

LOTTE H. EISNER,
HISTORIENNE
DES DÉMONS ALLEMANDS

PAR LAURENT MANNONI

Si la Cinémathèque française, association fondée en 1936 par Henri Langlois, Georges Franju et Paul-Auguste Harlé, possède l'une des plus belles collections au monde sur le cinéma expressionniste allemand, elle le doit à Lotte H. Eisner, qui fut à la fois journaliste, historienne et « conservatrice en chef chargée des collections et des enrichissements du département non-film, emploi qu'elle occupe depuis 1944 avec un succès et une autorité reconnus dans le monde entier¹. » Les archives de la Cinémathèque permettent aujourd'hui de retracer, presque pas à pas, l'histoire de cette quête passionnée d'un monde perdu.

Lotte Henriette Regina Eisner est née le 5 mars 1896 à Berlin dans une famille juive aisée. Après son baccalauréat, elle soutient en 1924 une thèse de doctorat sur le « Développement de la composition de l'image sur les vases grecs » (*Die Entwicklung der Bildkomposition auf griechischen Vasenbildern*). Déjà une étude sur le « pré-cinéma » en quelque sorte : « J'essayai, comme plus tard dans mes critiques de cinéma et de théâtre, de transposer en mots les impressions et de décrire le mouvement intérieur des images. Mon style était tout à fait sous l'influence des auteurs expressionnistes². » Elle est polyglotte, connaît le latin et le grec, parle l'allemand, l'anglais, le français, l'italien, l'espagnol.

C'est en 1921 que Lotte Eisner rencontre pour la première fois Bertolt Brecht. Il la surnomme « die Eisnerin ». « Par la combativité de son théâtre populaire et la puissance de son langage, il me changeait radicalement de la conception scénique de Max Reinhardt. Comparé à Brecht, Reinhardt n'était qu'un décorateur génial³. »

Après un long séjour à Rome où elle effectue des fouilles archéologiques, Lotte Eisner revient à Berlin, avide de musique et de théâtre. Armin T. Wegner, un jeune poète, la met en relation avec Willy Haas, scénariste de Murnau (*Der brennende Acker, la Terre qui flambe, 1922*) et éditeur de la *Literarische Welt*, où elle publie ses premiers articles. Elle vit en direct les grandes heures des représentations théâtrales de Max Reinhardt, Brecht, Piscator, les derniers feux du mouvement expressionniste. Pour Sacco et Vanzetti, elle chante le poing levé *L'Internationale* en 1922, mais cesse de sympathiser avec le communisme en 1928 après avoir rencontré Eisenstein, singulièrement peu pressé de rentrer à Moscou.

Lotte Eisner ne découvre le cinéma que tardivement, au début des années 1920. « Pour moi le cinéma appartenait au domaine du cirque et de la variété. [...] Ce fut seulement quand je pus voir travailler des metteurs en scène et des opérateurs dans les studios que je compris la construction artistique et architectonique d'un film⁴. » Le premier film de Murnau qu'elle voit, *Der letzte Mann* (*Le Dernier des hommes, 1924*), elle le trouve sentimental et vain, entièrement taillé pour l'acteur Emil Jannings. Avec plus d'expérience critique, Lotte Eisner reconnaîtra l'extraordinaire qualité du film. À partir de juin 1927, au service du *Berliner Tageblatt*, puis surtout du très réputé *Film-Kurier*, la frêle silhouette de Lotte Eisner commence à hanter les studios de Babelsberg. Elle assiste au tournage de *Metropolis* de Lang (1927), de *Du sollst nicht ehebrechen*,

1. Henri Langlois, lettre à François Heilbronner, rapporteur du ministère des Finances, 1965.

2. Lotte H. Eisner, *Ich hatte einst ein schönes Vaterland, Memoiren, Geschrieben von Martje Grohmann*, Heidelberg, Wunderhorn, 1984, p. 64.

3. *Ibid.*, p. 106.

4. *Ibid.*, p. 83.

(*Thérèse Raquin*, 1928) de Jacques Feyder tourné à Berlin, du *Tagebuch einer Verlorenen* (*Journal d'une fille perdue*, 1929) de Pabst où elle rencontre la jeune et insouciante interprète de *Loulou*, Louise Brooks, plongée dans la lecture des *Aphorismes* de Schopenhauer⁵. Lotte Eisner est fascinée par l'ambiance des studios : « J'y allais aussi souvent que possible, je poursuivais les cameramen pour qu'ils m'expliquent leur travail. Je parlais avec les électriciens qui jouaient un rôle si important. Je m'intéressais avant tout aux décorateurs, qui construisaient l'atmosphère d'un film et à partir d'une première esquisse, plan après plan, contribuaient d'une manière décisive à la qualité du film, par leur collaboration avec le réalisateur et l'opérateur⁶. » Cet intérêt précoce pour le décor expliquera l'obstination de Lotte Eisner à créer, au sein de la Cinémathèque, une importante collection de dessins et maquettes de film.

C'est Hans Feld, rédacteur au *Film-Kurier*, qui a incité Lotte Eisner à devenir la première femme critique de cinéma d'Allemagne. Le passage précédent de Lotte au *Berliner Tageblatt*, dû à l'amitié du poète August Kuhn-Fölix, était moins important. Au *Film-Kurier*, elle devient une critique et cinéphile expérimentée, et redoutée, qui attaque durement les productions standard de la UFA. Cela pose problème à la revue, organe du SPIO (Spitzenorganisation der Filmindustrie / Organisation centrale de l'industrie cinématographique). L'administrateur du *Film-Kurier*, Alfred Weiner, décide de ne confier à Lotte Eisner que la critique des films qu'elle aime. Etant donné ses connaissances linguistiques, elle est chargée également des interviews de vedettes étrangères ; c'est ainsi qu'elle rencontre Joséphine Baker, à peine âgée de 20 ans, de passage à Berlin. Lotte Eisner voit donc tout ce qu'elle juge intéressant dans la production de son époque.

En octobre 1930, elle couvre le procès qui oppose Brecht à Pabst au sujet de l'adaptation filmique de *L'Opéra de quat' sous*. Lotte Eisner prend évidemment parti pour son ami Brecht qui perd son procès et trouvera peu après en Slatan Dudow le cinéaste capable de transposer ses idées à l'écran (*Kuhle Wampe, Ventres glacés*, 1932).

Mais à cette époque, l'Allemagne vire au noir : *Le Journal d'une fille perdue* de Pabst est interdit, l'accès du cinéma où se joue *Le Cuirassé Potemkine* est barré par les soldats de la Reichswehr, des groupes d'extrémistes interrompent les représentations théâtrales d'avant-garde. Lotte Eisner défend passionnément au *Film-Kurier* la liberté d'expression. Le 27 février 1932, alors qu'elle est devenue critique en chef, le *Völkischer Beobachter*, organe officiel depuis 1920 du parti national-socialiste, attaque les critiques cinématographiques du *Film-Kurier* : « L'homme allemand en a assez de se faire avoir par des tendances à la fraternisation entre les peuples et autres balivernes, et il ressent toutes ces tentatives comme un avilissement de sa personne et de son honneur. »

Hitler devient chancelier le 30 janvier 1933 et crée la Gestapo en avril. Brecht fuit l'Allemagne après l'incendie du Reichstag. Lotte Eisner prend le train pour Paris, le 30 mars 1933. Après avoir exercé plusieurs métiers alimentaires, elle y devient la correspondante de *L'Internationale Filmschau* et de *Die Kritik* et publie son premier article en langue française dans *L'Intransigeant*, le 19 mai 1933⁷, pour défendre le *Testament des Dr. Mabuse* (*Testament du Docteur Mabuse*) de Fritz Lang qui vient d'être interdit en Allemagne.

5. L. Eisner, « Un témoin raconte », in (collectif) *Louise Brooks, Portrait d'une anti-star*, Paris, Phébus, 1977, p. 127.

6. L. Eisner, *Ich hatte...*, op. cit., p. 84.

7. L. Eisner, « Quand Fritz Lang réalisait *Le Testament du Docteur Mabuse* », *L'Intransigeant*, 19 mai 1933, p. 10.

RENCONTRE AVEC LANGLOIS

En lisant *La Cinématographie française*, Lotte Eisner apprend que deux jeunes gens essayent de sauver les films muets menacés de destruction et créent dans cette intention un nouvel organisme, la Cinémathèque française. Elle désire aussitôt les rencontrer. Le rendez-vous historique entre Eisner, Franju et Langlois a lieu au Café Wepler, place Clichy, mais on en ignore la date précise : fin septembre 1936, après l'article de *La Cinématographie française* annonçant la création officielle de la Cinémathèque ? En tout cas, Langlois et Franju lui plaisent instantanément, « parce qu'ils avaient l'enthousiasme⁸ ». On peut penser que Langlois a été très attiré intellectuellement par cette journaliste allemande qui a côtoyé de près tous les noms de sa mythologie personnelle, de Lang à Louise Brooks. En retour, Langlois fait prendre conscience à Lotte Eisner qu'il est urgent de sauvegarder tout l'univers de création qui accompagnait la naissance et l'avancée du cinéma.

Fin 1936, Lotte Eisner devient une habituée du Cercle du cinéma, ciné-club fondé en 1935 par Langlois et Franju. Dès cette époque, les grands classiques du muet allemand figurent au programme du Cercle : les *Nibelungen*, *Loulou*, *Caligari*... Langlois a vu pour la première fois en 1932 *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*Le Cabinet du Dr Caligari*, 1919) et l'a peu apprécié : « Je ne l'aime pas. Tout y est trop factice et le pouvoir de suggestion n'est pas assez puissant pour vous faire croire à la réalité⁹. » À titre de comparaison, André Gide (que Lotte a déjà rencontré à plusieurs reprises), confie à son *Journal* qu'il trouve *Nosferatu* de Murnau, « médiocre, [...] complètement manqué¹⁰ »... Langlois changera d'opinion sur le film de Wiene, dont il retrouvera plusieurs copies, certaines teintées. La Cinémathèque française fut longtemps la seule, après la guerre, à posséder de grands chefs-d'œuvre du cinéma allemand : *Nosferatu*, *Loulou*, *La Rue sans joie*...

Cette année-là ou en 1937, en compagnie de Langlois, elle rencontre à Paris Erich von Stroheim, le cinéaste maudit d'Hollywood¹¹. Plus tard, Stroheim deviendra un ami fidèle de la Cinémathèque qui parviendra à sauver et à restaurer quelques-unes de ses œuvres. Ainsi, dès la fin des années 1930, Lotte Eisner et Langlois commencent à tisser un réseau de relations extrêmement utiles pour constituer les collections d'archives de la Cinémathèque.

Lorsque Langlois et Franju décident en 1937 de créer une revue, *Cinématographe*, ils demandent tout de suite à Lotte Eisner d'y collaborer. Dans le premier numéro de mars 1937, elle signe un article assez court sur « Le sujet que voudrait tourner G. W. Pabst » (elle résume le contenu d'un scénario à tendance pacifiste que le cinéaste allemand aurait dû réaliser à Hollywood). Georges Franju donne une longue étude sur « Le style de Fritz Lang ». Le cinéaste allemand, alors exilé aux États-Unis (à Santa Monica, en Californie), a lu et apprécié l'article, puisqu'il se donne la peine de remercier l'auteur en français, le 2 mai 1937.

À Paris, Lotte Eisner a également rencontré son ami Peter Lorre qu'elle a connu alors qu'il jouait dans les pièces de Brecht et qui vit à Paris comme beaucoup d'Allemands exilés (Dita Parlo, Kurt Weill). Elle lui consacre une belle étude, en mai 1937, dans le deuxième et dernier numéro de *Cinématographe* (« Peter Lorre le Meurtrier »).

C'est alors que Lotte Eisner commence effectivement à travailler – fût-ce en bénévole – pour la Cinémathèque. Elle aide Langlois à mettre de l'ordre dans les premières collections : « Je n'avais pas beaucoup de temps, mais lorsque c'était possible, j'aidais Langlois à classer ;

8. L. Eisner, *Ich hatte...*, op. cit., p. 179.

9. H. Langlois, cahier manuscrit n° 4, 1932.

10. André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 872.

11. L. Eisner, « Quelques souvenirs sur Erich von Stroheim », *Cahiers du cinéma*, n° 72, juin 1957, p. 4.

il y avait des valises énormes qui contenaient déjà des programmes, des photos, des vieux scripts, toute sortes de choses sur le cinéma, même quelques esquisses ; il collectionnait tout et il me disait déjà, à cette époque, qu'il voulait faire un musée¹². »

... Alias LOUISE ESCOFFIER

Quand éclate la Seconde Guerre mondiale, Lotte Eisner n'échappe pas au sort que la France réserve alors aux ressortissants allemands, y compris à ceux qui s'étaient réfugiés sur le sol national pour fuir le nazisme. Revenue à Paris après un séjour à Londres chez son frère, elle est transférée au Vel' d'Hiv', puis au camp de rétention de Gurs, dans les Pyrénées (elle y retrouve Dita Parlo, l'interprète de *L'Atalante*). Elle parvient à s'en échapper, va à pied jusqu'à Pau, puis Montpellier, où son beau-frère lui a laissé de l'argent. Pour légitimer son existence, elle s'inscrit à l'université de cette ville. Langlois s'inquiète beaucoup pour elle, mais aussi pour tous ses proches amis : « Mary [Meerson] s'est débattue dans des embarras terribles. Il semble qu'elle en sorte. Trau et Lotte sont très ennuyés¹³. » « Trau » désigne Alexandre Trauner, ancien élève du décorateur de cinéma Lazare Meerson : Langlois l'aidera à se cacher pendant toute l'Occupation.

Une grande partie de la collection de films de la Cinémathèque a été saisie par les Allemands¹⁴, mais Langlois a réussi à dissimuler un ensemble important de bobines particulièrement précieuses dans le château Bédurier près de Figeac (Lot). C'est grâce à Guy de Carmoy, chef du Service cinéma du gouvernement de Vichy, que les films de la Cinémathèque ont été transférés à Figeac, cachés dans des caisses portant de fausses étiquettes. Lotte Eisner, après un court passage à Paris en 1941, arrive à Figeac, mandatée par Langlois ; elle est hébergée au collège de jeunes filles, 12 rue du Puy. Dans la journée, elle se rend au château Bédurier et s'occupe de ranger cet ensemble de bobines arrivées en grand désordre, « seule avec les rats et des piles de boîtes de films rouillées, que j'ai dû ouvrir toutes pour voir ce qu'elles contenaient¹⁵. » Il fait très froid l'hiver, mais elle n'ose pas faire du feu de peur de brûler ses films. « Il y avait là quelques films allemands, des films russes, qui ne devaient pas tomber dans les mains des nazis¹⁶. » Tout le stock des films de la Paramount que Langlois a pu sauver se trouve également à Figeac.

En janvier 1942, la fille de Louis Gillet, le traducteur français de Joyce, procure à Lotte Eisner une fausse carte d'identité : elle se nomme désormais Louise Hélène Escoffier (nom emprunté à un personnage de *Carmen* de Mérimée), née le 27 février 1900 à Strasbourg, et vit officiellement à Dijon. À cette époque, Langlois réussit à lui octroyer un petit salaire qui apparaît officiellement dans les « comptes profits & pertes » de 1942 : « Travaux d'inventaire de films (Mme Escoffier), 1 500 francs¹⁷. » Le 7 mars 1944, il obtient pour elle un certificat de travail à tête du ministère de l'Information et de la Direction générale de la cinématographie. « Pendant les années de guerre, dira-t-elle plus tard, Henri a été mon plus fidèle ami. Il s'est mis lui-même en danger pour m'aider, quand il m'a procuré cette fausse autorisation de travail ; car cachet et

12. Lucien Patry, « Entretien avec Lotte Eisner, le 2 février 1980 », *Films & Documents*, n° 332, octobre-décembre 1980, p. 25.

13. Henri Langlois, lettre à Giulia Veronesi, s.d.

14. Pour plus de détails, L. Mannoni, *La Cinémathèque française, l'amour fou du cinéma*, Paris, Gallimard, 2006.

15. L. Eisner, *Ich hatte...*, op. cit., p. 210.

16. *Ibid.*, p. 211.

17. « Compte profits & pertes 1942 », tapuscrit.

en-tête étaient authentiques, mais il les avait volés au ministère de Vichy. Partout où je me réfugiais, il me maintenait en contact avec le monde extérieur. J'apprenais par lui comment son travail prospérait, et ce qui se passait à Paris. Quand j'étais à Figeac, il venait tous les trois mois. Ce n'était pas un jeu d'enfants au milieu de la guerre¹⁸. » Ce certificat de travail sauve la vie de Lotte Eisner, prise dans une rafle à Figeac, le 2 mai 1944 : « "Je travaille pour la Cinémathèque française !" ». Je leur montrai du doigt le tampon de Vichy. Cela détourna l'attention des soldats¹⁹. » La petite ville de Figeac, à elle seule, comptera 850 déportés.

Vers mars 1945, Langlois délivre Lotte Eisner : « Ce fut un jour de joie quand il vint me chercher²⁰. » Tous les films cachés au château Bédier sont rapportés à Paris en avril 1946. C'est Lotte Eisner qui organise le convoi par train. La Cinémathèque va devenir la nouvelle patrie de « Louise Escoffier », qui figure au registre du personnel en 1945 au titre de conservateur. Elle est « dans l'ordre hiérarchique aussitôt au-dessous du secrétaire général et de l'administrateur²¹ ».

Les relations de travail avec Langlois ne seront pas toujours faciles. Lotte Eisner confie à sa grande amie Maria Prolo (fondatrice du Museo nazionale del cinema à Turin) : « J'ai eu pendant des années des accrochages avec lui et vous savez que j'ai voulu quitter la CF à plusieurs reprises. » Eisner racontera plus tard : « Le plus difficile, c'était de savoir le manier quand il s'était enfoncé dans un travail et que l'on devait absolument lui parler pour éclaircir un problème. Il ne réagissait tout simplement pas, ou il disait, l'esprit absent : "Revenez à minuit." Alors je perdais parfois la patience et je criais : "Henri, vous m'emmerdez !" Et je claquais la porte de manière à être entendue²². »

Langlois changera complètement d'attitude avec Lotte Eisner lorsque celle-ci publiera, en 1952, *L'Écran démoniaque*²³, un ouvrage essentiel sur le cinéma expressionniste allemand. Du coup, sincèrement admiratif, il comprendra enfin qu'il a en la seule personne de Lotte Eisner – sa « Lolotte chérie » commence-t-il désormais à l'appeler – non seulement une amie, une alliée fidèle jusqu'à l'absurde, une conservatrice compétente, une historienne du cinéma reconnue internationalement, mais aussi une intellectuelle solide – ce qui manque cruellement à l'équipe de la Cinémathèque depuis le départ de Jean Mitry et de Jean George Auriol, notamment. En 1952 précisément, Langlois explique à Yvonne Dornès qu'à « l'exception de Mlle Escoffier » et de lui-même, « il n'y a plus à la Cinémathèque française d'employés ayant dépassé un certain niveau d'instruction générale et fait des études universitaires²⁴ » (il oublie qu'il n'a pas passé son bac).

1946, ou les débuts de la chasse au trésor

Lotte Eisner, dont la mère est morte en déportation en 1942, éprouve après la guerre une véritable aversion envers son pays d'origine et ses compatriotes, tout en recherchant déjà avec passion et nostalgie la moindre trace de l'ancienne Allemagne intellectuelle et brillante qu'elle

18. L. Eisner, *Ich hatte...*, op. cit., p. 251.

19. *Ibid.*, p. 216.

20. L. Eisner, *Ich hatte...*, op. cit., p. 218.

21. Henri Langlois, note sur l'organigramme de la Cinémathèque française, 6 juin 1952.

22. L. Eisner, *Ich hatte...*, op. cit., p. 258.

23. L. Eisner, *L'Écran démoniaque, Influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, Paris, Éditions André Bonne, 1952 ; l'ouvrage a été réédité en 1965 et 1981 par Eric Losfeld, dans une version corrigée et augmentée.

24. Henri Langlois, note à Yvonne Dornès, 28 février 1952.

a connue dans sa jeunesse. Elle prendra la nationalité française en 1952, et adoptera longtemps le nom sous lequel elle s'était cachée durant l'Occupation.

À la Libération, afin de réaliser des expositions à Paris et partout en Europe, Langlois charge Lotte Eisner de collecter le plus de documents possibles. Lotte reprend contact avec d'anciens confrères ou des artistes qui ont fui ou combattu le nazisme : Siegfried Kracauer qui a trouvé refuge aux États-Unis et dont elle voudrait traduire et faire éditer par la Cinémathèque *From Caligari to Hitler*²⁵, le cinéaste Slatan Dudow, à qui elle demande le manuscrit de *Die Dreigroschenoper*²⁶ (*L'Opéra de quat' sous*, 1931). Les relations se dégradent vite avec Kracauer (rivalité entre experts ?). Lotte Eisner en revanche gardera toujours une profonde amitié pour Dudow et une grande estime envers Rudolf Kurtz, disparu en 1960, dont l'ouvrage fondamental et superbement illustré, *Expressionismus und Film*, avait été publié en 1927. Kurtz sera largement cité dans *L'Écran démoniaque* de Lotte Eisner, même si quelques points de désaccords subsistent : « Vous passez à côté de la thèse centrale de mon livre, lui écrit Kurtz en 1958. Pour moi, l'expressionnisme n'est pas un genre artistique mais l'expression d'une crise mondiale²⁷. » Kurtz considère Robert Wiene comme le seul auteur de *Caligari*, alors que Lotte n'aime pas ce cinéaste et donne la part belle aux décorateurs de ce film.

Dès 1946, Lotte Eisner projette de se rendre à Berlin afin de commencer la chasse aux trésors, mais son départ est empêché : « Aucun laissez-passer n'est délivré aux personnes d'origine allemande, les autorités russes reprochant aux Français de laisser entrer à Berlin trop de voyageurs sans nationalité. Mlle Escoffier peut aller à Berlin à ses risques et périls. La personne chargée de la délivrance des visas lui conseille d'aller en premier à Baden-Baden prendre contact avec le service cinéma, qui pourra peut-être lui procurer un ordre de mission ou une autorisation bilingue franco-russe pour séjourner à Berlin²⁸. » Finalement, c'est Henri Langlois qui se rendra, sans Lotte Eisner, à Baden-Baden, surtout pour essayer de récupérer les films de la Cinémathèque qui ont été saisis par les nazis sous l'Occupation – en vain, malheureusement. Ce n'est qu'en 1953 que Lotte Eisner reverra Berlin et les retrouvailles seront difficiles.

En 1947, après une série de voyages à Londres, Bruxelles, Vienne (où elle retrouve Georg Wilhelm Pabst, à qui elle reprochera toujours son attitude vis-à-vis du régime nazi²⁹), Lotte Eisner dresse un premier bilan de son travail : « La Bibliothèque de la Cinémathèque française ayant perdu presque tous ses livres sur le cinéma pendant l'Occupation – il ne restait que trois petites caisses en tout, donc pas un dixième – je me suis efforcée de retrouver les livres perdus en fouillant chez les bouquinistes des quais, chez les libraires, éditeurs, au marché aux puces et chez les antiquaires, en rendant visite à des collectionneurs, etc., [...] et ainsi de créer une bibliothèque modèle pour toutes les œuvres qui concernent le pré-cinéma, le cinéma, la photographie, l'optique. [...] De mes voyages à Vienne, Bruxelles, Londres, j'ai pu rapporter beaucoup de livres épuisés qui semblaient introuvables³⁰. »

25. L. Eisner, lettre à Siegfried Kracauer, 1er octobre 1946.

26. L. Eisner, lettre à Slatan Dudow, 18 novembre 1946.

27. Rudolf Kurtz, lettre à L. Eisner, 23 mars 1958.

28. [André Rossi], note à Henri Langlois, 22 avril 1946.

29. « Je considère Pabst comme un opportuniste, si ce n'est même un nazi. L'attitude hostile que j'ai eue vis-à-vis de lui l'a amené à léguer ses manuscrits non à la Cinémathèque française, mais au musée du cinéma de Munich. » (Lotte Eisner, *Ich hatte...*, op. cit., p. 94).

30. L. Eisner, « Supervision de la Bibliothèque de la Cinémathèque, enrichissements et recherches », tapuscrit, s.d. [1947].

Pour convaincre le propriétaire d'une belle pièce de l'offrir à la Cinémathèque, elle possède un talent de persuasion et une obstination qui fascinent Langlois, pourtant lui aussi expert en la matière. « Soyez très enthousiaste, très attendrissante et très pesante c'est-à-dire genre Lotte Eisner qui ne sort pas de chez les gens avant d'avoir obtenu satisfaction³¹ », conseillera-t-il plus tard à Marion Michelle, envoyée à Hollywood pour rapporter de nouveaux « trésors ». Dans son bilan d'activités adressé à Langlois, en 1947, Lotte Eisner ajoute : « En vue de créer un musée de cinéma, recherches depuis 1945 d'objets optiques, instruments, appareils intéressant le pré-cinéma et le cinéma. [...] Achat par mon intermédiaire de marionnettes chinoises du XVIII^e siècle, des ombres du théâtre Séraphin, des objets de prestidigitation de Méliès, objets du théâtre Robert-Houdin, les précieux mémoires de Robertson, objets et documents précieux de Londres³². » C'est bel et bien Lotte Eisner, à la Cinémathèque, qui est la plus enthousiaste à « chiner » des merveilles. Langlois, bien des fois, est obligé de la refréner : « Pour l'amour du ciel, modérez vos achats !³³ »

Certains fonctionnaires des ministères des Finances et des Affaires culturelles se montrent peu enthousiastes à l'idée de financer les achats allemands de Lotte Eisner. « Ils s'étonnent toujours quand nous achetons de vieilles choses³⁴ », se plaint-elle. Langlois et Lotte Eisner doivent ainsi se justifier auprès du contrôleur d'État Jean Beau, vers 1954 :

« *Raison pour les achats de maquettes de films allemands.* Les maquettes des films allemands du temps classique de 1919 à 1933 sont extrêmement importantes, car c'était grâce à leurs décors que les films allemands étaient célèbres dans le monde. Nous avons pu retrouver grâce à Andrejew des maquettes de célèbres films expressionnistes et de *L'Opéra de quat' sous*. Il fallait en trouver d'autres en Allemagne, et ici Mlle Eisner, lors de ses voyages, a pu en trouver certains dont une partie a été donnée sans que nous devions les payer, tandis que d'autres doivent être achetés. Nous avons pu acheter à Berlin-Est des maquettes très importantes pour l'histoire du cinéma, qui étaient extrêmement bon marché, mais il y en a d'autres provenant de l'Allemagne de l'Ouest plus importantes encore et qui sont plus chères, mais il faudrait absolument les avoir. Il s'agit des maquettes de Röhrig, des esquisses uniques de *Caligari*, des *Trois lumières*, de *Tartuffe*, etc. Hasler nous offre des maquettes des célèbres films de Lang, *M le maudit* et *Le testament du docteur Mabuse*. Warm complètera les esquisses de *Caligari* par d'autres décors qui concernent plutôt la structure architecturale de ce film très curieux. Enfin, Gliese nous offre des maquettes étonnantes de *L'Aurore*, fameux film que le metteur en scène allemand Murnau a tourné en Amérique. Si la Cinémathèque française pouvait réunir tous ces documents extrêmement importants, son musée sera imbattable³⁵. »

C'est en multipliant les coups d'audace, en bluffant, en « raflant », en bousculant les fonctionnaires timorés, que Lotte Eisner et Henri Langlois parviendront à former un fonds unique au monde par sa qualité et sa cohérence : un « musée imbattable », en effet. Explorons ici les éléments germaniques de cette formidable collection.

31. Henri Langlois, lettre à Marion Michelle, s.d. [1959].

32. L. Eisner, « Supervision de la Bibliothèque de la Cinémathèque, enrichissements et recherches », tapuscrit, s.d. [1947].

33. H. L., « Note pour Mlle Escoffier », 18 février 1949.

34. L. Eisner, lettre à Robert Herlth, 5 juillet 1957.

35. L. Eisner « Notes explicatives », c. 1954.

Fritz Lang

À la fin des années 1920, grâce au *Film-Kurier*, Lotte Eisner a fait la connaissance de Fritz Lang, le demi-dieu de la UFA. Le 3 octobre 1932, elle décrit, fascinée, le tournage du *Testament du docteur Mabuse* auquel elle a assisté et dont les décorateurs sont Carl Vollbrecht et Emil Hasler. Plus tard, elle récupérera les maquettes des décors réalisés par Hasler pour ce film.

C'est le 18 mai 1945 que Lotte Eisner reprend contact, par lettre, avec Fritz Lang : « Je serais très heureuse d'avoir de vos nouvelles. Je suis enfin de retour à Paris et j'ai un travail intéressant à la Cinémathèque française³⁶. » Leur amitié se précise et grandit. Elle lui demande les scénarios de *M (M le maudit, 1931)* et de *You Only Live Once (J'ai le droit de vivre, 1937)*. Le 5 mai 1955, Lang envoie de Hollywood sept paquets d'archives concernant sa période américaine. Par exemple, le script de *Fury (Furie, 1936)*, une page écrite de la main de Brecht pour le film *Hangmen Also Die (Les Bourreaux meurent aussi, 1943)*, les différents scénarios de *Scarlet Street (La Rue rouge, 1945)*... En 1959, lorsque la Cinémathèque rend hommage au réalisateur en la présence de celui-ci, elle décide d'écrire un livre sur l'œuvre de Lang (cet ouvrage ne paraîtra qu'en 1976 à Londres et en 1984 à Paris). Fritz Lang est venu à Paris et a été reçu avec chaleur : « Savez-vous, chère Lotte Eisner, que vous tous, et la Cinémathèque, vous m'avez infiniment donné ? [...] L'accueil qui m'a été réservé à la Cinémathèque m'a profondément ému car cela m'a prouvé que le dur travail entrepris tout au long de ma vie n'a pas été gaspillé et inutile. [...] Peut-être mon attitude était-elle de dire simplement : je m'en fiche... et de cela, vous, Mary et Henri Langlois m'avez complètement guéri. Je vous en suis reconnaissant. Merci beaucoup !³⁷ »

Manuscrits, correspondances, croquis, plans de travail, scénarios, albums de photos (du tournage de *Metropolis*, par exemple) : Lang enverra, par vagues successives, des quantités d'archives à la Cinémathèque³⁸. Et il sera l'un des premiers à soutenir Langlois lorsque celui-ci sera évincé de son poste en 1968 : « Quand j'ai quitté l'Allemagne en 1933, je suis devenu dès lors un cosmopolite. Où peut être le foyer d'un cosmopolite ? C'est pourquoi, dans le plus profond de mon cœur, mon vrai, mon seul foyer était la Cinémathèque [...]. Je suis sûr – si vraiment je suis sûr de quelque chose dans ma vie – c'est que la Cinémathèque française vivra et sera³⁹. »

Lotte Eisner compare Fritz Lang vieillissant à un personnage tragique, un combattant solitaire, comme Hagen von Tronje, personnage sinistre des *Nibelungen*.

Friedrich Wilhelm Murnau

Friedrich Wilhelm Murnau est mort en 1931, mais Lotte Eisner, qui vénère tous ses films, rêve après guerre de récupérer ses archives. Elle retrouve en mars 1957 la trace du frère du cinéaste, Robert Plumpe, qui vit encore à Bielefeld, ville natale de Murnau. La lettre que Lotte lui adresse est pleine d'espérance : « J'ai obtenu votre adresse par votre cousin M. Hans Plumpe, à Berlin. Nous sommes les Archives françaises du film et nous nous intéressons beaucoup à l'œuvre de votre défunt frère, que nous considérons comme le plus grand cinéaste allemand de tous les temps. [...] M. Hans Plumpe m'a dit qu'en ce moment vous consacrez votre vie au

36. L. Eisner, lettre à Fritz Lang, 18 mai 1945.

37. Fritz Lang, lettre à L. Eisner, 29 juin 1959.

38. Le catalogue du fonds Lang a été édité par Bernard Eisenschitz, Paolo Bertetto, *Fritz Lang, la mise en scène*, Turin, Lindau, La Cinémathèque française, Museo nazionale del cinema, Filmoteca generalitat Valenciana, 1993.

39. Fritz Lang cité par Henri Langlois, discours à l'assemblée générale extraordinaire du 22 avril 1968.

souvenir de votre frère, que vous avez rassemblé beaucoup de matériel sur lui... Je me réjouirais d'entrer en contact avec vous...⁴⁰ » La réponse du frère montre la situation extrêmement difficile de la majorité des archives privées allemandes à l'époque :

« Je vous remercie pour l'attention que vous portez à la mémoire de mon frère et à son art. J'ai considéré comme mon devoir de veiller sur son héritage filmique et littéraire, parce j'étais persuadé que ses scénarios, notes de travail de mise en scène, correspondance avec des contemporains célèbres du théâtre, du cinéma et de la littérature, représentent une valeur documentaire. Ainsi ai-je abrité ces archives, au cours de la guerre, en différents endroits. Aussitôt après la débâcle j'ai essayé depuis Kitzbühel de retrouver toutes ces caches ; en tant qu'Allemand toutefois – bien que je n'aie appartenu ni au " Parti " ni à la " Reichsfilmkammer " – je n'ai pas obtenu l'autorisation de voyager dans les différentes zones de l'Allemagne et de l'Autriche.

Quand je suis arrivé à Bielefeld en 1951, j'ai entrepris aussitôt plusieurs voyages à Berlin et j'ai rassemblé tout ce que j'ai pu encore trouver dans les différentes caves, dans la poussière et les décombres. J'ai dû alors faire la triste constatation qu'une grande partie de l'héritage cinématographique manquait, que les scénarios les plus intéressants, par exemple *Le Dernier des hommes*, *Faust*, *L'Aurore*, *Les Quatre diables*, munis parfois de notes originales et de caricatures dessinées par les interprètes, puis tous les trophées des films, les scrapbooks, même les rubans des couronnes mortuaires envoyées par ses amis de Hollywood, tout avait été volé, sans parler des objets d'art et de valeur. De tout cela, il ne restait plus rien.

[...] J'avais emballé, dans des caisses fabriquées exprès, la bibliothèque de Murnau qui comprenait environ 2 000 volumes, en partie hérités de son ami le jeune poète juif Ehrenbaum-Degele⁴¹, et je l'avais entreposée dans une cave protégée contre les bombes. Le bâtiment a été incendié en 1944. La cave a été complètement inondée et ensevelie sous les décombres. Lors de mon dernier séjour à Berlin en 1952, la cave n'était pas encore dégagée. Mon avocat de Berlin est chargé de surveiller l'affaire.

Je possède en Autriche à Graz un matériel de chutes de film considérable et beau, que Murnau avait tourné pendant les prises de vues de *Tabou*. J'ai complété ces scènes par d'autres prises de vues à Tahiti⁴². Pendant la guerre, je me suis occupé à rassembler ce matériel pour un documentaire de long métrage, quand soudain Goebbels fit dépendre la suite du travail d'une association avec un producteur officiellement autorisé. Cette circonstance signifia la fin de mon travail. Cet homme n'a pas dépensé 200 reichsmarks pour la réalisation du film et a empêché, à force d'exigences et de menaces répétées, de tirer de tout cela un film. Il y eut un procès. [...] Les négatifs originaux avaient tellement rétréci qu'il fallut faire des duplicata. La pensée de ces disputes infernales me met dans une telle agitation que je ne peux plus continuer à écrire⁴³. »

« Je crois au miraculeux », soutiendra Langlois toute sa vie. Une fois de plus, le miracle a lieu : si les bobines finalement exhumées de *Tabou* ne seront pas essentielles, en revanche Robert Plumpe parvient à retrouver dès octobre 1957 les scénarios annotés de plusieurs films, dont le très précieux *Nosferatu*, qu'il offre à la Cinémathèque française⁴⁴. Et puis la cave inondée

40. L. Eisner, lettre à Robert Plumpe, 14 mars 1957.

41. Ehrenbaum est mort très jeune durant la première guerre mondiale. Sa mère avait quasiment adopté Friedrich Wilhelm Plumpe, futur Murnau. Elle avait une villa en Bavière dans une ville nommée Murnau ; voilà d'où vient le pseudonyme du cinéaste (information donnée par Lotte Eisner, en marge de la lettre).

42. Lotte Eisner note : « Donc si je comprends bien il a tourné encore des séquences, attention à ce qui est de lui ». Elle connaît déjà, à cette époque, des chutes de *Tabou* qui circulent à Francfort et Munich. Elle confie à Langlois : « Je ne vais pas dire à M. Plumpe que d'autres bobines existent en Allemagne. » Lotte Eisner parle de ce matériel dans son livre *Murnau*, Paris, Le Terrain vague, 1964, p. 201-202.

43. Robert Plumpe, lettre à L. Eisner, 7 juillet 1957.

44. L. Eisner en donnera le reprint dans l'édition allemande de son Murnau : *Murnau, Mit dem Faksimile des von Murnau beim Drehen verwendeten Originalskripts von Nosferatu*, Frankfurt, Kommunales Kino, 1979.

de Berlin, 17 Droysenstrasse, a très probablement été « visitée » avant sa destruction en 1944, puisque Langlois aux aguets signale, en 1961, qu'un album de photographies, « provenant visiblement de la fameuse cave de la maison de Murnau », vient d'être vendu 30 marks à un collectionneur⁴⁵.

Pour écrire son livre sur Murnau, publié en 1964 – son meilleur ouvrage avec *L'Écran démoniaque* – Lotte Eisner a retrouvé patiemment, en Allemagne et aux États-Unis, tous les principaux collaborateurs du cinéaste : le régisseur Eduard Kubat, le décorateur Heinrich Richter, les opérateurs Karl Freund, Charles Rosher, Fritz Arno Wagner, Robert Baberske, et même Ruth Landshoff, la Lucy de *Nosferatu*. Elle a pu aussi prendre contact avec des ami(e)s de Murnau, par exemple Ernst Jaeger et Salka Viertel. Erwin Golz fournit également, en 1959, le scénario de *L'Aurore* annoté par Murnau, et le script (incomplet) de *Four Devils*⁴⁶ (*Les Quatre diables*, 1928). Lotte Eisner a ainsi accompli non seulement un travail de collecte exceptionnel – la Cinémathèque, grâce à sa persévérance, possède ainsi un fonds Murnau très précieux – mais aussi d'historienne exemplaire.

GERHARDT LAMPRECHT

Un cinéaste beaucoup moins important que Murnau, mais qui a le privilège d'être encore vivant après guerre et, en outre, d'être collectionneur, va rendre certains services à Lotte Eisner et à la Cinémathèque : Gerhardt Lamprecht, le réalisateur berlinois de *Emil und die Detektive* (*Emil et les détectives*, 1931), dont Langlois a retrouvé une copie.

La collection de films muets 35 mm que Lamprecht a réunie avant guerre a été totalement détruite par les bombardements. Il a cependant réussi à sauver des contretypes 16 mm et s'est remis à acheter de nouvelles copies. Souvent par l'entremise de Lotte Eisner, Langlois et Lamprecht entretiennent très tôt – au début des années 1950 – une correspondance de collectionneurs opiniâtres.

Lamprecht connaît bien l'expressionnisme et l'avant-garde allemande, de Richter à Ruttman, et Langlois compte sur lui pour obtenir des copies des chefs-d'œuvre qui lui manquent encore. Pour Langlois, Lamprecht recherche les archives du cinéaste et opérateur Guido Seeber, mais tout semble avoir été anéanti. Lotte Eisner le lance sur de nouvelles pistes : « Krauss, qui est mort, m'a dit autrefois qu'il possédait au Mondsee un manuscrit de *Caligari* illustré par Reimann. Vous devriez voir qu'il ne se perde pas⁴⁷. »

La « Deutsche Kinematek », créée par Lamprecht en 1963, a vu le jour grâce à toute une savante manœuvre que Langlois et Lotte Eisner ont combinée à trois. Ils ont imaginé la tactique suivante : pour forcer le gouvernement allemand à fonder une cinémathèque à Berlin, Langlois a fait courir le bruit, habilement, que la Cinémathèque française – dont la réputation boulimique était légendaire depuis l'achat en 1959 du fonds anglais de Will Day – allait acquérir la collection Lamprecht, ce qui a eu pour effet immédiat de précipiter la naissance de l'institution allemande. Celle-ci jouera un grand rôle, avec la Cinémathèque de Munich, dans la préservation du patrimoine germanique.

45. Henri Langlois, lettre à Agnès Bleier Brody, 14 mars 1961.

46. L. Eisner, lettre à Robert Herlth, 29 juillet 1959.

47. L. Eisner, lettre à Gerhardt Lamprecht, 24 novembre 1959.

Le réveil des archives filmiques allemandes durant les années 1960 engendrera un net ralentissement des enrichissements de la Cinémathèque, en ce qui concerne les dessins des décorateurs germaniques. Lotte Eisner avait pourtant pris soin, dans la mesure du possible, de ne pas éveiller leur jalousie : « J'étais chez M. Lavies du Deutsches Institut für Filmkunde à Wiesbaden, et j'avais une valise pleine de documents allemands précieux. J'étais sur le point de partir quand la poignée cassa. "Vous en avez une lourde valise !", s'exclama Lavies, et il se précipita pour la réparer. J'avais peur qu'elle s'ouvre et révèle mon "butin" que je voulais ramener en France⁴⁸. »

ANDRÉ ANDREJEW

Le 9 mars 1950, Langlois dresse la liste des objets et archives à récupérer pour les collections du musée du cinéma, dont une ébauche est déjà présentée avenue de Messine. Il note : « Studio Decla *Caligari*. Voyage Escoffier Allemagne : maquettes expressionnistes. » En novembre, son vœu est déjà en partie exaucé, sans que Lotte ait eu à bouger. La Cinémathèque reçoit en effet un don très important : le décorateur André Andrejew, d'origine russe, qui a travaillé avec Feyder (*Thérèse Raquin*), Pabst (*Loulou*), Clouzot (*Le Corbeau*), installé à Paris, fait don à l'association de dessins « d'une importance capitale puisqu'il s'agit de pièces uniques, permettant de suivre l'évolution du décor d'atmosphère en Allemagne, en France et en Angleterre de 1921 à 1940⁴⁹ ». On remarque dans ce fonds d'extraordinaires dessins expressionnistes pour le film *Raskolnikoff* (1923). Lotte Eisner raconte elle-même ce « moment providentiel » :

« Il m'apprit que son valet de chambre avait utilisé les décors pour se chauffer, quand ils avaient manqué de charbon pendant l'Occupation. "Mais André, lui dis-je horrifiée, comment a-t-il pu ? Tu es l'histoire du cinéma !" Je le suppliai de regarder tout de même une fois de plus à la cave et au grenier ; peut-être restait-il quelque chose ? Il me rappela quelque temps après : "J'ai trouvé 83 vieux dessins. Les veux-tu ?" Je sautai dans le premier taxi et découvrais des projets de décors pour le film de Wiene, *Raskolnikoff*, celui de Pabst, *L'Opéra de quat' sous*, et beaucoup d'autres du muet allemand⁵⁰. »

ROBERT HERLTH

Lotte Eisner se rend à Munich en 1952 – c'est donc son premier retour en Allemagne – pour organiser à la Münchner Städtische Galerie une exposition de la Cinémathèque française ; une section est consacrée aux décors de films. *L'Écran démoniaque* vient de paraître à Paris, et s'impose vite comme un classique, malgré le peu d'ambition de l'éditeur André Bonne qui a coupé maints passages du texte. Ce livre va permettre à son auteur de gagner la confiance des pionniers du cinéma muet allemand. « Lorsque j'ai commencé à collectionner, on n'avait plus en RFA le sens de la culture cinématographique. La guerre avait tout fait tomber dans l'oubli. Dans l'almanach du Dr Bauer en 1950, il n'y a aucun décorateur allemand de cinéma. C'est donc en toute bonne conscience que j'ai voyagé un peu partout et que j'ai remis à l'honneur un art aussi déprécié⁵¹. »

À Munich, Lotte Eisner rencontre le décorateur Robert Herlth, ancien collaborateur de

48. L. Eisner, *Ich hatte...*, op. cit., p. 336.

49. Henri Langlois, attestation, 14 novembre 1950.

50. L. Eisner, *Ich hatte...*, op. cit., p. 234.

51. *Ibid.*, p. 336.

Murnau, Pabst et Lang, et qui continue à travailler pour les productions allemandes. De retour à Paris, Lotte correspond avec Herlth qui lui envoie une multitude de renseignements importants : « [...] J'ai oublié de vous raconter que Murnau a voulu faire depuis toujours un film d'après la nouvelle de Leo Perutz *Zwischen neun und neun*, mais ne l'a pu réaliser. J'en avais fait les maquettes. C'était un sujet expressionniste. Les séquences devaient glisser les unes sur les autres, tantôt avec des images d'un flou artistique, donc à demi effacées, tantôt fortement accentuées. Et entre ces images, toujours des coups de cloches⁵². » Lotte Eisner rêve évidemment de récupérer les maquettes de ce film non réalisé de Murnau, le cinéaste qu'elle vénère le plus.

Robert Herlth joue un rôle décisif dans la quête entreprise par Lotte Eisner : il va non seulement vendre à la Cinémathèque bon nombre de ses propres maquettes (sa femme vient elle-même livrer les dessins à Lotte Eisner, à Paris, en 1953), mais aussi aiguiller l'historienne vers d'autres « Filmarchitekete ». Herlth connaît en effet la famille de Walter Röhrig, sait où se trouve Otto Hunte (à Babelsberg), Otto Erdmann (à Wilmersdorf) et Rochus Gliese (à Francfort). En découvrant les maquettes du *Faust* (1926) de Murnau que Herlth lui envoie à Paris en janvier 1954, Lotte se réjouit : « Je suis si heureuse que, malgré les destructions, quelque chose de la grande époque ait été réellement sauvé. [...] J'ai envie plus que jamais d'écrire un livre sur l'architecture du cinéma allemand⁵³. » Malheureusement, ce livre ne verra jamais le jour.

Pour approcher les anciens décorateurs du muet, Lotte Eisner use toujours des mêmes arguments : elle rappelle son passé de critique à Berlin, évoque son livre *L'Écran démoniaque*, et insiste sur le fait que l'institution qu'elle représente émane du gouvernement français, ce qui n'est pas rigoureusement exact, puisqu'il s'agit d'une association privée. Les personnalités qu'elle contacte semblent flattées à l'idée de voir le gouvernement français s'intéresser à leurs œuvres anciennes alors complètement oubliées. Les brillants projets d'exposition à Paris (ou ailleurs : à Amsterdam, au musée des Beaux-Arts, en 1954) que Lotte Eisner évoque avec force détails, renforcent leur détermination à aider la Cinémathèque dans son entreprise de collecte.

Parfois, d'anciennes rivalités ou inimitiés entre « Filmarchitekete » se ravivent. Ainsi le décorateur Heinrich G. Richter, avec qui Lotte Eisner correspond en 1959, affirme que Robert Herlth est un vantard, et que sa collaboration avec Murnau n'a sûrement pas été aussi importante qu'il le prétend. Richter, qui a travaillé sur *Der Januskopf* (*La Tête de Janus*, 1920) et *Der Gang in die Nacht* (*La Marche dans la nuit*, 1921) tire la couverture à lui : « Murnau se reposait entièrement sur moi. Les discussions concernant la mise en scène n'avaient lieu qu'avec Murnau, moi et Conrad Veidt⁵⁴. »

Herlth a été probablement, avec Fritz Lang, le soutien allemand le plus précieux de Lotte Eisner. Le décorateur décède en 1962, après avoir aidé la Cinémathèque à réaliser une exposition sur Murnau. « Je pense beaucoup à notre perte d'un homme aussi merveilleux », écrit Lotte Eisner à sa veuve, le 21 janvier 1962 : « Henri a été très ému lui aussi. Le soir, alors que nous étions avec Lamprecht qui était à Paris pour quelques jours, il a dit tout à coup : "Je ne commence à réaliser que maintenant ce que cela veut dire que Robert Herlth est mort". Et tous les trois, nous sommes restés muets, pensant à lui⁵⁵. »

52. Robert Herlth, lettre à L. Eisner, 4 novembre 1952.

53. L. Eisner, lettre à Robert Herlth, 5 janvier 1954.

54. Heinrich G. Richter, lettre à L. Eisner, 2 avril 1959.

55. L. Eisner, lettre à Manja Herlth, 24 janvier 1962.

Rochus Gliese

« Cher Monsieur Gliese, je suppose que vous vous souvenez de moi, du temps où j'étais rédactrice au *Film-Kurier* ? Depuis quelques années, je suis conservatrice au musée du Cinéma, une organisation subventionnée par l'État⁵⁶. » Pour mieux convaincre Rochus Gliese (costumier, décorateur de plusieurs films de Murnau, et réalisateur) de lui confier ses archives, elle lui annonce que la Cinémathèque possède déjà de nombreux dessins d'Andrejew et de Herlth, et que l'institution a pour projet d'organiser une exposition sur « le cinéma expressionniste et le début du cinéma allemand, au sujet duquel je viens de publier à Paris un livre que je peux vous apporter⁵⁷ ». « Avez-vous sauvé quelque chose de vos anciennes maquettes de décors ? », demande-t-elle à Gliese. Celui-ci lui répond, le 19 janvier 1954 :

« Grâce à l'infatigable insistance de notre ami commun Robert Herlth, j'ai fait chercher des documents à Berlin parmi le peu que je possède. Et voyez, on a trouvé d'abord dans une caisse de livres non déballée, quatre maquettes de *L'Aurore*, malheureusement assez malmenées par les tempêtes de l'époque, et dont l'existence avait complètement échappé à ma mémoire. Ces dessins sont maintenant envoyés par le même courrier à M. Winter à Bonn, qui les fera aimablement suivre à votre adresse. Je n'ai pas besoin de vous dire combien je me réjouis de pouvoir quand même exaucer l'un de vos vœux favoris, et de ne pas être représenté de la pire manière dans votre collection qui intéresse le monde entier, car je considère votre admirable fondation comme l'un des rares et réels actes culturels de notre pauvre époque⁵⁸. »

À peine les maquettes de *Sunrise* (*L'Aurore*, 1927) arrivées à Paris, via le ministère des Affaires étrangères, Lotte Eisner en redemande :

« Nous espérons en recevoir encore d'autres. [...] Peut-être pouvons-nous traiter avec vous pour un achat définitif pour notre musée. Comme Herlth lui-même l'a vu, il y a ici plus d'intérêt qu'en Allemagne pour le décor du film, et ces œuvres doivent trouver définitivement leur place dans un musée comme le nôtre. Croyez-vous que vous ayez encore quelques maquettes, même très petites, du *Golem* ou autres films classiques ? Vous voyez que nous sommes avides, mais nous sommes tellement heureux des dessins de *L'Aurore*...⁵⁹ »

C'est Rochus Gliese qui reconstituera pour 1 500 DM, à la demande de Lotte Eisner, une maquette à l'échelle 1/150^e de la ville dans *L'Aurore*, en juin 1964, à l'occasion d'une exposition sur Murnau organisée par la Cinémathèque, 82 rue de Courcelles.

HERMANN WARM

En 1952, Lotte Eisner retrouve Hermann Warm, le plus important chef décorateur de l'expressionnisme. C'est lui qui a signé les extraordinaires décors de *Caligari* (1919) de Wiene, *Der müde Tod* (*Les Trois lumières*, 1921) de Lang, *Die Liebe der Jeanne Ney* (*Un amour de Jeanne Ney*, 1927) de Pabst, *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) et *Vampyr* (1932) de Dreyer ; il s'est exilé en

56. L. Eisner, lettre à Rochus Gliese, 28 novembre 1952.

57. L. Eisner, lettre à Rochus Gliese, 15 octobre 1952.

58. Rochus Gliese, lettre à L. Eisner, 19 janvier 1954.

59. L. Eisner, lettre à Rochus Gliese, 1er février [1954].

Suisse durant la Seconde Guerre mondiale puis, revenu dans son pays, il a continué à travailler à des films. Il est à Munich lorsque Lotte Eisner lui écrit pour lui demander de donner quelques-unes de ses maquettes originales à la Cinémathèque. Les premières nouvelles sont affligeantes : Warm aurait tout perdu, semble-t-il, pendant la guerre. Mais l'espoir renaît : le décorateur se souvient que certaines de ses maquettes sont entreposées à l'est de l'Oder (territoire polonais depuis 1945). Les premiers dessins magnifiques de *Caligari*, retrouvés par Warm, arrivent (souvent par le courrier diplomatique) à Paris en décembre 1952. Lotte Eisner et Langlois les découvrent, éblouis, et les exposent avenue de Messine.

« Bien que les films soient en noir et blanc, explique Lotte Eisner, les esquisses des décors sont presque toujours en couleurs et déjà pourvues de tous les effets d'ombre et de lumière. Malgré des éléments qui les font ressembler à des gravures sur bois de Schmidt-Rotluff, les contours de la maquette de *Caligari* que Hermann Warm a exécutée pour le musée de la Cinémathèque, sont en couleurs : marron, vert foncé, gris et la surface est jaunâtre⁶⁰. »

Warm réalise même, pour la Cinémathèque, des reconstitutions de dessins perdus. La qualité des œuvres sidère Langlois et renforce sa détermination : Lotte Eisner est officiellement chargée de « rafler⁶¹ », selon ses propres termes, tout ce qui subsiste en Allemagne sur l'expressionnisme.

ERICH KETTELHUT

Lorsque Lotte Eisner retrouve Berlin en 1953, elle ne reconnaît plus rien. La ville complètement défigurée est « un véritable cauchemar⁶² ». Heureusement, les « vieux amis⁶³ » sont là : par exemple à l'Est Gustav von Wangenheim, qui interpréta le rôle du jeune Hutter dans *Nosferatu* de Murnau et qui joua aussi dans *Le Montreur d'ombres* de Robison. À la recherche du moindre document, mais aussi du film *Die Frau im Mond* (*La Femme sur la Lune*, 1929) de Lang qui n'a pas encore été retrouvé, elle rencontre la « vieille équipe⁶⁴ » du réalisateur : Erich Kettelhut, la comédienne Margarethe Schön, le grand opérateur Fritz Arno Wagner, Vollbrecht qui lui donne 190 photos originales, Otto Erdmann « qui nous fait de mémoire des maquettes de décor pour *Die Strasse* (*La Rue*, 1923) de Karl Grune⁶⁵ », et même Thea von Harbou. Celle-ci a perdu toutes ses archives pendant la guerre, « mais pas sa sentimentalité et sa grandiloquence⁶⁶ », note Lotte Eisner qui ne l'aime pas du tout.

« Nous avons parlé de l'âge d'or du cinéma allemand⁶⁷ », raconte-t-elle encore, nostalgique, à Fritz Lang. Elle a vu les dernières productions de son ancienne patrie et les a détestées : « Le manque d'un véritable collectif est la cause principale du déclin de l'art cinématographique

60. L. Eisner, « Annotations », texte tapuscrit s.d.

61. « Est-ce que vous pouvez nous aider à rafler des choses pour notre Musée ? », écrit-elle par exemple le 16 novembre 1962 à Lucie Lichtig qui se trouve à Madrid.

62. L. Eisner, lettre à Fritz Lang, 21 septembre 1953.

63. L. Eisner, lettre à Henri Langlois, s.d., [1953].

64. L. Eisner, lettre à Fritz Lang, 21 septembre 1953.

65. L. Eisner, lettre à Karl Grune, 6 novembre 1958.

66. L. Eisner, lettre à Henri Langlois, s.d., [1953].

67. L. Eisner, lettre à Fritz Lang, 21 septembre 1953.

allemand. [...] Et le décor, qui a autrefois donné de l'ambiance au cinéma allemand, est aujourd'hui complètement ignoré par les médiocres cinéastes d'Allemagne, tandis qu'en France Trauner, Barsacq, Douy, André ont leur mot à dire⁶⁸. »

Erich Kettelhut, séduit à son tour par la « Eisnerin » lors de son passage à Berlin, envoie en 1954 ses propres maquettes à Paris : « 9 *Metropolis*, 4 *Nibelungen*, 6 *Sohn der Hagar*, 3 *Dona Juana*, 1 *Asphalt*, 5 *Fräulein Else*, 3 *Ungarische Rhapsodie*, 1 *Heilig*⁶⁹. » Sa femme Anna Willkomm-Kettelhut (*Zur Chronik von Grieshuus, La Chronique de Grieshuus*, 1925) fait de même. Les splendides dessins de Kettelhut pour *Les Nibelungen* sont achetés les années suivantes par la Cinémathèque entre 20 et 100 DM pièce (entre 2 500 et 12 000 francs de l'époque), c'est-à-dire presque rien. Fritz Maurischat, autre « Filmarchitekt » encore en activité, cède ses dessins originaux 300 DM pièce⁷⁰. À la demande de Lotte Eisner, Erich Kettelhut réalisera, pour la Cinémathèque, deux superbes maquettes représentant le dragon et la forêt des *Nibelungen*, avec des dessins techniques à l'appui.

Cette première retrouvaille berlinoise ne s'est pas effectuée sans difficultés, notamment pour essayer de « rafler » les richesses du côté Est, si l'on en croit Lotte Eisner qui tient au courant Langlois de toutes ses ruses :

« J'ai fait tout mon possible pour essayer de passer à Berlin-Est pour voir la Defa. Otto Erdmann qui y travaille mais qui habite à l'Ouest a pensé de nous faire chercher par une auto de la Defa ; celle-ci était d'accord en principe, mais j'ai l'impression qu'à la dernière minute, Slatan Dudow qui devait me servir de garant s'est dérobé. Est-ce qu'il craint pour sa situation ? La police a fait des difficultés pour délivrer les passeports nécessaires pour entrer et sortir. *Wir werden verströset* [on nous fait lanterner] et j'ai l'impression que cela peut durer encore pas mal de temps. Aussi je fais passer une lettre par Erdmann à Dudow avec ce que Henri désire et on va essayer de passer par Erdmann quelques esquisses que Hunte (qui ne travaille plus pour le cinéma) voudrait vendre. J'ai envie de revenir ici en octobre, car maintenant j'ai trouvé les sources et je pense qu'il y aura beaucoup à faire encore...⁷¹ »

Extraordinairement tenace, Lotte Eisner parviendra peu après à pénétrer dans les studios de la Defa. Mais elle sera cruellement déçue : « Rien du tout de vieux dans les accessoires, tout a été perdu, même le dragon de Siegfried, gardé jusqu'à la débâcle !⁷² » En revanche, les contacts avec les décorateurs allemands de l'Est seront nombreux et fructueux.

Emil Hasler

Emil Hasler est retrouvé en 1953 dans les studios de Berlin-Ouest, où il travaille toujours comme décorateur. Lotte Eisner lui demande en prêt – et obtient immédiatement – les maquettes du film dont il a réalisé les décors, *Le Testament du docteur Mabuse* de Lang :

« Le Dr Hans Cürdis, ou Röhrig, ou Herlth, ou Lamprecht, peuvent vous parler de notre musée et de notre

68. L. Eisner, lettre à Robert Herlth, 2 janvier 1958.

69. L. Eisner, lettre à Eric Kettelhut, 1er mars 1954.

70. Fritz Maurischat, lettre à L. Eisner, 18 novembre 1955.

71. L. Eisner, lettre à Henri Langlois, s.d., [1953].

72. *Ibid.*

institution subventionnée par l'Etat, afin que vous sachiez que vos documents seront dans les meilleures mains. Nous montrons des croquis de Hunte, Herlth, Röhrig, Warm, Leni, et nous espérons recevoir encore Kettelhut, Erdmann et Maurischat, de même qu'Alfred Junge, etc. Comme nous avons déjà tout d'Andrejew, nous avons la possibilité de donner une bonne image du décor filmique, qui a eu dans le film allemand une si grande part artistique. Nous voudrions absolument vous voir représenté dans cette exposition⁷³. »

Pour paraître en force dans l'exposition de la Cinémathèque, les décorateurs allemands surenchérisent souvent pour offrir à Paris la meilleure représentation d'eux même et de leur œuvre. Ainsi Hasler expédie-t-il à Lotte Eisner 36 maquettes du *Dr Mabuse*, de même que 31 maquettes de *M le maudit*. Elle en sélectionne 23 pour l'achat, les plus remarquables : « Hasler m'a dit qu'il se contenterait de moins que 400 DM ; je lui offre 250 pour les formats normaux et 350 pour les grands⁷⁴ », indique-t-elle à Langlois.

WALTER RÖHRIG

Le grand décorateur expressionniste Walter Röhrig (*Caligari*, *Les Trois lumières*, *Le Dernier des hommes*, *Tartuffe*, *Faust...*) est mort en 1945. Ses dessins se trouvent chez sa veuve et quelques-uns chez Herlth. Lotte Eisner, vers novembre 1953, a retrouvé la veuve de Röhrig, Ludmilla, qui vit à Berlin avec son fils Peter, lui-même décorateur de film ; tout deux acceptent de prêter des documents à la Cinémathèque et aussi de les vendre. Lotte Eisner écrit au fils Röhrig, le 10 février 1954 :

« Nous pensons vous acheter le plus grand nombre possible de dessins, environ 60-70 maquettes, pour notre Musée qui existe déjà depuis 1948. Nous sommes une organisation subventionnée par l'État et dans nos salles est installée une exposition permanente des maquettes de films classiques, et c'est ici que l'œuvre de Walter Röhrig trouvera de manière permanente la place qui lui convient. [...] Notre directeur m'a déjà dit quels numéros il veut absolument acheter – il s'agit d'un grand nombre. Il est en ce moment parti pour une manifestation cinématographique au Brésil, moi-même je dois préparer, avant l'exposition projetée pour mars à Amsterdam, une exposition à Belgrade sur le film français ; nous verrons donc ensuite au calme quelles maquettes sont importantes pour nous et nous vous communiquerons les numéros afin que tout soit clair pour vous aussi⁷⁵. »

L'affaire traînera jusqu'en 1957, où Peter Röhrig cède une grande partie de la collection à la Cinémathèque pour 15 000 DM.

OTTO HUNTE

Un autre maître décorateur allemand, Otto Hunte, auteur des décors du *Docteur Mabuse* (1922), des *Nibelungen* (1924), de *La Femme sur la Lune* (1929) de Lang, de *The Blue Angel* (*L'Ange bleu*, 1930) de Sternberg, mais aussi du film nazi *Le Juif Süß* (1940) de Veit Harlan, est retrouvé en 1953 à Berlin, non sans peine, et uniquement grâce à son ami Kettelhut.

73. L. Eisner, lettre à Emil Hasler, 19 janvier [1954].

74. L. Eisner, note tapuscrite à Henri Langlois, s.d.

75. L. Eisner, lettre à Peter Röhrig, 10 février 1954.

La technique déployée par Lotte Eisner pour obtenir des œuvres est quasiment toujours la même : elle demande aux décorateurs d'envoyer à Paris le plus de maquettes possible, afin de les exposer avenue de Messine ou dans d'autres endroits. Lorsque Lotte Eisner arrive à mettre le grappin sur Langlois, souvent en voyage à cette époque, tous les deux font alors une sélection des plus belles pièces ; ils ne peuvent en effet tout acheter, faute de crédits suffisants. Une offre d'acquisition est faite ensuite aux auteurs. Évidemment, cette procédure prend du temps et parfois les décorateurs allemands s'énervent de cette lenteur, surtout lorsqu'il s'agit d'être payé. Lotte Eisner écrit à Otto Hunte, le 22 juillet 1954 :

« En raison des nombreux voyages de notre directeur – moi-même je suis allée ces derniers mois à un festival de cinéma à Vienne, à Londres, et j'ai été membre du jury au festival des courts-métrages de Venise – l'affaire de vos maquettes et photos a été retardée. Je voudrais garder quatre *Ange bleu*, sept *Nibelungen*, un *Englische Heirat* [*Mariage anglais*] et cinq *Villa Anatole*, les autres [...] vous seront renvoyées. Le paiement sera effectué fin août car notre correspondant n'a pas de liquidités en ce moment. Excusez-nous, je vous prie, de vous avoir fait attendre aussi longtemps⁷⁶. »

Et de fait, les décorateurs allemands attendront longtemps d'être réglés, comme l'attestent leurs nombreuses et pathétiques lettres de relance. Il faut dire que les finances de la Cinémathèque ne sont pas prospères, loin de là. Pour faire des économies, du personnel a été renvoyé. En 1953, on compte 31 employés à la Cinémathèque, contre 47 en 1946. Lotte Eisner, avec une abnégation totale, a accepté entre 1952 et 1953 de n'être payée qu'à mi-temps⁷⁷, alors qu'elle travaille plus qu'à plein temps. Cette économie de salaire permet à la Cinémathèque d'acheter quelques dessins en plus.

1955 : NOUVELLE « RAFLE » DE DOCUMENTS

Dans ses « Notes sur l'exercice 1954 », Langlois explique sa façon de procéder pour les enrichissements : « Mlle Eisner a réussi en 1953, à mettre en nos mains une documentation unique sur le cinéma allemand. Une partie de ce matériel nous est déposée et ne nous sera plus retirée. L'autre partie du matériel nous est prêtée pour une période indéterminée, étant entendu que si des pressions s'exercent en Allemagne sur ces déposants, ils se mettront à l'abri d'un retrait de leur collection en nous les cédant. Cependant, une partie du matériel collationné doit rentrer en Allemagne [...] si nous n'en sommes pas acquéreur. À mon avis, nous devons l'acheter avant mai [1955]. [...] Il faut donc compter, dans les dépenses d'enrichissement de 1955 un premier versement de 1 500 000 francs, qui serait suivi d'un versement de 400 000 francs⁷⁸. »

Mais parallèlement, Langlois, toujours aussi boulimique, veut aussi continuer d'enrichir la photothèque : en 1952, la collection de clichés appartenant à Jean Mitry est achetée pour la somme de 120 000 francs⁷⁹. Langlois n'oublie pas non plus l'un de ses sujets préférés, l'archéologie du cinéma : « Il faut également tenir compte que nous devons continuer à compléter les collections du pré-cinéma de la Cinémathèque. Je crois qu'un crédit de 500 000 francs y suffirait pour 1955⁸⁰. »

76. L. Eisner, lettre à Otto Hunte, 22 juillet [1954].

77. Henri Langlois, lettre à L. Eisner, 18 octobre 1952 ; lettre à Yvonne Dornès, 12 juillet 1953.

78. Henri Langlois, « Notes sur l'exercice 1954 », p. 4-5.

79. Henri Langlois, lettre à Jean Mitry, 1^{er} octobre 1952.

80. Henri Langlois, « Notes sur l'exercice 1954 », p. 5.

Il fait poursuivre parallèlement l'acquisition des maquettes de décors français, italiens et britanniques. Lotte Eisner est envoyée à Londres et obtient des dépôts du décorateur d'origine allemande Alfred Junge, qui travaille en Grande-Bretagne depuis 1929 (il a notamment travaillé avec Hitchcock). Dans la capitale anglaise, Lotte a retrouvé miraculeusement la veuve de Paul Leni, qui lui a donné « un très beau croquis du *Cabinet des figures de cire*⁸¹. »

En 1954, la Cinémathèque possède plus de 1 400 maquettes originales, un fonds déjà unique en Europe et constamment enrichi par Lotte Eisner, parfois grâce à ses propres deniers : « J'ai revu Hunte, écrit-elle triomphalement à Langlois : avec mon argent (50 DM, soit 5 000 francs), j'ai acheté une grande et merveilleuse esquisse pour une affiche de *Frau im Mond* !⁸² »

Lotte Eisner se rend de nouveau en Allemagne entre janvier et février 1955, afin d'opérer une nouvelle « rafle » de documents. Elle adresse un rapport à Langlois où on la voit à l'œuvre dans son travail de collecte non seulement d'archives, mais aussi d'informations historiques. On constate qu'elle n'hésite pas non plus (exceptionnellement !) à « chiper » des documents pour les rapporter à Paris :

« Vu à Hambourg et interviewé Willy Haas, auteur de *La Terre qui flambe* et *La Rue sans joie*. A perdu tous ses manuscrits, m'a raconté certaines choses intéressantes. [...] [Vu] Werner Krauss qui m'a donné un livre écrit sur lui, un cadre, une photo de travail de *Tartuffe* [...]. Krauss n'a pas été bombardé, il possède encore bien des choses, entre autres le découpage de *Caligari* avec dessins d'un des trois décorateurs – il pense que c'est de Reimann (Warm ne se souvient pas de l'avoir fait). Mais tout cela est dans des caisses dans sa propriété en Autriche. [...] Il voudrait ne nous donner qu'une photocopie, mais cela ils le disent toujours, il faut le convaincre comme j'ai pu faire pour les maquettes originales de Maurischat, lorsqu'il est venu les chercher. [...] Wiesbaden : [...] J'ai insisté pour voir les voûtes [caves] d'un collectionneur. [...] J'ai chipé sous son nez, sans qu'il s'en aperçoive, les maquettes de *Jeunes filles en uniforme*. Il n'a pas encore pu ranger, [...] donc il ne verra rien⁸³. »

En 1955, l'exposition de la Cinémathèque au musée d'Art moderne, *60 ans de cinéma*, remporte un grand succès. Beaucoup de dessins allemands y sont exposés. Elle est transférée à Londres en 1956, puis en 1957 à Berlin-Est, à l'Arsenal, dans un bâtiment baroque de 2 300 m² (elle ira l'année suivante à Munich). Lotte Eisner supervise les travaux. Pour obtenir le prêt de nouveaux documents, deux anciens collaborateurs de Brecht, Slatan Dudow et Erich Engel, l'aident dans ses démarches en Allemagne de l'Est et en URSS, mais elle ne s'entend guère avec ses autres collègues historiens (« Les Allemands sont des cons qui mettent longtemps à comprendre !⁸⁴ »). À Berlin-Est comme à Munich, est exposée la première reconstitution du décor de *Caligari* (« la place du marché⁸⁵ ») construite spécialement par le décorateur original du film, Hermann Warm. Robert Herlth exécute aussi, en réduction, une maquette en volume de la ville du *Faust* de Murnau. « Des dessins des grands films allemands miraculeusement sauvés, démontrent quelle part a pris dans ces films le décor se basant plus ou moins sur l'expressionnisme de l'époque⁸⁶. »

81. L. Eisner, lettre à Fritz Maurischat, 3 août [1954].

82. L. Eisner, lettre à Henri Langlois, s.d.

83. L. Eisner, « Rapport sur mon voyage en Allemagne », janvier-février 1955, p. 3.

84. L. Eisner, lettre à Henri Langlois, 12 décembre 1957.

85. L. Eisner, « Expositions de Berlin et à Munich », rapport tapuscrit, s.d. [1958].

86. *Ibid.*

LE MUSÉE DU CINÉMA

Les acquisitions cessent brusquement à partir de « l'affaire Langlois » en 1968, lorsque Malraux, ministre des Affaires culturelles, retire sa confiance au fondateur de la Cinémathèque. Une nouvelle campagne d'enrichissements est cependant lancée dès le printemps 1970, sans grand moyen, lorsque Langlois commence à édifier le musée du cinéma au palais de Chaillot. Lotte Eisner se remet à parcourir le monde, à frapper à toutes les portes, afin de « rafler » de nouveaux trésors, avec pour mission de les avoir en don, faute de crédits pour les acheter. Travail difficile : il y a à cette époque de nouvelles cinémathèques en mesure de surenchérir et de faire monter les prix.

Elle reprend contact avec les grands décorateurs survivants du cinéma muet allemand et leur passe des commandes très précises. À Berlin, Walter Schulze-Mittendorff, à qui la Cinémathèque avait déjà demandé en août 1964 d'étudier la possibilité de reconstituer le robot de *Metropolis*, reçoit cette fois, de Lotte Eisner, une commande ferme pour le fabriquer. Le décorateur de *Metropolis* veut cependant livrer une version simplifiée du « Maschinen-Mensch⁸⁷ » (« l'être humain-machine »), sans aucune partie mobile (« l'apparence ne changera pas et la statue sera mieux garantie contre les dégradations »). Cela coûte 5 600 DM. C'est Lotte Eisner qui avance l'argent – elle en obtiendra le remboursement en 1978. Grâce à elle, la Cinémathèque possède depuis lors l'un des emblèmes les plus mythiques de l'histoire du septième art. En revanche, faute d'argent, la Cinémathèque ne pourra malheureusement acquérir pour 3 000 DM, en 1970, les extraordinaires têtes sculptées des sept péchés mortels de *Metropolis* que Schulze-Mittendorff restaure et propose à Lotte Eisner. À cette époque les finances de la Cinémathèque sont au plus bas, et le peu qui reste est entièrement absorbé par la très coûteuse fabrication du musée.

Pour le musée du Cinéma, la Cinémathèque passe également commande à Hermann Warm, le 18 avril 1970, d'une nouvelle reconstitution du décor de *Caligari*. Mais l'architecte se montre très réticent. En 1957, à Berlin-Est, pour reconstituer avec ses ouvriers la place du marché de *Caligari* et son décor tourmenté, il a eu tellement de « grandes difficultés avec les paiements du côté de la Cinémathèque⁸⁸ », qu'il n'a vraiment pas envie de recommencer. Lotte Eisner finit pourtant par le convaincre. Warm accepte de recréer « la place du marché avec au premier plan l'entrée de l'hôtel de ville, avec la rue de gauche et de droite, et la maison de Francis⁸⁹ », sur une hauteur de trois mètres et sur une surface de 130 m². Il s'agit donc d'une réduction, puisque le décor original, en 1919, mesurait jusqu'à 5,50 m de hauteur environ. Warm explique comment le décor va être réalisé :

« Les murs sont confectionnés avec des lattes et des planches où sont clouées des plaques de contreplaqué où l'on colle d'abord du papier d'emballage puis on tend de la toile ou du jute qui est également collé. Pour les murs qui sont fortement inclinés en avant ou courbés vers l'intérieur, le tissu, s'il n'était pas solidement collé, s'affaisserait en formant une poche. La même technique a été utilisée pour le décor original. Les murs sont enduits d'une couleur de fond par un peintre et peints plus tard par moi et mon assistant. Pour

87. Walter Schulze-Mittendorff, lettre à Lotte Eisner, 6 avril 1970.

88. Hermann Warm, lettre à L. Eisner, 26 avril 1970.

89. Hermann Warm, lettre à Henri Langlois, 29 juin 1970.

la réalisation, je recommande la firme Leonhard Riedl, à Strasslach, spécialisée dans la fabrication de décors pour les films. C'est la même firme qui a autrefois réalisé la maquette de *Caligari* et autres décors pour l'exposition sur l'art cinématographique organisée par vous à Munich⁹⁰. »

Fabriqués en une dizaine de jours durant le mois de novembre 1970, les éléments du décor de *Caligari* sont expédiés ensuite à Paris et remontés par Warm et son équipe sur le plateau H des studios de Boulogne. La presse est conviée à le voir le 12 décembre 1970. Langlois prévoit de faire passer le public à l'intérieur du décor, afin que le visiteur pénètre au cœur même du dispositif architectural expressionniste. L'idée sera abandonnée lors du montage dans la galerie du palais de Chaillot.

L'inauguration du musée du Cinéma, le 14 juin 1972, est un succès. C'est l'œuvre d'un « artiste » et d'un « collectionneur de génie », affirme la presse. Lotte Eisner n'est pas citée par Langlois dans son discours d'inauguration. « Les trois quarts du musée du Cinéma, c'est Lotte qui les a apportés⁹¹ », a-t-il pourtant avoué un jour. « J'étais le chien qui rapporte⁹² », dira-t-elle avec amertume.

L'ÉGÉRIE DU JEUNE CINÉMA ALLEMAND

Alors que Langlois incarnait, durant les années 1950-1960, le guide cinéphilique de la « Nouvelle Vague », Lotte Eisner devint, au début des années 1970, le symbole de la renaissance du cinéma allemand. Werner Herzog, Wim Wenders, Werner Schroeter, Herbert Achternbusch, Rainer Werner Fassbinder, se rendent en pèlerinage à la Cinémathèque ou chez la « Eisnerin », à Neuilly-sur-Seine. Wim Wenders, comme Godard, Rivette, Chabrol ou Truffaut quelques décennies avant lui, dit avoir « appris le cinéma à la Cinémathèque⁹³ ». Son film *Der amerikanische Freund* (*L'Ami américain*, 1977) est dédié à Lotte Eisner ; de son côté, Herzog lui a dédié *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*L'Énigme de Kaspar Hauser*), en 1974. Cette année-là, Herzog, apprenant que son amie est malade, fait le vœu mystique de traverser à pied l'Allemagne et la France, de Munich à Paris, pour la sauver : « Le cinéma allemand ne peut pas encore se passer d'elle, nous ne devons pas la laisser mourir. » Le récit magnifique de ce périple (novembre-décembre 1974) est publié en France en 1980⁹⁴.

Lotte Eisner meurt le 25 novembre 1983, à l'âge de 87 ans. Elle avait milité jusqu'à son dernier souffle pour que le musée du Cinéma, laissé dans un triste abandon, soit rénové. Si elle n'a pas eu cette joie, on peut dire tout de même qu'elle est morte avec l'espoir, voire la certitude, que la Cinémathèque allait continuer à vivre et à progresser de belle manière. Elle incarnait tout à la fois la seule figure intellectuelle de la Cinémathèque pendant la période Langlois, l'historienne des démons allemands, une mémoire lumineuse et encyclopédique du cinéma, le « dernier mammoth⁹⁵ » selon Werner Herzog – drôle d'image quand on pense à la silhouette de plus en plus frêle et menue de Lotte Eisner à la fin de sa vie.

90. *Ibid.*

91. *L'Humanité*, 28 novembre 1983 (article sur le décès de Lotte Eisner).

92. Sylvette Gleize, « Henri Langlois et le renouveau de la Cinémathèque française », *Le Monde*, 19 février 1976.

93. *Le Figaro*, 27 mai 1977.

94. Werner Herzog, *Sur le chemin des glaces*, Paris, P.O.L./Hachette, 1980.

95. Werner Herzog, « En l'honneur du dernier mammoth », *Lettre de la Cinémathèque*, février 1984, n° 6, p. 1.

Épilogue

À plusieurs reprises, Lotte Eisner suppliait Langlois : « Pourquoi ne pas faire à Paris une grande exposition expressionniste, avec cycle de projections ? Ou ailleurs ? Je pourrais ainsi rafler encore des choses en Allemagne !⁹⁶ » Langlois organisera en effet en 1965, à Chaillot, une passionnante programmation de films (pré- et post-) expressionnistes, mais pas d'exposition uniquement consacrée à ce sujet précis. Aujourd'hui, le rêve de Lotte Eisner est enfin concrétisé. L'exposition sur l'expressionnisme présentée par la Cinémathèque française, en son nouveau siège du 51, rue de Bercy, et à l'occasion du 70^e anniversaire de sa création, doit absolument tout à Lotte Eisner. Nul doute que son esprit plane sur les lieux, comme l'ombre de Méphisto dans *Faust*, le chef-d'œuvre de Murnau.

96. L. Eisner, lettre à Henri Langlois, s.d

« Tous mes remerciements à Bernard Benoliel et à Bernard Eisenschitz pour leurs remarques. »

*Article de Laurent Mannoni extrait du catalogue
Le Cinéma expressionniste allemand – Splendeurs d'une collection,
sous la direction de Bernard Benoliel, Marianne de Fleury et Laurent Mannoni,
La Cinémathèque française-Éditions de La Martinière, 2006
publié à l'occasion de l'exposition de la Cinémathèque française
(26 octobre 2006-22 janvier 2007)*