hommes*, il attribue cette réussite exceptionnelle au talent du scénariste et juge négligeable la contribution du metteur en scène à l'œuvre commune<sup>3</sup>. A l'en croire, le *Tartuffe* des deux hommes est un ratage dont Murnau porte la responsabilité<sup>4</sup>. Le scénario de Mayer met en relief « l'hypocrisie, vice fondamental de la société contemporaine » (*hypocrisy as the basic vice of contemporary society*), au moyen d'une histoire qui encadre la comédie de Molière. Dans le prologue, un vieillard veut déshériter son petit-fils au profit de sa gouvernante, qui feint de l'aimer mais ne pense qu'à lui prendre son argent. Pour ouvrir les yeux de son grand-père, le jeune homme lui montre le film *Tartuffe*. Dans l'épilogue, la méchante femme est chassée de la maison. Selon Kracauer, le but de cette histoire-cadre est de mettre en lumière le sens du film et sa critique de l'hypocrisie. Malheureusement, « ce que Meyer avait à dire » se trouve « enfoui sous la production élaborée » de Murnau (*elaborate production snowed under what Mayer had to impart*), qui ne peut s'empêcher de donner dans

---

<sup>1</sup> Les citations de l'ouvrage seront tirées de la réédition du texte original en anglais : Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler : A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 2004, 348 p. C'est nous qui traduirons.

<sup>2</sup> Titre original : *Tartüff*.

<sup>3</sup> Kracauer (2004), p. 99-106.

<sup>4</sup> Kracauer (2004), p. 147-148. Au début, Kracauer semble rendre « les deux artistes » (*the two artists*) conjointement responsables de l'échec du film. Il devient cependant vite clair que la critique porte sur Murnau et non sur Mayer.

le « grand style » (*grand-style manner*). Le « jeu accompli » (*accomplished acting*) des acteurs et le « raffinement décoratif » (*decorative finesse*) font de l'oeuvre une « représentation théâtrale habile » (*slick theatrical performance*), où la caméra est « toujours subordonnée à Jannings et aux autres interprètes au lieu de les utiliser pour ses propres fins » (*subordinated itself always to Jannings and the other players instead of using them for purposes of its own*). Du coup, le film devient lui-même une vaste « tartufferie » (*Tartuffish*) qui se contente de flatter son public, « désireux de ne pas remuer les choses en profondeur » (*anxious to leave things in the depths untouched*). Quant à l'histoire-cadre, les critiques l'ont trouvée « superflue » (*unnecessary*), sans comprendre les intentions de Mayer.

Ce jugement sévère mérite d'être discuté. Est-il vrai que la réalisation de Murnau trahisse le scénario du film et fasse de l'entreprise une vaste hypocrisie ? Il faudra tout d'abord se demander si son *Tartuffe* représente bien le triomphe du « grand style » de théâtre sur le cinéma. On étudiera ensuite plus particulièrement la prétendue subordination de la caméra aux acteurs et au décor. Enfin, le message transmis par Carl Mayer devra sans doute être réévalué, à la faveur d'une comparaison avec la pièce de Molière.

### 1 Le triomphe du « grand style » de théâtre ?

Pour caractériser la facture du *Tartuffe* de Murnau, Kracauer parle de « grand style ». Cette expression ne fait pas partie des concepts utilisés en histoire de l'art. Il est donc difficile de déterminer avec précision la signification qui doit lui être attribuée en l'occurrence. Le contexte permet certes de comprendre qu'elle a un sens péjoratif : le « grand style » est responsable de la « paralysie » qui gagne le film, c'est-à-dire de son caractère « théâtral ». Kracauer donne aussi quelques indications sur ses caractéristiques, « production élaborée » ou « raffinement décoratif » qui « étouffent ce que Mayer avait à dire ». A suivre ces indications, on peut penser que le « grand style » en question est en réalité le style baroque, tel qu'il a été analysé par Eugenio d'Ors dans son fameux essai<sup>5</sup>. La complexité de la décoration et la primauté de la forme virtuose sur le fond constituent en effet deux éléments importants de l'esthétique baroque définie par le critique espagnol. Rien ne permet cependant d'affirmer, comme Kracauer, que cette esthétique soit paralysante, empêche le film d'être une oeuvre de cinéma et le fasse retomber dans le théâtre. Le *Tartuffe* de Murnau offre bien au contraire l'exemple d'un baroque

---

<sup>5</sup> Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Gallimard, 1968, 221 p.

cinématographique, créé par la caméra donc inconcevable au théâtre, et qui possède des caractéristiques formelles précises.

La plus évidente est sans doute l'utilisation spectaculaire du clair-obscur, qui inscrit le film dans la tradition caravagesque. Le plus souvent, l'œil de la caméra saisit un personnage au milieu d'un cercle lumineux, et le décor où se trouve le personnage est laissé dans l'obscurité, au mépris de tout réalisme. Selon Kracauer, ce procédé revient peut-être à « subordonner » la caméra aux acteurs. Il n'a cependant rien de théâtral, puisqu'au théâtre, l'œil du spectateur embrasse l'ensemble de la scène, et que le personnage est toujours vu dans le décor. Tel était du moins le cas à l'époque où Murnau a réalisé son *Tartuffe*. Aujourd'hui, l'utilisation de l'éclairage pour mettre en valeur un personnage, par exemple en braquant sur lui un projecteur et en plongeant le reste du plateau dans l'ombre, fait partie des techniques habituelles de la mise en scène au théâtre. Ce procédé, loin d'être à l'origine théâtral, a été emprunté aux arts de l'image, cinéma et peinture. Il arrive aussi que Murnau fasse un usage plus réaliste du clair-obscur, dans les scènes nocturnes du film. *Tartuffe* arrive ainsi chez Orgon à la tombée de la nuit, et l'obscurité de la vaste demeure, trouée par les lueurs de rares flambeaux, contribue pour beaucoup à l'inquiétude suscitée par l'intrusion du mystérieux personnage. Au cours de la succession des plans, à aucun moment l'on ne voit le visage, ni même la silhouette, de *Tartuffe*. On devine seulement un remue-ménage dans l'ombre, puis une grosse main violemment éclairée disparaît derrière une porte qui se referme : quelques éclats fugitifs dans les ténèbres, et le spectateur comprend que *Tartuffe* est dans la place. L'utilisation du clair-obscur pour susciter une tension angoissante, dans ces plans assemblés selon la technique du montage cinématographique, ne doit elle non plus rien au théâtre. Parler d'une subordination de la caméra aux acteurs, comme le fait Kracauer, serait ici absurde. *Tartuffe*, Orgon et Dorine se fondent dans le noir ambiant, scruté par l'œil de la caméra.

Outre le clair-obscur, le baroque cinématographique de Murnau repose sur un autre contraste spectaculaire : l'alternance des divers types de plan, en particulier des gros plans et des plans larges. Ce procédé constitue l'une des différences fondamentales entre le théâtre et le cinéma. Au théâtre, le spectateur, toujours à la même place donc à la même distance de la scène, ne peut pas changer de plan. Au cinéma, grâce à la caméra et au montage, c'est possible. Murnau utilise cette possibilité pour accentuer de manière spectaculaire l'efficacité dramatique de son film. La scène du petit-déjeuner en est une bonne illustration. Deux types de plan sont utilisés en alternance pour la filmer. Les plans d'ensemble

montrent, derrière la table chargée de victuailles au premier plan, Orgon et Tartuffe. Ils font en marchant dans le jardin leur prière du matin, puis s'attablent et prennent leur repas. Les gros plans isolent alors des détails significatifs : la bouche de Tartuffe qui mastique des viandes avec énergie, son regard concupiscent qui louche sur la bague d'Orgon, sa main qui l'empoche prestement... En plan large, on voit l'apparence de Tartuffe, bonhomme austère et pieux. Les gros plans révèlent sa vraie nature de débauché glouton et cupide. Les plans contrastés expriment ainsi les deux faces du personnage.

Enfin, le style baroque de Murnau joue aussi sur les variations et les contrastes de la profondeur de champ, en modifiant la place, ou le point de vue, de la caméra. Dans la scène du petit-déjeuner, dans les plans d'ensemble, la caméra est placée face aux personnages et filme en quelque sorte à plat, sans donner l'impression de la profondeur. En revanche, quand Dorine va chercher Tartuffe dans sa chambre, la caméra est placée derrière la servante, en bas de l'escalier en spirale, alors que Tartuffe se trouve en haut de l'escalier. L'œil de la caméra, donc le spectateur, observe ainsi la scène du point de vue de Dorine, qui frémit à la fois de colère et d'angoisse en voyant avancer vers elle la silhouette inquiétante de Tartuffe. La place de la caméra et la spirale de l'escalier créent un effet de profondeur qui renforce la tension de la scène : la menace de Tartuffe, petite et lointaine au début, se rapproche et grandit lentement mais sûrement au fur et à mesure qu'il descend les marches. Au théâtre, bien entendu, le spectateur ne peut pas adopter le point de vue d'un personnage : il lui faudrait pour cela monter sur scène et se tenir derrière lui. C'est la caméra, au cinéma, qui permet cette identification.

Plutôt que du « grand style », le *Tartuffe* de Murnau relève ainsi de l'esthétique baroque. Loin de provoquer la « paralysie » du film et de le rejeter vers le théâtre, cette esthétique est propre au cinéma. Elle est en effet liée à l'utilisation de la caméra, de l'éclairage et du montage cinématographiques, et repose sur l'établissement de contrastes à l'efficacité dramatique incontestable : le clair-obscur, l'alternance entre plans d'ensemble et gros plans, entre caméra objective et caméra subjective, constituent les principaux éléments de cette esthétique.

## 2 Une « subordination » de la caméra aux acteurs et au décor ?

Kracauer ne se contente pas de reprocher au *Tartuffe* de Murnau son « grand style ». Il déplore plus précisément la « subordination » de la caméra aux

acteurs et au décor, qui fait du film une œuvre plus théâtrale que cinématographique : du coup, le jeu des interprètes et le raffinement décoratif « étouffent » ce que le scénariste avait à dire. L'analyse du film révèle cependant la fausseté de ce jugement. Tout d'abord, selon Kracauer, Carl Mayer a écrit son scénario dans l'intention de mettre en évidence une vérité psychologique, la primauté de l'hypocrisie dans les relations humaines. Dans ces conditions, il semble contradictoire de reprocher au metteur en scène l'importance qu'il accorde au jeu des acteurs. C'est en effet surtout le jeu des interprètes qui permet de révéler la psychologie des personnages. Ensuite, contrairement à ce qu'affirme Kracauer, dans *Tartuffe*, tant la performance des acteurs que le « raffinement décoratif » semblent être tout entiers au service du message transmis par les mots du scénariste et mis en images par la caméra du metteur en scène.

Le jeu des acteurs du film tend toujours à mettre en évidence l'opposition fondamentale entre le caché et l'apparent, qui fonde la critique de l'hypocrisie. Par exemple, qu'il descende l'escalier de la maison ou qu'il arpente les allées du jardin, Emil Jannings, interprète du rôle de Tartuffe, marche lentement, à tout petits pas, le buste raide, et tient pressé contre son visage un livre de prières qu'il affecte de lire. Cette attitude manque à tel point de naturel qu'elle en devient invraisemblable : il est impossible de lire quand les pages sont si près des yeux, ou de voir où l'on va quand la vision est obstruée par un livre. Kracauer verrait sans doute là un exemple typique de jeu « théâtral », qui permet à l'acteur de vampiriser l'écran. Or la posture adoptée par Jannings est tout à fait appropriée au thème principal du film, l'hypocrisie. Elle manifeste en effet physiquement que Tartuffe dissimule son vrai visage : le missel qui cache les yeux devient comme le masque de l'hypocrite. Ces scènes de comédie, où Tartuffe se donne en spectacle à Orgon ou à Dorine, sont à mettre en relation avec celles qui révèlent la vraie nature du personnage. Ainsi, quand la nuit venue, il quitte sa chambre en catimini pour aller boire du vin avant de retrouver Elmire, Tartuffe s'est débarrassé de son missel. En l'absence de public, il n'a plus besoin de se donner en représentation ni de se composer une figure. La caméra peut montrer son visage tel qu'il est, hilare, déformé par la concupiscence, révélateur des désirs et des instincts habituellement cachés. Pourtant, dans cette scène, le jeu puissamment expressif de Jannings ne relève pas d'une théâtralité gratuite. Le visage mis à nu qui révèle la violence des passions contraste avec le livre qui dissimulait les traits. A la faveur de cette opposition, la double face et le double jeu de l'hypocrite apparaissent en pleine lumière. Le jeu de Jannings illustre donc parfaitement le thème du film.

La même remarque s'applique à celui de Lil Dagover, interprète

d'Elmire. Dans la scène où elle essaie de séduire Tartuffe pour le forcer à se montrer sous son vrai visage de suborneur, sous les yeux de son mari caché derrière un rideau, elle finit par se laisser aller aux manifestations les plus extrêmes d'un feint désespoir et, toute tremblante, enfouit son visage dans ses mains pour dissimuler de supposés sanglots. Pour Kracauer, il s'agit sans doute là d'une performance théâtrale sans nécessité, mais ce n'est pas le cas. Cette scène ne peut en effet se comprendre que par opposition à une autre. Après l'arrivée de Tartuffe chez Orgon, on voit Elmire, délaissée par son mari, se morfondre dans la solitude de sa chambre, langoureusement assise. La caméra montre en gros plan le miroir qu'elle tient sur ses genoux : des larmes y tombent une à une. Au faux désespoir dont Elmire fait étalage devant Tartuffe et son mari en jouant son rôle d'amoureuse négligée, s'oppose donc la vraie détresse de l'épouse aimante mais abandonnée. Les quelques larmes pudiques de la femme solitaire contrastent de manière frappante avec les gesticulations de la comédienne en représentation devant un public. On retrouve ici le thème principal du film, l'opposition entre la sincérité et le mensonge, assumé par un autre personnage que Tartuffe. La leçon de la scène de séduction est ainsi que pour démasquer l'hypocrite, il faut renoncer à la sincérité et se faire aussi hypocrite que lui. Le cabotinage de Lil Dagover a pour effet de le mettre en évidence.

Pour transmettre la leçon du film, Murnau ne se sert pas seulement du jeu des acteurs, mais aussi du « raffinement décoratif » que lui reproche Kracauer. La caméra s'attarde ainsi sur le luxe dont Orgon entoure son ami Tartuffe. La table de victuailles qu'il fait dresser pour le repas évoque les superbes natures mortes de la grande peinture hollandaise. La couche improvisée sur laquelle Tartuffe fait sa sieste dans le jardin semble couverte d'étoffes précieuses. On pourrait aussi mentionner, comme le fait Kracauer, les « motifs du couvre-lit » (*the pattern of the bed covering*) mis en évidence dans la dernière scène, lorsque Tartuffe entre chez Elmire pour coucher avec elle. Pas plus que le cabotinage des acteurs, ce raffinement décoratif n'est gratuit. Il sert en effet à mettre en lumière l'hypocrisie de Tartuffe. Avant l'arrivée de son ami, Orgon fait retirer de sa maison les signes de richesse les plus ostentatoires, notamment les chandeliers. En effet, Tartuffe lui a dit qu'il n'aimait pas le luxe. La satisfaction béate que l'hypocrite éprouve ensuite à se goberger de victuailles ou à se vautrer sur un lit confortable constitue la preuve manifeste de son mensonge. Son comportement, en contradiction flagrante avec ses paroles, révèle sa vraie nature. Ce n'est donc pas pour faire « grand style » que Murnau attache autant d'importance au raffinement décoratif. Il l'utilise au contraire comme un révélateur et le met au service d'une

leçon morale.

Il en va de même pour le « négligé de dentelle » (*lace negligé*) d'Elmire, qui semble avoir frappé Kracauer. Si la caméra montre en gros plan le bas du vêtement, ce n'est pas pour faire admirer la finesse de sa confection. Le contexte dans lequel ce plan apparaît ne doit pas être oublié. Elmire cherche désespérément à séduire Tartuffe pour le forcer à dévoiler sa vraie nature. Elle relève le bas de sa robe et expose sa jambe aux regards de l'hypocrite, espérant ainsi le faire succomber à la tentation de la chair. Le gros plan sur la dentelle précède la mise à nu de la jambe, puis la révélation de la concupiscence qui se répand sur les traits de Tartuffe. Le raffinement décoratif, ici aussi, est mis au service du but recherché par l'œuvre, à savoir le dévoilement de ce qui était caché, en l'occurrence la jambe d'Elmire et le désir libidineux de Tartuffe. Au cours de la même entreprise de séduction, un autre objet de luxe joue un rôle décisif. Il s'agit d'une aiguière d'argent posée sur la table devant laquelle Tartuffe est assis. En posant par hasard ses regards sur le récipient, l'hypocrite y aperçoit le reflet d'Orgon, qui a passé la tête dans l'ouverture du rideau qui le dissimulait. Alors qu'il était sur le point de céder aux avances d'Elmire, Tartuffe se ressaisit, car il a découvert le pot aux roses : la jeune femme le fait marcher, elle a tout manigancé pour faire comprendre à Orgon qui est vraiment son prétendu ami. En révélant la présence du mari, l'aiguière rend impossible la mise à nu de l'hypocrite. Une fois encore, le « raffinement décoratif » participe au jeu de dissimulation et de dévoilement auquel se livrent les acteurs, et qui permet de tirer la leçon du film.

Murnau ne trahit donc pas Carl Mayer. Sa direction d'acteurs et son « raffinement décoratif » sont mis au service de la morale contenue dans le scénario. La mise en scène du film, loin d'étouffer la critique de l'hypocrisie, l'exprime par tous les moyens dont elle dispose.

### 3 Ce que Carl Mayer avait à dire

Si l'appréciation du travail de Murnau par Kracauer laisse donc beaucoup à désirer, le jugement qu'il porte sur le scénario de Carl Mayer est lui aussi contestable.

Tout d'abord, il sous-estime sans doute l'importance de l'histoire-cadre inventée par Mayer en lui attribuant pour seule fonction de « mettre en évidence » (*emphasize*) l'importance de l'hypocrisie dans la société contemporaine. En effet, grâce à cette histoire, celle de Tartuffe devient un film dans le film. C'est en montrant à son grand-père une adaptation cinématographique de la pièce de

Molière que le jeune homme lui fait comprendre la méchanceté de sa gouvernante. L'histoire-cadre permet donc à Mayer de mettre aussi en évidence le pouvoir du cinéma, qui dévoile les vérités cachées. Sans la projection du film, le grand-père serait resté victime de son aveuglement. La fable cinématographique lui ouvre les yeux et lui fait voir les choses telles qu'elles sont. Elle constitue un intermédiaire indispensable entre l'homme et la vérité. L'insertion de *Tartuffe* dans une histoire-cadre donne ainsi à Mayer la possibilité de faire l'éloge du cinéma, art de l'illusion qui rend possible la contemplation de la vérité. Kracauer ne dit pas un mot de cet aspect pourtant important du film. La portée du dispositif imaginé par le scénariste semble lui avoir échappé. A l'en croire, ce dispositif aurait une fonction purement psychologique, la mise en évidence du thème de l'hypocrisie, alors qu'il a presque une valeur de manifeste esthétique : Mayer célèbre grâce à lui son art.

Cependant, par ailleurs, Kracauer semble manquer d'esprit critique vis-à-vis du travail de Mayer.

D'une part, le *Tartuffe* du film pâlit en comparaison de celui de Molière, ce qui affaiblit la critique de l'hypocrisie développée par le scénariste. La composition puissante de Jannings est certes admirable, mais le scénario diminue la stature du personnage. Dans la pièce, *Tartuffe* poursuit activement Elmire de ses assiduités et lui fait une cour en règle (acte III, scène 3)<sup>6</sup>. Surpris par Damis, fils d'Orgon, il joue une comédie éhontée pour se tirer d'embarras (acte III, scènes 4 à 6)<sup>7</sup>. C'est à la suite de cet incident qu'Elmire conçoit l'idée de tendre un piège à l'hypocrite : elle fera semblant de céder à ses avances pour rendre Orgon témoin du comportement ignoble de son prétendu ami<sup>8</sup>. Le *Tartuffe* de Molière est donc un suborneur déterminé et persévérant, qui prend des initiatives hardies pour satisfaire ses désirs et balaie les obstacles avec un sang-froid et une impudence remarquables. Le *Tartuffe* de Mayer est plus faible. Ce n'est pas lui qui prend l'initiative de la séduction, mais Elmire. Méfiant, il semble douter de sa bonne fortune. La crainte lutte en lui avec le désir, il jette des regards soupçonneux autour de lui tandis qu'elle le cajole, comme s'il se doutait de la présence du mari. C'est un larron pusillanime et passif, qui hésite à profiter de l'occasion qui s'offre à lui : on est loin de l'audacieux forban de Molière qui, non content de séduire la femme d'Orgon, fait saisir au dernier acte sa maison et ses biens, puis requiert du

---

<sup>6</sup> Molière, *Théâtre*, Omnibus, 2013, p. 295-297.

<sup>7</sup> Molière (2013), p. 297-299.

<sup>8</sup> Molière (2013), p. 302-304.

roi un ordre d'embastillement contre lui<sup>9</sup>. De ce point de vue aussi, les exactions du Tartuffe de Mayer sont moindres. Il se contente en effet de mettre à profit l'influence qu'il exerce sur Orgon pour lui faire rédiger un testament en sa faveur. La critique de l'hypocrisie à laquelle se livre Mayer dans son scénario aurait sans doute été plus percutante si son Tartuffe avait gardé toute la noire scélératesse de celui de Molière.

D'autre part, en attachant autant d'importance à la critique de l'hypocrisie, Mayer néglige un aspect fondamental de la pièce de Molière, son sens politique. Cette pièce n'est pas une simple comédie de caractère, destinée à mettre en garde contre les hypocrites. Il s'agit avant tout d'une attaque en règle contre le parti dévot, dont Tartuffe est le représentant. La pièce contient des allusions nombreuses et précises aux pratiques et aux discours de ce parti : des mortifications infligées au moyen de la « haire » et de la « discipline »<sup>10</sup> aux « accommodements »<sup>11</sup> de la morale casuiste, Molière fait l'inventaire détaillé des tares de ses adversaires. Il prend soin de couvrir cette attaque de l'autorité du roi : c'est la fonction de l'éloge dithyrambique du « prince » qui occupe une bonne partie de la dernière scène<sup>12</sup>. Il ne reste plus grand-chose de cette critique politique dans le film écrit par Mayer. Tartuffe ne se mortifie plus, il prétend seulement ne pas aimer le luxe. Il n'expose plus à Elmire les subtilités de la morale casuiste, mais se contente de lui faire comprendre qu'une femme peut tromper son mari s'il ne se doute de rien. Quant au prince, il n'en est plus question. Hors de tout contexte, privée de références précises, la critique de la religion perd l'essentiel de son sens et se réduit à une mise en garde contre la fausse dévotion des hypocrites. Sur ce point aussi, le scénario de Mayer est beaucoup plus faible que la pièce de Molière.

Pourtant, Kracauer semble indifférent à ces manques : il ne reproche à Mayer ni sa conception du personnage de Tartuffe, ni sa réduction de la critique politique à la critique psychologique.

Finalement, le jugement sévère de Kracauer sur Murnau est injustifié. En effet, loin de trahir les intentions du scénario, sa mise en scène les réalise au mieux. En revanche, le scénario de Mayer mériterait une critique que Kracauer ne fait pourtant pas. Cette prééminence accordée au scénariste sur le réalisateur peut sembler incompréhensible aujourd'hui. La politique des auteurs a triomphé : le

---

<sup>9</sup> Molière (2013), p. 308-310.

<sup>10</sup> Molière (2013), p. 295.

<sup>11</sup> Molière (2013), p. 304.

<sup>12</sup> Molière (2013), p. 311.

rôle du scénariste est considéré comme négligeable par rapport à celui du metteur en scène. En outre, Murnau passe pour un génie du cinéma. La critique de Kracauer est typique d'une époque peut-être révolue, où l'écriture d'une histoire pouvait sembler plus importante que sa mise en images, et où la sacralisation des grands réalisateurs du cinéma muet n'était pas encore accomplie.