

Université de Montréal

Le cinéma expressionniste d'après-guerre : une identité masculine allemande bouleversée

Par

Camille Lapierre-St-Michel

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de M.A. en cinéma

Option Cheminement international

Août 2022

© Camille Lapierre-St-Michel, 2022

Université de Montréal

Unité académique : département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Le cinéma expressionniste d'après-guerre : une identité masculine allemande bouleversée

Présenté par

Camille Lapierre-St-Michel

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Michèle Garneau

Présidente-rapporteuse

Olivier Asselin

Directeur de recherche

Nicholas Chare

Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les représentations de la masculinité traumatisée dans le cinéma expressionniste allemand. Le traumatisme de la Première Guerre mondiale occasionne, en Allemagne, l'ébranlement des identités genrées individuelles et de l'identité masculine nationale. Par le biais de l'analyse de cinq films expressionnistes (*Das Cabinet des Dr Caligari*, Robert Wiene, 1920 ; *Nosferatu*, Wilhelm Murnau, 1922; *Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924 ; *Orlacs Hände*, Robert Wiene, 1924 ; *Metropolis*, Fritz Lang, 1927), le présent mémoire étudie à la fois l'expression du genre, du traumatisme et de l'Histoire nationale. Nous y envisagerons l'image filmique comme un lieu de conflits et de compromis. C'est particulièrement par le biais des enjeux de contrôle, des corps et de leur économie et des dynamiques d'agentivité dans les rapports hommes-femmes que se manifeste l'ébranlement de la masculinité allemande d'après-guerre. Si certaines œuvres confrontent les anxiétés masculines de l'époque en traitant frontalement des traumatismes liés à la guerre et au bouleversement de la place de l'homme dans la société d'après-guerre, d'autres s'appliquent plutôt à rétablir une masculinité d'avant-guerre par l'expression de fantasmes nationaux et individuels de pouvoir et de virilité. En privilégiant une approche psychanalytique du cinéma, ce mémoire s'intéresse notamment aux mécanismes de défense qui transparaissent dans les œuvres. Il s'agit, tout compte fait, de comprendre comment le cinéma négocie avec le genre suite au traumatisme, et comment la temporalité peut influencer cette négociation.

Mots-clés : cinéma expressionniste, masculinité, identité de genre, traumatisme, Première Guerre mondiale, Allemagne, République de Weimar

ABSTRACT

This thesis focuses on representations of traumatized masculinity in German Expressionism. In Germany, trauma caused by the First World War unsettled individual gender identities and upset national conceptions of male identity. The thesis examines issues of gender, trauma and national history in five Expressionist films (*Das Cabinet des Dr Caligari*, Robert Wiene, 1920; *Nosferatu*, Wilhelm Murnau, 1922; *Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924; *Orlacs Hände*, Robert Wiene, 1924; *Metropolis*, Fritz Lang, 1927). These films comprise notable embodiments of conflict and compromise. It is argued that the disruption of German masculinity after the war registers in them by way of issues related to control, corporeality and gender relations. Contemporary anxieties about masculinity are tackled differently in the films, with some directly addressing themes of war trauma, emasculation and the postwar disruption to men's traditional social roles and others seek to re-establish pre-war notions of manhood through expressing national and individual fantasies of power and virility. Drawing on a psychoanalytic approach to cinema, this thesis examines how defence mechanisms operate in the films. Key aims are to understand how Expressionist cinema addresses the impact of trauma on masculine identity and also how its approach to articulating trauma shifts through time.

Keywords: expressionist cinema, masculinity, gender identity, trauma, First World War, Germany, Weimar Republic

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	2
Abstract.....	3
Table des matières.....	4
Liste des figures.....	5
Remerciement.....	6
Introduction.....	7
1. Chapitre 1 : La masculinité bouleversée : du traumatisme à son expression.....	13
I.1. Le traumatisme de la Première Guerre mondiale.....	13
I.2. Bouleversement identitaire genré.....	30
I.3. L'expression du bouleversement de la masculinité.....	37
2. Chapitre 2 : <i>Das Cabinet des Dr Caligari</i> : Confiance brisée, perte de contrôle et masculinités dominantes et dominées.....	46
2.1. Exposition de l'œuvre	46
2.2. Une théorie du trauma dans <i>Das Cabinet des Dr Caligari</i>	50
2.3. Les méandres de l'identité troublée.....	60
2.4. Masculinités complexes et rapports de domination.....	71
3. Chapitre 3 : Corpus secondaire : Une évolution de l'expression de la masculinité ?.....	74
3.1. Survol des œuvres.....	75
3.2. Traumatisme, violence et rapport à l'Autre.....	79
3.3. Vers une stabilisation des dynamiques de la masculinité.....	89
3.4. La domination de l'homme héroïque.....	103
Conclusion.....	111
Références bibliographiques.....	113

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Irma Vep interprétée par Musidora dans *Les Vampires*. Photographie publicitaire de *Les Vampires* de Louis Feuillade (1915).

Figure 2. Photogramme tiré de *Das Cabinet des Dr Caligari* (Robert Wiene, 1920).

REMERCIEMENTS

Merci à Olivier Asselin, directeur dévoué, pour les précieux conseils, pour les vidéoconférences enthousiastes, pour la confiance qu'il m'a accordée, pour les lectures minutieuses et pour les efforts notables dans la mise sur pied du jury. Olivier Asselin m'a appris à demeurer curieuse tout au long de ma maîtrise.

Merci à Nicholas Chare d'avoir accepté de se lancer dans la lecture du présent mémoire. Un merci tout particulier à Michèle Garneau, professeure hors pair, sans qui je n'aurais jamais trouvé autant de plaisir à effectuer mes recherches.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour la précieuse aide financière, qui a rendu possibles les séjours à l'étranger.

Un immense merci à Sébastien Lévesque, responsable IMACS (International Master in Cinema Studies), pour sa générosité, son aide incomparable et pour son dévouement. Merci à l'Université de Liège et à la Goethe Universität Frankfurt pour leur accueil. IMACS m'a appris à oser.

Enfin, merci à mon père, Yves Lapierre, grand intellectuel, pour la patience, le soutien, et pour les riches discussions. Je te dois tant. Et merci, maman. J'aurais tant voulu que tu puisses lire ce mémoire.

INTRODUCTION

Le cinéma est une douleur et une extase. Je me suis longtemps questionné sur ce qui habite le plus creux de mon écriture. Les phrases plongent, par la force des choses, à la fois jusqu'à ces éclats de mon mal-être et jusqu'à ces reflets de mes désirs, enfouis sous le sable, et les tire vers la surface. L'inconscient troublé émerge à travers les mots et les images. L'art est un bouleversement. Il n'y a pas de cinéma sans traumatisme.

Le cinéma weimarien, tel que le démontre le spécialiste du cinéma allemand Anton Kaes, est une expression du traumatisme de la Grande Guerre. Plus avant, la période d'après-guerre en Allemagne connaît une véritable crise identitaire genrée.¹ Si l'on constate, dans le cinéma expressionniste allemand, une prévalence du point de vue masculin ainsi qu'une obsession pour les corps masculins hyperboliques, des manifestations identitaires moins frontales constellent également les œuvres du courant. L'expression d'une crise identitaire genrée est néanmoins bien souvent absconse, irrégulière et pour le moins subjective. Au sein de cette recherche, nous chercherons ainsi à déchiffrer les manifestations d'une identité genrée déstabilisée dans l'image filmique. Nous tenterons plus précisément de répondre à la question suivante :

Comment le cinéma expressionniste d'après-guerre parvient-il à exprimer l'ébranlement de l'identité masculine allemande, attribuable au traumatisme de la Première Guerre mondiale?

Nous nous demanderons, notamment, comment se construit la masculinité en Allemagne avant la guerre, selon quelles articulations elle est remise en cause par les événements traumatiques de 1914-1918, et comment elle se réadapte après la catastrophe. Redéfinit-on alors la masculinité ou cherche-t-on à rétablir l'identité masculine d'avant-guerre ? Plus encore, peut-on véritablement parler d'une identité masculine allemande, ou s'agit-il plutôt d'identités plurielles ? Quels sont les dispositifs expressifs privilégiés de l'expressionnisme et quels rapports entretiennent-ils avec la masculinité ? Le traumatisme s'exprimant rarement frontalement², comment lire l'image filmique afin d'en déceler les traces ? Enfin, selon quelles articulations le traumatisme occasionne-t-il l'ébranlement de l'identité genrée ?

¹ Voir McCormick, Richard W. 2001, *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature, and "New Objectivity"*. New York : Palgrave, p.3.

² Voir Kaes, Anton. 2009. *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton : Princeton University Press, p.4.

Il nous apparaît, d'ores et déjà, que les anxiétés de genre devront être envisagées comme des contradictions, des conflits et des compromis. Nous posons également dès maintenant l'hypothèse que l'ébranlement de la masculinité se traduira, dans le cinéma expressionniste, notamment sous forme d'enjeux de contrôle, ainsi que par le biais des corps et de leur économie, et par un accent mis sur l'agentivité et sur les dynamiques du désir dans les rapports hommes-femmes.

Si des chercheurs, notamment Anton Kaes, se sont intéressés aux liens entre le traumatisme de la Première Guerre et le cinéma weimarien, et d'autres, tels que Richard W. McCormick, ont sondé les questions de genre dans les films allemands de l'entre-deux-guerres, les études sur l'expression filmique des rapports entre traumatisme de guerre et masculinité demeurent lacunaires. La professeure en études allemandes Anjeana K. Hans établit toutefois quelques liens entre les effets de la guerre et les rapports de genre au cinéma dans *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic* (2014), mais ceux-ci demeurent sommaires, et l'auteure se concentre principalement sur le rôle de la femme dans les œuvres. Dans une captivante analyse d'*Orlacs Hände* d'une dizaine de pages, Hans examine plus expressément les conséquences du traumatisme de la guerre sur la masculinité, mais cette étude demeure succincte et ne s'en tient qu'à cet unique film de Robert Wiene³. Enfin, dans un article d'une dizaine de pages pour le *Journal of Gender Studies*, Tarja Väyrynen examine avec concision l'expression de la masculinité bouleversée par la guerre dans les arts visuels finnois⁴. Encore une fois, bien que d'une grande pertinence, cette étude n'en demeure pas moins sommaire. Les analyses du genre dans le cinéma expressionniste privilégient majoritairement un examen de la féminité ou alors de la sexualité dans les œuvres, et très rarement la masculinité en tant qu'expérience identitaire. D'autre part, plusieurs études cherchent à établir des liens entre l'expressionnisme et la Seconde Guerre mondiale, pensons ici à l'ouvrage de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, ou encore à dévoiler un esprit inhérent à tout le peuple allemand, comme le font à la fois Kracauer et Lotte Eisner, auteure de *L'Écran démoniaque*. Nous ne chercherons pas à déterminer l'essence du caractère allemand. Contrairement à Eisner et Kracauer, nous n'envisageons pas le cinéma comme un miroir de la société, mais bien comme une *possibilité d'expression* des tensions de l'identité nationale. De

³ Hans, Anjeana K. 2016. « "These Hands Are Not My Hands": War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene's *Orlacs Hände* (1924) », dans Rogowski, Christian (éd.). *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. New York : Boydell & Brewer Group, p.102-115.

⁴ Väyrynen, Tarja. 2011. « Keeping the trauma of war open in the male body: resisting the hegemonic forms of masculinity and national identity in visual arts », *Journal of Gender Studies*, Vol. 22, n°2, p.137-151.

plus en plus, les historiens du cinéma prennent leurs distances face à cette « lecture de l'histoire à l'envers », et reconnaissent les influences de la guerre de 1914-1918 sur les œuvres weimariennes. Ils procèdent toutefois, la plupart du temps, à une tentative de relever les traces visibles du front dans les films analysés, sans trop s'interroger sur les vestiges latents du traumatisme sur l'identité individuelle et nationale. Ainsi, nous espérons, par le biais de cette recherche, combler un manque dans la littérature sur le cinéma expressionniste, tout en tentant de révéler comment l'image filmique peut exprimer l'ébranlement de l'identité masculine suite au traumatisme de la guerre. Nous cultivons également le souhait que cette recherche trouve des applications en dehors du domaine des études cinématographiques, notamment par son examen des rapports de pouvoir entre les genres, par son exploration des effets du traumatisme collectif sur les rapports de genre, et par son appréciation de la guerre en tant qu'événement identitaire.

Ce mémoire s'inscrit d'abord dans le champ de recherche des études cinématographiques, plus précisément du cinéma expressionniste allemand. Nous envisagerons le film comme un compromis, au sens psychanalytique du terme, entre un idéal et une réalité observée. Nous privilégierons ainsi une approche psychanalytique en nous concentrant sur les notions de conscient, de préconscient et d'inconscient, et sur les mécanismes de défense. Cette étude s'inscrit également dans le champ de recherche des études de genre et des études de la masculinité, qui se déclineront principalement par les concepts phares de l'identité genrée et de la masculinité hégémonique. Selon une approche féministe et *queer*, nous envisagerons le genre comme socialement construit en nous appuyant, entre autres, sur les théories de Judith Butler. Nous l'appréhenderons également comme forgé par le rapport au corps tel que le soutient Raewyn Connell, et finalement comme performatif conformément à la thèse de Butler. Enfin, ce mémoire s'inscrit dans le champ de recherche des études sur le traumatisme, et se concentrera essentiellement sur les concepts d'identité, de mémoire, de trouble de stress post-traumatique, de négociation psychique, de mécanismes de défense et des deux topiques en psychanalyse (conscient, préconscient, inconscient ; Moi, Surmoi, Ça⁵). Nous privilégierons ainsi une approche psychanalytique postfreudienne, mais également une approche

⁵ Pour faciliter la lecture, nous écrivons toujours « Moi, Surmoi et Ça » avec une majuscule lorsqu'il sera question du concept psychanalytique.

historiographique, alors que nous évaluerons comment était compris le traumatisme à l'époque de la Première Guerre mondiale et de la production des œuvres analysées.

Cette recherche a comme objectif premier de comprendre comment le cinéma négocie avec l'identité genrée lorsque celle-ci est ébranlée, et comment l'identité genrée individuelle et nationale se construit *dans et par* l'image. Ainsi, nous n'emploierons pas le cinéma comme une preuve. Nous l'envisagerons plutôt comme une possibilité d'expression d'une réalité donnée. C'est-à-dire que nous ne scruterons pas les films à la recherche d'empreintes de ce qui aura été préalablement établi dans le chapitre théorique du mémoire. Procéder ainsi nous conduirait d'abord à nous répéter d'un chapitre à l'autre, et, il nous semble, ne nous apprendrait rien de nouveau sur le cinéma. Par conséquent, le chapitre théorique du mémoire n'aura pas comme objectif de répondre à la question principale de la recherche, mais bien de mettre au point une méthode de lecture des œuvres filmiques permettant de relever les procédés d'expression de la masculinité ébranlée. De plus, nous examinerons plusieurs films de réalisateurs différents dans le dessein de repérer les contradictions et les concordances entre leurs expressions de l'identité genrée. Nous n'aborderons pas non plus le cinéma expressionniste comme représentatif de toute « l'âme allemande ». Ce serait négliger le fait que le cinéma expressionniste n'est pas le seul cinéma produit à l'époque de la République de Weimar, et encore moins son seul produit culturel. Il ne faut pas, par conséquent, assumer que les motifs récurrents dans les films expressionnistes le sont nécessairement aussi dans la majorité du cinéma weimarien. L'idée n'est ainsi pas de mettre au point une caractérisation de la masculinité en Allemagne à l'époque de l'après-guerre, mais bien d'esquisser une compréhension de la manière dont le cinéma *peut* négocier avec les identités masculines.

Cette recherche s'articulera en trois grandes étapes. Il s'agira d'abord de comprendre les processus psychiques et sociaux qui lient le traumatisme à la construction de l'identité genrée. Ensuite, il sera question d'évaluer comment ces processus peuvent s'exprimer à l'image. Finalement, nous considérerons comment les discours par l'image contribuent à construire une identité nationale genrée.

Il nous est d'abord apparu pertinent d'ancrer la question du traumatisme de guerre et de la masculinité dans le contexte historique de la République de Weimar, puisqu'il s'agit d'une culture profondément marquée par la Première Guerre mondiale⁶. De plus, cette période trouble nous

⁶ Voir Krumeich, Gerd. 2019. *L'Impensable défaite*. Paris : Éditions Belin, p.9.

permet d'envisager la masculinité comme dynamique, répondant aux événements et au social instable de l'Allemagne d'après-guerre. Nous analyserons des œuvres expressionnistes produites entre 1919 et 1927. Il importe effectivement de se rapprocher temporellement de la fin de la Grande Guerre afin de limiter l'influence d'autres traumatismes sur la masculinité. Nous étendons néanmoins la période étudiée jusqu'à 1927 (soit une période de près de dix ans) afin de noter une certaine évolution dans l'expression du traumatisme et de l'identité genrée à travers le temps. Le choix de s'arrêter juste avant 1928 n'est pas arbitraire. En effet, à partir de l'année 1928 émerge un discours public beaucoup plus frontal sur la Première Guerre mondiale.⁷ Le traumatisme et le trouble du stress post-traumatique (TSPT) se concrétisent surtout dans l'incapacité d'affronter pleinement l'événement traumatique. Ainsi, la période à partir de laquelle la négociation collective avec l'expérience de guerre se fait plus explicitement est moins intéressante à étudier dans le cadre de cette recherche, puisque ce sont précisément les signes de l'inconscient que nous examinons.

Enfin, il nous est apparu pertinent de sonder la question de l'ébranlement de la masculinité allemande à travers l'expressionnisme pour sa visée de critique sociale émancipatrice. Les œuvres expressionnistes sont ouvertement en conflit avec les pensées institutionnelles et traditionnelles⁸, et permettent donc une lecture des tensions entre l'idéal national et les masculinités individuelles. Plus encore, la forme onirique de l'expressionnisme est propice à l'expression du préconscient et de l'inconscient⁹, et, par le fait même, du traumatisme. Finalement, la prépondérance du fantastique et de la terreur dans le courant invite à la fois aux manifestations du traumatisme et au doute.

Nous analyserons d'abord *Das Cabinet des Dr. Caligari*, film de Robert Wiene sorti en 1920, considéré par plusieurs comme l'œuvre phare du cinéma expressionniste¹⁰, racontant la sinistre histoire d'un somnambule, contrôlé par un vil docteur, semant la terreur dans une petite ville allemande. Sa représentation assez explicite du traumatisme, sa figuration de l'asile et de la psychiatrie ainsi que ces enjeux de domination frontaux le rendent pour le moins captivant dans le cadre de cette recherche.

⁷ Voir *Ibid.*, p.259.

⁸ Voir Eichenlaub, René. 1983. « L'expressionnisme allemand et la Première guerre mondiale. À propos de l'attitude de quelques-uns de ses représentants », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 30, n°2, p.298.

⁹ Voir McCormick, 2001, *op. cit.*, p.28.

¹⁰ Voir Kaes, Anton. « The Cabinet of Dr. Caligari : Expressionism and Cinema », dans Perry, Ted (dir.). 2006. *Masterpieces of Modernist Cinema*. Bloomington : Indiana University Press, p.41.

Notre corpus secondaire se compose d'œuvres aux formules narratives, aux esthétiques, aux thèmes et aux approches variés, afin d'en relever les similitudes et les dissonances. Nous étudierons ainsi *Nosferatu* (1922) de Friedrich Wilhelm Murnau, adaptation non autorisée du roman *Dracula* de Bram Stoker. La singularité particulièrement intéressante de ce succès populaire et critique¹¹ réside dans le sacrifice bienfaiteur et inéluctable du personnage féminin. Il est effectivement rare, dans le cinéma expressionniste, que la femme se voie attribuer un rôle aussi essentiel au dénouement favorable du récit. *Nosferatu* représente le traumatisme et l'anxiété par le biais du fantastique, et le corps déformé et terrifiant du vampire hante encore le cinéma jusqu'à nos jours. Nous considérerons également *Die Nibelungen* (1924) de Fritz Lang, film en deux parties totalisant près de cinq heures. Cette adaptation du mythe de Siegfried, épopée nationale et légende germanique, est particulièrement intéressante pour la volonté de son cinéaste de créer un « document national ».¹² Son rapport à la tradition culturelle germanique, sa mise en scène de corps mythifiés et son esthétique plus sobre en font un objet d'analyse d'une grande pertinence. *Orlacs Hände* (1924) de Wiene propose une réflexion frontale sur l'unité corps-esprit et sur les impacts du traumatisme sur l'individu et sur le mariage. Le motif du complot dans l'œuvre la rend d'autant plus intéressante. Finalement, *Metropolis* (1927) de Lang nous intéresse particulièrement pour sa représentation de la femme dangereuse, même inhumaine, de l'industrialisation et des rapports de classes.

Dans un premier chapitre, nous montrerons comment le traumatisme de guerre peut conduire au bouleversement de l'identité masculine et comment ce bouleversement peut s'exprimer. Nous démontrerons que la réalité vécue par les Allemands entre en conflit avec les attentes sociales et institutionnelles. Cette tension s'exprime alors, au cinéma, sous forme de compromis. Dans un deuxième chapitre, nous examinerons comment *Das Cabinet des Dr. Caligari* exprime l'ébranlement de l'identité masculine allemande, attribuable au traumatisme de la Première Guerre mondiale. Le troisième et dernier chapitre se concentrera sur notre corpus secondaire. Nous étudierons comment l'expressionnisme exprime l'ébranlement de la masculinité suite au traumatisme de la guerre en portant une attention particulière à l'évolution de son expression à travers le temps. Nous évaluerons du même coup comment l'expressionnisme participe à la construction d'une identité nationale genrée.

¹¹ Voir James, Caryn. « Critic's Notebook; 'Nosferatu', the Father of All Horror Movies », *The New York Times*, 2 avril 1993.

¹² Voir Kracauer, Siegfried. 2009. (1947). *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris : L'Âge d'Homme, p.105.

CHAPITRE 1 – LA MASCULINITÉ BOULEVERSÉE : DU TRAUMATISME À SON EXPRESSION

Qu'attendent-ils de nous lorsque viendra l'époque où la guerre sera finie ? Pendant des années nous n'avons été occupés qu'à tuer ; ça a été là notre première profession dans l'existence. Notre science de la vie se réduit à la mort. Qu'arrivera-t-il après cela ? Et que deviendrons-nous ?

– Erich Maria Remarque

Lorsque la Première Guerre touche à sa fin, les Allemands se voient confrontés à une remise en question de leurs convictions les plus profondes. Erich Maria Remarque, auteur d'*À l'ouest, rien de nouveau*, traduit avec sensibilité les angoisses identitaires de l'époque. *Qui sommes-nous maintenant que nous avons témoigné de telles horreurs ? Comment revenir à la vie d'avant, maintenant que nous ne sommes plus les mêmes ?*

L'expérience de guerre occasionne indubitablement un choc identitaire. Mais comment le traumatisme de la guerre se transpose-t-il en l'expression d'une identité masculine bouleversée ?

1.1 – Le traumatisme de la Première Guerre mondiale

1^{er} août 1914, l'Allemagne entre en guerre. Elle n'a alors que deux véritables alliés européens : l'Italie, qu'on sent déjà vacillante, et l'Autriche-Hongrie.¹³ Ainsi, lorsque l'archiduc Franz Ferdinand d'Autriche est assassiné le 28 juin 1914 à Sarajevo, dans un complot qui semble en partie orchestré par l'armée serbe¹⁴, l'Allemagne offre son plein appui à l'Autriche-Hongrie dans sa quête de représailles. Cette dernière lance un ultimatum volontairement inacceptable¹⁵ à la Serbie, qui le refuse. Le 28 juillet 1914, un mois jour pour jour après l'assassinat de Franz Ferdinand, l'Autriche-Hongrie déclare la guerre à la Serbie. Deux jours plus tard, la Russie se mobilise. Le 1^{er} août, l'Allemagne et la France entrent dans le conflit, suivies par le Royaume-Unis, le 4 août. En

¹³ Voir Becker, Jean-Jacques, et Gerd Krumeich. « Chapitre II : 1914 : déclenchement », dans Winter, Jay (dir.). 2013. *La Première Guerre mondiale : Combats*, volume 1. Cambridge : Cambridge University Press, p.59.

¹⁴ Voir *Ibid.*, p.57.

¹⁵ Voir *Ibid.*, p.56.

quelques jours, presque toute l'Europe est en guerre. En Allemagne, on accueille la nouvelle avec véhémence. L'enthousiasme d'août 1914 est effervescent. Un esprit ardent de nationalisme se consolide, alors qu'on espère que la guerre unifie intégralement l'encore jeune Empire allemand.¹⁶ On aspire d'autant plus à ce que cette expérience exceptionnelle purifie la nation, que l'héroïsme et la discipline militaire annihilent la décadence morale de la société moderne.¹⁷

Mais bien vite, la frénésie du mois d'août se heurte à la réalité. La guerre n'est pas le théâtre de la bravoure transcendante. Le front n'est pas le terrain de jeu des héros intrépides et valeureux. Les combattants sont confrontés à une violence indescriptible. Dès le début des hostilités, les soldats allemands prennent part à des batailles sanglantes. Avec la montée de la guerre de position, dès 1915, la violence se radicalise par l'emploi croissant des mines et des charges explosives et par les affrontements au corps à corps.¹⁸ L'année 1916 est marquée par les batailles de la Somme et de Verdun, parmi les plus importantes de l'histoire.¹⁹ Verdun en particulier devient le théâtre de l'absurdité de la violence, alors que l'état-major allemand n'a d'autre objectif militaire que de « saigner à blanc l'armée française.²⁰ » Les combattants voient leurs camarades mourir dans d'atroces souffrances, sont eux-mêmes blessés gravement, et constatent les sévices immondes subis par leurs compatriotes comme par leurs ennemis. L'instinct de survie et la douleur de la mort et du deuil se confrontent à l'idéal militaire du sacrifice à tout prix. « Le mythe du « soldat du front » (*Frontkämpfer*), qui se sacrifie pour la nation dans une mort héroïque, » pour reprendre la formulation de l'historien Nicolas Patin, laisse les soldats de plus en plus cyniques²¹. Sans compter que le combattant est soudainement confronté à sa propre agressivité, ce qui crée un déséquilibre identitaire chez la majorité d'entre eux²², tel que le souligne Eric J. Leed, dans *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*. La guerre provoque une discontinuité identitaire chez l'individu entre le soi qui s'idéalise comme fondamentalement bon et le soi agresseur.

La nette industrialisation de la guerre à partir de 1915 provoque une véritable rupture historique.²³ Deux ans plus tard, s'inscrit un nouveau tournant dans l'histoire militaire alors que les

¹⁶ Voir Gay, Peter. 1968. *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. New York : Harper & Row, p.11.

¹⁷ Voir *Ibid.*, p.11.

¹⁸ Voir Audoin-Rouzeau, Stéphane. « Chapitre III : 1915 : Enlèvement », dans Winter, 2013, vol. 1, *op. cit.*, p.83.

¹⁹ Voir Prior, Robin. « Chapitre IV : 1916 : Batailles totales et guerre d'usure », dans Winter, 2013, vol. 1, *op. cit.*, p.125.

²⁰ Ferro, Marc. 1969. *La Grande Guerre, 1914-1918*. Paris : Gallimard, p.141.

²¹ Voir Crouthamel, Jason. 2014. *An Intimate History of the Front: Masculinity, Sexuality, and German Soldiers in the First World War*. New York : Palgrave Macmillan, p.9.

²² Voir Leed, Eric J. 1979. *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*. Cambridge : Cambridge University Press, p.9.

²³ Voir Audoin-Rouzeau, Stéphane, *op. cit.*, p.101.

armées se tournent vers une approche mécanique de la guerre.²⁴ Entre les canons à très longue portée, tels que le *Paris-Geschütz*, les lance-flammes, les gaz, l'artillerie, les tanks, les avions et les zeppelins, l'armement se perfectionne et devient de plus en plus meurtrier. La guerre de technologie confronte les soldats à de véritables conflits éthiques et moraux. Certaines armes, comme les gaz, sont perçues par plusieurs comme inhumaines et portent de graves atteintes à la dignité des victimes.²⁵ Leed souligne : « [the combatants] were engaged in an event revelatory not of the power of men but of the power of men's means.²⁶ » La guerre devient, dans l'esprit des soldats, autonome, comme si elle se déroulait d'elle-même, en tant qu'entité omnipotente. Les participants comprennent peu à peu qu'ils n'ont pas de pouvoir direct sur l'issue de la guerre. Les actions individuelles n'ont à peu près aucune valeur.²⁷ Les institutions encensent l'héroïsme militaire et l'agentivité²⁸, pourtant, les combattants n'ont aucune emprise sur la guerre, provoquant, on peut le supposer, d'importants enjeux de contrôle.

L'environnement du front n'est pas plus rassurant. Les soldats sont complètement désorientés par les systèmes de tranchées ultra complexes²⁹ et par les paysages lunaires dévastés par les bombardements. Les combats s'enlisent dès 1915, forçant les fantassins à s'immobiliser et à se terrer dans les tranchées. Les conditions de vie y sont misérables et l'invisibilité de l'ennemi a de quoi rendre paranoïaque³⁰. Pendant la guerre de position, les participants deviennent passifs et particulièrement vulnérables, menant à une désillusion totale.³¹ L'occasion de prouver sa hardiesse et d'assouvir ses pulsions agressives ne se présente finalement jamais, ou, pour le moins, très rarement.³² Les combattants attendent simplement dans leur tranchée que survienne une situation de vie ou de mort. Ils n'ont, au final, que très peu de contrôle sur leur propre sort.

Chez plusieurs participants, l'expérience de guerre entraîne de graves troubles psychosomatiques, notamment le *shell shock*, ou la névrose de guerre (en Allemand, *kriegsneurose*) (nous reviendrons sur la nomenclature), aujourd'hui compris comme le TSPT. L'exposition à des expériences inégalées, telles que vivre de près un bombardement, être témoin de la mort ou la frôler, ou

²⁴ Voir Neiberg, Michael S. « Chapitre V : 1917 : Mondialisation », dans Winter, 2013, vol. 1, *op. cit.*, p.128.

²⁵ Voir Horne, John. « Chapitre XXI : Atrocités et crimes de guerre », dans Winter, 2013, vol. 1, *op. cit.*, p.603.

²⁶ Leed, 1979, *op. cit.*, p.30.

²⁷ Voir *Ibid.*, p.34-35.

²⁸ Voir Krumeich, 2019, *op. cit.*, p.115.

²⁹ Voir Leed, 1979, *op. cit.*, p.78.

³⁰ Voir *Ibid.*, p.19.

³¹ Voir *Ibid.*, p.105.

³² Voir *Ibid.*, p.114.

encore être enterré vivant, occasionne de sévères symptômes physiques et psychiques, en passant par la désorientation, des convulsions, des tics et des tremblements, les cauchemars, l'irritabilité, les maux de tête et de ventre, la dépression, mais aussi par la paralysie, la surdité, le mutisme et la cécité.³³ Les hommes atteints de *shell shock* perdent profondément le contrôle sur leur propre corps alors que l'idéal militaire et masculin glorifie le contrôle de soi. Le corps médical et les institutions voient d'un bien mauvais œil cette épidémie de *kriegsneurose*. Les victimes de *shell shock* sont perçues comme des dégénérés héréditaires efféminés³⁴, lorsqu'on ne les accuse pas de simuler leur trouble pour échapper au front³⁵. Les traitements contre la maladie visent foncièrement à renvoyer les victimes au front le plus rapidement possible.³⁶ Si certains psychiatres approchent le *shell shock* comme un conflit inconscient que l'on peut soigner par l'hypnose³⁷, la plupart des médecins considèrent les victimes comme moralement inférieures, qui ne peuvent être traitées que par la thérapie disciplinaire, soit par l'administration de chocs électriques, par des diètes restrictives, par l'isolement ou en criant des ordres.³⁸ Nul besoin de préciser que cela engendre chez les soldats une importante méfiance envers le corps médical. La dignité des victimes est profondément ébranlée, aboutissant à une irréparable rupture de la confiance entre les patients et les institutions.

La guerre d'usure crée chez les combattants une anxiété persistante, par ailleurs désirée par les belligérants dans le dessein d'affaiblir l'ennemi.³⁹ À long terme, les soldats en deviennent léthargiques, apathiques, fatalistes.⁴⁰ Les hommes du front ressentent un besoin de support émotionnel et d'intimité de plus en plus fort, habituellement comblé par les femmes.⁴¹ La plupart des combattants vont chercher une part du support dont ils ont besoin par le biais de la camaraderie, soit dans leurs relations avec d'autres hommes du front.⁴² Ces rapports entre hommes tendent même parfois vers des comportements homoérotiques. L'historien Jason Crouthamel précise : « front soldiers [...] sanctioned homoerotic behavior that could include physical affection, even kissing as an expression of friendship,⁴³ » mettant quelque peu à mal l'hétéronormativité exacerbée de l'époque.

³³ Voir Kaes, 2009, *op. cit.*, p.13.

³⁴ Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.55.

³⁵ Voir *Ibid.*, p.99.

³⁶ Voir Leed, 1979, *op. cit.*, p.165.

³⁷ Voir *Ibid.*, p.175-177.

³⁸ Voir *Ibid.*, p.173.

³⁹ Voir Audoin-Rouzeau, Stéphane, *op. cit.*, p.126.

⁴⁰ Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.58.

⁴¹ Voir *Ibid.*, p.2-3.

⁴² Voir *Ibid.*, p.67.

⁴³ *Ibid.*, p.111.

Toutefois, les hommes ne sont pas uniquement confrontés à d'autres hommes lorsqu'ils sont au front. En effet, les soldats entrent en contact avec un grand nombre de femmes étrangères, souvent perçues comme de dangereuses tentations. L'idéal de pureté du soldat, qui devrait réserver toute son énergie à la protection du *Vaterland*⁴⁴, est compromis par les rapports entretenus entre les combattants allemands et les étrangères, que l'on « conquiert » comme un territoire par la relation sexuelle ou par le viol. À l'opposé, les soldats sont également en contact répété avec les infirmières dans les hôpitaux de campagne. Si elles sont idéalisées comme des figures de pureté, elles témoignent aussi de la vulnérabilité des hommes.⁴⁵ Elles symbolisent parallèlement un renversement des rôles traditionnels genrés, en plaçant l'homme sous la tutelle de la femme.

Les combattants ont également la possibilité de combler une part de leur besoin d'intimité et d'assouvir leurs désirs sexuels par le biais des réseaux de prostitution militaires officiels juste derrière la ligne de front. Si l'on prône la pureté sexuelle des soldats allemands, ces derniers cherchent malgré tout à satisfaire leurs pulsions libidinales. Les épidémies d'infections transmises sexuellement (ITS) inquiètent toutefois les autorités. Beaucoup de combattants atteints d'ITS sont incapables totalement pendant quelques jours, voire quelques semaines. L'armée s'efforce alors de mieux contrôler la sexualité des soldats, notamment en mettant en place des programmes d'éducation sexuelle, en régulant davantage la prostitution et en distribuant des condoms.⁴⁶ Néanmoins, selon nombre d'organisations civiles pour la moralité, cela n'est pas suffisant. Plusieurs campagnes médiatiques prônant l'abstinence totale voient le jour.⁴⁷ Pour les hommes, dont on avait longtemps encouragé l'agentivité sexuelle⁴⁸, ces programmes et ces campagnes sont reçus avec réticence, ou même avec irritation, alors qu'ils perdent du pouvoir sur leur propre vie sexuelle. On relève également, pendant la guerre, un nombre accru de crimes sexuels. Nombreux Allemands sont accusés d'avoir violé des étrangères, ou encore des Allemandes lors de leurs permissions. Sans grande surprise, les institutions minimisent nettement la responsabilité de ces hommes et rejettent plutôt le blâme sur les victimes.⁴⁹ Plus étonnant est le fait qu'encore aujourd'hui, nombreux historiens sous-évaluent l'agentivité des auteurs de ces crimes. Par exemple, Chrouthamel, sans toutefois nier la culpabilité de ces hommes, se demande : « Did the war overstimulate the sexual instincts of

⁴⁴ Voir *Ibid.*, p.34, 38.

⁴⁵ Voir *Ibid.*, p.23-24.

⁴⁶ Voir *Ibid.*, p.28.

⁴⁷ Voir *Ibid.*, p.29.

⁴⁸ Voir *Ibid.*, p.20.

⁴⁹ Voir *Ibid.*, p.46-47.

otherwise restrained men or reduce their ability to control their violent sexual urges?⁵⁰ » Selon nous, cette hypothèse est erronée. Les agressions sexuelles sont bien davantage des abus de pouvoir que des expressions du désir sexuel. Ainsi, à notre avis, ces hommes, en pleine perte de contrôle face aux horreurs de la guerre, tentent de reprendre le pouvoir par le biais d'actes de domination du corps de l'autre.

Les combattants n'ont néanmoins pas le monopole sur l'expérience de guerre. Les quatre années de la Grande Guerre sont également éprouvantes pour le front intérieur, soit les civils restés en Allemagne. Si les conditions de vie dans les tranchées sont rudes, elles le sont aussi au pays, en particulier dans les villes. Le blocus allié, imposé dès 1914, atteignant sa pleine intensité à partir de 1916, et maintenu jusqu'au printemps 1919, rend de plus en plus rares la nourriture et le charbon pour le chauffage. L'Allemagne souffre d'une terrible famine, alors que les rations allouées aux civils ne couvrent que la moitié des besoins alimentaires.⁵¹ Le blocus allié aura infligé aux Allemands de graves problèmes de santé⁵² et selon les estimations de Jay Winter, plus de 470 000 décès supplémentaires⁵³. Ainsi, pour les Allemandes et Allemands du front intérieur, l'idéal du sacrifice patriotique se heurte de plein fouet au désir de confort et à l'instinct de survie.

La guerre arrache également les pères aux familles allemandes, dont l'absence soudaine a d'importants impacts sur le développement des enfants et sur les structures familiales. Les mères se retrouvent subitement responsables de tout, y compris des finances⁵⁴, subvertissant le rôle traditionnel de la femme. Parallèlement, les familles vivent des deuils douloureux, alors que les décès se multiplient, ce qui rend l'idéal du sacrifice patriotique particulièrement vexant.⁵⁵ Il n'est pas étonnant, compte tenu des circonstances, que les civils, préoccupés par leur propre sort, deviennent de plus en plus indifférents face au développement de la guerre.⁵⁶ Un fossé se creuse progressivement entre le front et le front intérieur. Parallèlement, le gouvernement et les autorités militaires entretiennent le mythe qu'il est du devoir de la femme de soutenir inconditionnellement les hommes

⁵⁰ *Ibid.*, p.47.

⁵¹ Voir Mick, Christoph. « Chapitre VI : 1918 : Fin de la partie », dans Winter, 2013, vol. 1, *op. cit.*, p.177.

⁵² Voir Pignot, Manon. « Chapitre II : Les enfants », dans Winter, Jay (dir.). 2013. *La Première Guerre mondiale : Sociétés*, volume 3. Cambridge : Cambridge University Press, p.57.

⁵³ Voir Patin, Nicolas. 2021. « Histoire d'un chiffre. Réflexions autour des victimes allemandes du blocus de 1914-1918 ». *Les Cahiers Sirice*, Vol. 1, n°26, p.107.

⁵⁴ Voir Pignot, Manon. « Chapitre II : Les enfants », dans Winter, 2013, vol. 3, *op. cit.*, p.54. Voir Winter, Jay. « Chapitre III : La famille », dans Winter, 2013, vol. 3, *op. cit.*, p.90-95.

⁵⁵ Voir Krumeich, 2019, *op. cit.*, p.25.

⁵⁶ Voir *Ibid.*, p.29.

du front dans un effort nationaliste conjoint.⁵⁷ L'idéal patriotique et la réalité vécue par les civils ne semblent plus coïncider. Dans les lettres échangées entre les soldats et leur famille, on constate, dès 1916, une incommunicabilité grandissante entre les civils et les combattants.

Vers la fin de la guerre, une série de grèves éclate dans les usines d'armement à travers l'Allemagne. Ces grèves sont relativement désorganisées et ne partagent pas toutes les mêmes revendications. Néanmoins, en règle générale, les grévistes luttent pour de meilleures conditions de vie, pour davantage de démocratie, mais surtout pour une prompte fin des hostilités.⁵⁸ Plusieurs manifestations se heurtent à de très violentes répressions, faisant plusieurs morts et beaucoup de blessés.⁵⁹ On considère encore aujourd'hui que les grèves de 1917-1918 ont contribué à une signature hâtive de l'armistice par l'Allemagne, alors qu'elles auraient affecté le moral des Allemands, ainsi que la production d'armement.⁶⁰

À partir de l'été 1918, une « volatilisisation » inusitée de soldats⁶¹, tandis que certains désertent, que d'autres disparaissent pendant leur permission ou encore se laissent prendre par l'ennemi, ainsi que les grèves affaiblissent l'armée allemande. Dès la mi-août, le gouvernement et l'état-major savent la guerre perdue.⁶² Cependant, les civils et les soldats, leurrés par des journaux qui ne rapportent que les succès des Empires centraux, croient encore en une paix victorieuse.⁶³ Néanmoins, à la signature de l'armistice, le 8 novembre, l'Allemagne capitule pleinement.⁶⁴ Se tient, à partir de janvier 1919, le Congrès de la paix de Versailles qui aboutit à la signature du Traité de Versailles le 28 juin de la même année. On impute à l'Allemagne et à ses alliés l'entière responsabilité du déclenchement de la guerre et des dégâts occasionnés par celle-ci. On demande réparation.⁶⁵ Les Allemands demeurent stupéfaits face à une défaite aussi défavorable, alors que les journaux leur avaient promis la victoire jusqu'en 1918, et que l'ennemi n'avait jamais foulé le sol allemand. Un ressentiment amer gronde en Allemagne. On a l'impression d'avoir mené cette guerre en vain. Le sacrifice qu'on leur a imposé paraît, tout compte fait, profondément absurde.⁶⁶

⁵⁷ Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.16, 26, 78.

⁵⁸ Voir Krumeich, 2019, *op. cit.*, p.66-68, 134-135.

⁵⁹ Voir *Ibid.*, p.134

⁶⁰ Voir *Ibid.*, p.196-198.

⁶¹ Voir *Ibid.*, p.93.

⁶² Voir *Ibid.*, p.104.

⁶³ Voir *Ibid.*, p.191.

⁶⁴ Voir *Ibid.*, p.146.

⁶⁵ Voir Becker, Jean-Jacques, et Gerd Krumeich, dans Winter, 2013, vol. 1, *op. cit.*, p.53-54.

⁶⁶ Voir Krumeich, 2019, *op. cit.*, p.129-130.

Au retour de la guerre, le fossé entre le front et le front intérieur ne se dissipe pas pour autant. Se dessine l'impression que l'Allemagne est dorénavant constituée de deux sociétés incompatibles, soit la société des civils et la société des démobilisés.⁶⁷ Les anciens combattants sont particulièrement bouleversés par une discontinuité entre leur vie « de guerre » et leur vie « de paix », entre leur identité militaire et leur identité civile. Leed clarifie que les démobilisés « were troubled by the sense of having lived two lives and of being unable to resolve the contradictions between them.⁶⁸ » Leurs identités de guerre et d'après-guerre semblent soudainement inconciliables.

À tout prendre, on constate de nettes inadéquations entre les idéaux militaires, l'idéal du Moi, composé d'un complexe système de valeurs, et la réalité de l'expérience de guerre. Les contradictions provoquent, chez l'individu, un conflit interne, ainsi qu'un déséquilibre au sein de l'unité nationale. Il importe de souligner, ceci dit, que la pluralité de l'expérience de guerre implique également une pluralité des traumatismes de guerre.

Si l'on veut cerner comment le cinéma weimarien envisageait le traumatisme, il importe d'abord de se demander comment était compris ce trouble à l'époque de la Première Guerre mondiale en Allemagne. Effectivement, nous ne visons pas uniquement à analyser les œuvres comme des expressions du traumatisme, mais également à évaluer les théories du traumatisme que les films eux-mêmes renferment. Il est essentiel de tenir compte du contexte sociohistorique lorsque l'on s'interroge sur le traumatisme, puisque les conceptions de ce dernier sont socialement construites et varient diamétralement d'une société à l'autre, d'une époque à l'autre.⁶⁹ Ces conceptions orientent les traitements du traumatisme, tout autant que la négociation individuelle de la victime avec son expérience.

Déjà au début du 19^e siècle, on constate la dégradation de l'état de certains soldats à la suite de leur expérience de guerre, notamment suite aux guerres napoléoniennes. On appréhende alors leur trouble comme un « épuisement » physique dû au combat.⁷⁰ À partir de la moitié du 19^e siècle, la modernisation rapide, l'industrialisation et le développement fulgurant de la technologie

⁶⁷ Voir Leed, 1979, *op. cit.*, p.73.

⁶⁸ *Ibid.*, p.3.

⁶⁹ Voir Bond, Lucy, et Stef Craps. 2020. *Trauma*. London : Routledge, p.13-14.

⁷⁰ Voir Chamberlin, Sheena M. Eagan. 2012. « Emasculated by Trauma: A Social History of Post-Traumatic Stress Disorder, Stigma, and Masculinity », *The Journal of American Culture*, Vol. 35, n°4, p.360.

suscitent une certaine anxiété en Occident. Voient alors le jour plusieurs études sur l'état de choc à moyen et long terme des victimes d'accidents de train, figure symbolique de l'industrialisation. Notamment, dans une étude publiée en 1866, l'Anglais John Eric Erichsen affirme que les symptômes persistant après le choc seraient occasionnés par des blessures médullaires.⁷¹ L'Anglais Herbert Page avance quant à lui, en 1883, que des dommages psychiques peuvent survenir, même en l'absence de blessure physique, et seraient causés par la peur et par le choc émotionnel provoqués par l'accident.⁷² Vers la fin du siècle, l'Allemand Hermann Oppenheim, pionnier de l'étude du traumatisme, développe sa pensée autour de la névrose traumatique, selon lui causée en partie par des lésions cervicales, mais principalement par la psyché.⁷³ À partir des années 1890, on constate toutefois un retour en force de la théorie de l'hystérie, motivée par des intérêts économiques. Alors que la névrose était perçue comme potentiellement incurable, l'hystérie, elle, était considérée comme un trouble temporaire. Les compagnies d'assurances et les employeurs s'armaient ainsi de ce diagnostic pour renvoyer les victimes au travail au plus vite.⁷⁴ Trois grandes conceptions de l'hystérie au tournant du siècle sont à retenir. D'abord, le Français Jean-Martin Charcot suppose que l'hystérie est causée par des prédispositions héréditaires.⁷⁵ D'un autre côté, le Français Pierre Janet considère que l'hystérie est à la fois un trouble psychologique et héréditaire. Il avance la notion d'idées fixes, soit des bribes de souvenir de l'événement traumatique qui reviennent de façon insistante à la mémoire du patient, et que l'on comprend aujourd'hui comme des symptômes d'intrusion.⁷⁶ Finalement, Sigmund Freud établit sa propre conception de l'hystérie. Il écrit, avec Josef Breuer, un ouvrage dans lequel il affirme que le trouble en question est le résultat d'expériences sexuelles refoulées dans l'enfance, dont les abus sexuels. Lorsqu'il réalise que cela impliquerait qu'un nombre considérable d'Allemandes (il se concentrait effectivement sur les femmes) auraient été abusées dans l'enfance, il se voit bien obligé de remodeler sa théorie. L'hystérie serait plutôt causée par le complexe d'Œdipe et par la réémergence de fantasmes refoulés. Après la Première Guerre mondiale, Freud doit à nouveau adapter sa théorie. Il est devenu trop évident que les symptômes hystériques de plusieurs soldats sont étroitement attribuables à l'expérience du front, et non à leur sexualité. Il avance alors sa théorie des pulsions de mort contre les pulsions de vie, et

⁷¹ Voir Bond, Lucy, et Stef Craps. 2020, *op. cit.*, p.15.

⁷² Voir *Ibid.*, p.15

⁷³ Voir *Ibid.*, p.17

⁷⁴ Voir *Ibid.*, p.18.

⁷⁵ Voir *Ibid.*, p.20.

⁷⁶ Voir *Ibid.*, p.21-22.

il passe de l'étude de l'hystérie à l'étude du traumatisme.⁷⁷ À tout prendre, si la théorie de Freud sur l'hystérie informe peu notre conception actuelle du traumatisme⁷⁸, elle joue malgré tout un rôle majeur dans la compréhension du trouble à l'époque.

La Grande Guerre est un tournant dans les études du traumatisme. Quantité d'hommes reviennent du front affligés par des symptômes d'hystérie, jusqu'alors appréhendée comme une maladie « de femmes ». Il est néanmoins d'ores et déjà entendu que ce trouble lié à l'expérience de guerre est pour le moins singulier, si bien que les belligérants le distinguent par de nouvelles nomenclatures. Chez les Français, « névrose de guerre » prend de l'ampleur alors que les Allemands parlent de « *kriegsneurose* ». Mais la formule qui marquera le plus les esprits sera celle proposée par l'Anglais Charles Samuel Meyers, « *shell shock* ». Sa précision quant à la spécificité de cette guerre industrielle par l'emploi du terme *shell* fait d'ailleurs toute sa force⁷⁹, tel que le mentionne l'historien Jay Winter. Freud avance dès lors que le *shell shock* est d'abord et avant tout un clivage du Moi, un conflit entre le Moi « de paix » et le Moi « combattant ».⁸⁰ Cependant, plusieurs autres représentants du corps médical allemand attribuent ce trouble à des faiblesses individuelles. La victime serait essentiellement un lâche qui chercherait à se sauver du front. À l'image de l'hystérie, il s'agirait d'un trouble simulé, preuve de l'immoralité de certains combattants.⁸¹ D'autres médecins l'attribuent plutôt à une dégénérescence héréditaire. La guerre ferait uniquement ressortir des faiblesses d'un individu aux médiocres prédispositions.⁸²

Il importe également de résumer ce que l'on comprend aujourd'hui des processus psychologiques du traumatisme. Le trouble est d'abord déclenché par un événement traumatique, soit un événement qui menace l'intégrité de l'individu. On peut penser, par exemple, à un accident grave, à des violences sexuelles, ou encore à des circonstances qui confrontent l'individu à la mort. La victime peut être directement exposée à l'événement, en être témoin, ou encore de se l'être fait raconter par un proche dans le cas d'un trauma dit vicariant.⁸³ Le traumatisme se concrétise ensuite par le biais d'une négociation psychologique avec l'événement. En effet, ce dernier révèle à la

⁷⁷ Voir *Ibid.*, p.24-26.

⁷⁸ Voir *Ibid.*, p.23.

⁷⁹ Voir Winter, Jay. 2013. Vol. 1, *op. cit.*, p.351.

⁸⁰ Voir Hans, Anjeana. 2014. *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic*. Detroit : Wayne State University Press, p.19.

⁸¹ Voir Kaes, 2009, *op. cit.*, p.13.

⁸² Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.55.

⁸³ Voir American Psychiatric Association. 2013. « Trauma- and Stressor-Related Disorders », dans *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5*. Arlington : American Psychiatry Association. [En ligne].

victime les signes d'une réalité qui bouleverse sa vision du monde ; des signes qui ont le potentiel de perturber sa confiance en un monde bon et sécuritaire, son impression de pouvoir et de contrôle, ainsi que son estime de soi.⁸⁴ Le spécialiste du trauma C. Fred Alford précise : « Trauma is learning what a human being should never have to know.⁸⁵ » Lorsque la victime a de la difficulté à employer ses défenses psychologiques afin d'intégrer ce nouveau savoir à sa vision du monde, l'événement potentiellement traumatique engendrera le traumatisme.⁸⁶

Il a été mentionné plus haut que le *shell shock* est un traumatisme singulier, comme ses origines remontent directement à l'expérience du front. Eric J. Leed affirme en outre que le *shell shock* est une réponse distincte et naturelle aux spécificités de la Grande Guerre. Il atteste que la passivité et l'immobilité des combattants de la guerre de position rendent le traumatisme plus probable, le soldat étant conscient qu'il n'a aucun contrôle ou presque sur sa survie.⁸⁷ Il souligne d'ailleurs que le nombre de victimes de *shell shock* dans l'armée allemande chute drastiquement lorsque la guerre redevient mobile en 1918.⁸⁸ Selon Leed, l'industrialisation de la guerre est également à la base du trouble. L'exposition prolongée à une constante menace pour la survie et pour l'intégrité corporelle rend insoutenable l'expérience du front pour les combattants.⁸⁹ La violence mécanisée et foncièrement impersonnelle rend encore plus difficile la négociation psychologique avec l'événement. Parallèlement, cette violence inconcevable n'en demeure pas moins imputable à l'être humain⁹⁰, ce qui ébranle profondément la confiance que le soldat accorde à l'humanité. Enfin, la critique littéraire Elaine Showalter voit en le *shell shock* « a disguised male protest not only against war but against the concept of "manliness" itself.⁹¹ » Les combattants sont incapables à la fois de passer l'ultime test de la masculinité qu'est l'expérience au front, et de répondre aux attentes face à la vie émotionnelle masculine. L'homme devrait demeurer stoïque, imperturbable face au combat. Showalter appréhende ainsi le *shell shock* comme une réaction à la fois aux horreurs de la guerre et aux codes restrictifs et oppressifs de la masculinité.⁹²

⁸⁴ Voir Maldonado, Ana I., et Christopher M. Murphy. 2021. « Does Trauma Help Explain the Need for Power and Control in Perpetrators of Intimate Partner Violence? », *Journal of Family Violence*, Vol. 36, p.348.

⁸⁵ Alford, C. Fred. 2016. *Trauma, Culture and PTSD*. New York : Palgrave Macmillan, p.18.

⁸⁶ Voir Sivan, Eyal. « Never Again! Again and Again: When Memory Serves Political Violence », dans Scotini, Marco, et Elisabetta Galasso (éd.). 2015. *Politics of Memory: Documentary and Archive*. Berlin : Archive Books, p.67.

⁸⁷ Voir Leed, 1979, *op. cit.*, p.181.

⁸⁸ Voir *Ibid.*, 181.

⁸⁹ Voir *Ibid.*, p.183.

⁹⁰ Voir *Ibid.*, p.180.

⁹¹ Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture*. New York : Pantheon Books, p.172.

⁹² Voir *Ibid.*, p.171.

Le traumatisme se traduit enfin par une série d'effets, dont les plus ostensibles demeurent les effets psychosomatiques. Il est à noter que l'ensemble des symptômes ne se manifestent pas chez chaque victime et que les réponses au traumatisme peuvent varier radicalement d'un individu à l'autre. De plus, si certains symptômes peuvent sembler antithétiques, c'est qu'ils traduisent différentes façons de composer avec le traumatisme. Face à la menace que pose le traumatisme, un même individu peut, par moments, combattre, par d'autres, paralyser, ou encore fuir. La victime peut souffrir d'hypervigilance, de réactions brusques aux stimuli, d'une difficulté accrue à se concentrer, d'irritabilité ou de symptômes dépressifs, de perturbations du sommeil, de maux de ventre et de maux de tête ou encore de léthargie.⁹³ Un grand nombre d'effets du traumatisme un peu moins tangibles sont provoqués par la négociation psychique avec le choc. Le traumatisme est d'abord vécu comme une perte de contrôle.⁹⁴ La victime ressent un ardent désir de reprendre le contrôle sur soi-même et sur l'événement.⁹⁵ Dans bien des cas, elle cherchera à qui revient la faute, qu'elle remettra d'ailleurs souvent sur elle-même⁹⁶, il nous apparaît, dans un effort de se réattribuer un certain pouvoir face à l'événement. « J'aurais pu prévenir cette catastrophe ; les circonstances n'étaient donc pas entièrement hors de mon contrôle. » Ce sentiment d'impuissance est d'autant plus compromettant pour l'homme, l'idéal de masculinité encensant le contrôle de soi et la résolution de problème active.⁹⁷ Ce besoin de contrôle exacerbé peut par ailleurs se traduire par des efforts de domination sur son environnement ou sur autrui.⁹⁸ Dans un autre ordre d'idées, la victime peut activement chercher à éviter des lieux, des personnes ou encore des sensations qu'elle associe au traumatisme⁹⁹, ou refouler des émotions ou des souvenirs rattachés au choc. La victime a également, dans la majorité des cas, de la difficulté à dissocier le passé et le présent. L'événement traumatique et les émotions qui y sont associées demeurent d'actualité. Alford précise : « Statements of the form “then I was..., but now I am...” are rare or nonexistent. »¹⁰⁰

⁹³ American Psychiatric Association, 2013, *op. cit.*

⁹⁴ Voir Herman, J. 1997. *Trauma and Recovery*. New York : Basic Books, p.33.

⁹⁵ Voir Maldonado, Ana I., et Christopher M. Murphy, 2021, *op. cit.*, p.347-348.

⁹⁶ Voir Frazier, Patricia, Margit Berman et Jason Stewart. 2001. « Perceived control and posttraumatic stress: A temporal model », *Applied and Preventive Psychology*, Vol. 10, n°3, p.208.

⁹⁷ Voir Kaiser, Julia, Franz Hanschmidt et Anette Kersting. 2020. « The Link Between Masculinity Ideologies and Posttraumatic Stress : A Systematic Review and Meta-Analysis », *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, Vol. 12, n°6, p.600.

⁹⁸ Voir Maldonado, Ana I., et Christopher M. Murphy, 2021, *op. cit.*, p.348.

⁹⁹ American Psychiatric Association, 2013, *op. cit.*

¹⁰⁰ Alford, 2016, *op. cit.*, p.35.

La dimension temporelle du traumatisme est en effet considérable. Alford écrit : « A key experience of trauma is that it lacks context: it is no longer in the past, but everywhere all the time.¹⁰¹ » L'imbrication du passé dans le présent se conjugue aux activités de la mémoire, fonction à la fois dynamique, affective et imaginative¹⁰². La mémoire reconstitue les souvenirs, les transforme continuellement en tenant compte des nouvelles informations que nous acquérons et de nos espoirs et angoisses face à l'avenir.¹⁰³ Freud avance, en ce sens, sa notion d'après-coup (en Allemand, *Nachträglichkeit*) qu'Alford résume ainsi : « One does not remember trauma; one remembers the memory of the memory of the trauma. »¹⁰⁴ Non seulement cela implique que les symptômes apparaissent plus tard, dans d'autres circonstances que celles de l'événement traumatique, mais également que la mémoire réarrange le souvenir du traumatisme en fonction de nouvelles circonstances. Cela expliquerait d'ailleurs que les traces du traumatisme de la guerre évoluent dans les films pendant les années suivant la guerre, puisque le souvenir de cette dernière s'adapte à l'expérience du présent et à une projection individuelle et nationale dans l'avenir. Lorsque les symptômes affligeants du traumatisme persistent sur le long terme (le DSM-5 fait mention de plus d'un mois), on peut alors parler de trouble du stress post-traumatique (TSPT), qui s'exprime par une série de symptômes plus haut nommés et par des symptômes intrusifs tels que les *flashbacks* et les cauchemars.

Ainsi, le traumatisme s'exprime surtout sous forme de symptômes.¹⁰⁵ Il s'affirme, et cela est fondamental, au présent.¹⁰⁶ La répression de l'événement peut d'ailleurs occasionner une prépondérance de la mémoire sémantique (la victime conçoit l'événement à la troisième personne, un peu comme si elle regardait sa propre expérience à travers un œil extérieur, telle une caméra), de la mémoire procédurale (le corps porteur de mémoire), ou encore de la mémoire émotionnelle.¹⁰⁷

Peut-on néanmoins approcher le traumatisme de la Grande Guerre comme une expérience commune en Allemagne ? Peut-on parler d'un traumatisme collectif ? Plusieurs chercheurs ont fait part de leurs réserves quant à l'hypothèse d'une « psychologie collective ».¹⁰⁸ On ne peut, en effet,

¹⁰¹ *Ibid.*, p.32.

¹⁰² Voir Brillon, Monique. 2006. *La pensée qui soigne*. Montréal : Les Éditions de l'Homme, p.69-70.

¹⁰³ Voir *Ibid.*, p.70.

¹⁰⁴ Alford, 2016, *op. cit.*, p.25.

¹⁰⁵ Voir Kaes, 2009, *op. cit.*, p.4.

¹⁰⁶ Voir Väyrynen, 2011, *op. cit.*, p.138.

¹⁰⁷ Voir McWilliams, 2011, *op. cit.*, p.127.

¹⁰⁸ Voir Krumeich, 2019, *op. cit.*, p.223.

approcher les processus mentaux de toute une collectivité comme une uniformité. Les psychologies de différents individus ne sont pas homogènes ni homologues.¹⁰⁹ De ce fait, le traumatisme collectif n'est pas une collection de traumatismes individuels. En fait, tandis que le traumatisme individuel est un concept psychologique, le traumatisme collectif relève plutôt de la sociologie.¹¹⁰

Le traumatisme collectif (ou culturel, lorsqu'il s'applique à toute une société) est abstrait.¹¹¹ Il désigne la souffrance d'un groupe, plus précisément les dynamiques en jeu lorsqu'un groupe partage une réaction affective similaire à un événement douloureux.¹¹² Le traumatisme collectif est appris par le groupe et est transmis entre ses individus¹¹³ par le biais du débat public, de discours politiques, des médias et de la culture¹¹⁴. Plus précisément, il s'agit d'un jeu de relais entre discours public et vécu individuel. Plus encore, le traumatisme collectif se traduit par l'incompréhension commune de l'événement affligeant vécu par le groupe. Le social légitime et sanctionne certaines réactions et certains comportements, ce qui peut faire obstacle à la négociation commune avec l'événement.¹¹⁵ Selon Alford, c'est précisément un groupe dominant qui rend difficile, voire impossible, cette négociation par un groupe marginalisé. En cela, le traumatisme collectif est intrinsèquement politique.¹¹⁶ Ainsi, le traumatisme collectif atteint le sens même que la communauté se donne à elle-même¹¹⁷, tandis que l'identité de groupe est primordiale au sentiment de sécurité chez l'individu.¹¹⁸ Le tissu social, en somme, en est profondément endommagé.¹¹⁹

Il va sans dire que les particularités de la Première Guerre mondiale ont un important potentiel de traumatisme collectif. En effet, le traumatisme de la guerre demeure une plaie ouverte pour l'Allemagne. Tarja Väyrynen, spécialiste des conflits armés, souligne que le traumatisme de guerre est généralement suivi d'un pressant besoin de « boucler la boucle », qui se manifeste autant chez les élites politiques, économiques et médiatiques que chez les individus, se traduisant souvent par

¹⁰⁹ Voir Alford, 2016, *op. cit.*, p.2.

¹¹⁰ Voir Bond, 2020, *op. cit.*, p.99.

¹¹¹ Voir Alford, 2016, *op. cit.*, p.33.

¹¹² Voir Eyerman, Ronald, dans « Experiencing Cultural Trauma », Webinaire, The New School for Social Research, <<https://livestream.com/thenewschool/experiencing-and-remembering-cultural-trauma/videos/214409644>>, 0:12:40.

¹¹³ Voir Sivan, Eyal, dans Scotini, 2015, *op. cit.*, p.67.

¹¹⁴ Voir Bond, 2020, *op. cit.*, p.101.

¹¹⁵ Voir Krumeich, 2019, *op. cit.*, p.224. Voir Alford, 2016, *op. cit.*, p.33.

¹¹⁶ Voir Alford, 2016, *op. cit.*, p.32.

¹¹⁷ Voir Bond, 2020, *op. cit.*, p.99.

¹¹⁸ Voir Eyerman, Ronald, *op. cit.*, 0:13:00.

¹¹⁹ Voir Hirschberger, Gilad. 2018. « Collective Trauma and the Social Construction of Meaning », *Frontiers in Psychology*, Vol. 9, Article 1441, [en ligne], p.1.

des efforts frénétiques de réparer le tissu social.¹²⁰ Ce seront justement ces efforts effrénés de reconstruire l'identité nationale, à la fois révélateurs du traumatisme même, et des espoirs et des anxiétés des Allemands face à leur avenir, qui nous intéresseront dans les films analysés. Tel que proposé par Alford, le traumatisme collectif survient lorsqu'une idéologie dominante ou un discours hégémonique fait obstacle à la négociation de la collectivité avec l'événement traumatique. Au demeurant, la réalité de la Grande Guerre, à bien des égards, ne coïncide pas avec le discours sur l'idéal national. Le service militaire se révèle déshumanisant, passif et traumatisant, alors que le discours national l'envisageait comme libérateur, purificateur, comme l'occasion de faire de l'homme un héros. Ces incompatibilités entre la réalité et l'idéal national rendent particulièrement ardue la compréhension collective de l'expérience de guerre.

Au retour de la guerre, l'unité nationale est profondément ébranlée. La défaite est un coup de ciseau dans le tissu social allemand. Elle est vécue elle-même comme un traumatisme, surtout pour ceux ayant sacrifié des années de leur jeunesse au front. L'humiliante défaite de 1918 aura des effets à long terme sur la République de Weimar, dont elle contaminera l'esprit. De l'incompréhension face à la défaite émergera la légende du coup de poignard dans le dos, selon laquelle la responsabilité de la déroute de l'armée allemande reviendrait au front intérieur plutôt qu'à des erreurs militaires.¹²¹ La légende en question prétend que ce sont les grèves, la révolution et le « déclin moral » de l'arrière qui auraient précipité la défaite.¹²² Elle sera plus tard reprise par les Nazis, qui incrimineront alors les juifs, les communistes, les incapacités et les révolutionnaires, pour ne nommer que quelques groupes.¹²³

Si, pour plusieurs, la défaite est imputable à une trahison de tel ou tel groupe, pour d'autres, c'est la guerre elle-même qui est perçue comme une trahison à la nation. Kurt Eisner, à la tête du gouvernement social-démocrate indépendant qui prend le pouvoir à Munich en novembre 1918, soutient haut et fort que la responsabilité de la guerre revient précisément au système impérialiste allemand.¹²⁴ Sans mentionner que le Traité de Versailles force les Allemands à se voir comme les agresseurs.

¹²⁰ Voir Väyrynen, 2011, *op. cit.*, p.140.

¹²¹ Voir Krumeich, 2019, *op. cit.*, p.188-189.

¹²² Voir *Ibid.*, p.189.

¹²³ Voir *Ibid.*, p.211.

¹²⁴ Voir *Ibid.*, p.154.

La République de Weimar est marquée par une myriade de traces visibles du traumatisme de la Grande-Guerre. Les impositions du Traité de Versailles agissent comme un constant rappel de la défaite. Les frontières de l'Allemagne sont redessinées de façon à ce qu'elle perde le huitième de son territoire, tandis que plusieurs régions sont occupées par les Français et par les Belges. Le sentiment d'impuissance des Allemands face à leur sort se transforme progressivement en haine.¹²⁵ La jeune République sera d'autant plus entachée par le vide laissé par la « génération perdue ». La guerre aura effectivement fait plus de deux millions de morts allemands. Les survivants évoquent toutefois, eux aussi, le traumatisme de la guerre. Nombre de victimes de TSPT connaîtront de graves difficultés à se réadapter à la vie civile.¹²⁶ D'autre part, la réadaptation difficile des démobilisés brisera plus d'une famille.¹²⁷ Le paysage démographique allemand de la République de Weimar sera également habité par un large nombre d'amputés, d'aveugles et de « gueules cassées », soit des hommes dont le visage a été mutilé au front¹²⁸. Les arts visuels d'après-guerre feront d'ailleurs des estropiés une de leurs figures de prédilection.¹²⁹

Ainsi, au retour de la guerre, le tissu social est considérablement atteint. L'identité nationale allemande d'après-guerre se construit, de ce fait, entre les rappels constants du traumatisme et des dégâts de la guerre et le désir de se concevoir comme une nation glorieuse, digne et intègre.

Selon Gerd Krumeich, spécialiste de l'histoire allemande, « la caractéristique déterminante de la République de Weimar réside dans le fait qu'elle est née de la Première Guerre mondiale et en est restée l'enfant, sa vie durant.¹³⁰ » Néanmoins, la République de Weimar n'est pas uniquement marquée par le traumatisme de la guerre. Il s'agit d'une période constellée de paradoxes et de hauts et de bas. De 1918 à 1933, l'Allemagne est plongée dans une « culture *en crise* » et « *de crise* »¹³¹, pour reprendre la formule de Todd Herzog, et dans un esprit de pessimisme et de destin tragique.¹³² La République s'assoit sur une révolution qui marque la fin de la monarchie en

¹²⁵ Voir *Ibid.*, p.218.

¹²⁶ Voir *Ibid.*, p.213.

¹²⁷ Voir Sharp, Ingrid. « Dangerous women: woman as sexual criminal in the Weimar Republic », dans Chambers, Helen. 2006. *Violence, Culture and Identity: Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society*. Oxford : Peter Lang, p.205.

¹²⁸ Voir Van Bergen, Leo. « Chapitre XII : La médecine militaire », dans Winter, 2013, vol. 3, *op. cit.*, p.339.

¹²⁹ Voir Beaupré, Nicolas. 2012. *Le traumatisme de la Grande Guerre, 1918-1933*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, p.130.

¹³⁰ Krumeich, 2019, *op. cit.*, p.9.

¹³¹ Herzog, Todd. 2009. *Crime Stories: Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*. New York : Berghahn Books, p.6.

¹³² Voir Gay, 1968, *op. cit.*, p.xiv.

Allemagne. Bien qu'on la considère comme une « fausse » révolution pour son caractère improvisé et pour son incapacité à retirer le pouvoir des mains des vieilles classes dirigeantes¹³³, elle marque, malgré tout, les esprits. La Constitution de Weimar, complexe et instable¹³⁴, s'édifie sur des compromis entre un désir de démocratie, les désirs de la bourgeoisie et les anciennes structures de pouvoir héritées de la monarchie¹³⁵. La République de Weimar connaît une instabilité politique notoire. De nombreux changements de gouvernements surviennent au cours des quatorze années de la République, alors que les forces contre-révolutionnaires menacent de renverser la Constitution à tout moment. Les grèves, qui perdurent jusqu'en 1919, sont remplacées par une montée des extrémismes. Un esprit de nationalisme exacerbé et l'antisémitisme prennent de l'ampleur dès les années 1920.¹³⁶ Le putsch de Kapp en 1920, le putsch de la brasserie conduit par Hitler et Ludendorff en 1923 (qui échouent tous deux), les assassinats et les violences politiques créent beaucoup d'émoi.

Peu après la fin de la guerre, les réparations à payer plongent les Allemands dans une crise économique sans précédent. L'hyperinflation fait chuter la valeur du mark à un rythme hallucinant. Le 1^{er} janvier 1923, un dollar américain équivaut à 18 000 marks. Au 1^{er} novembre de la même année, un dollar équivaut dorénavant à huit millions de marks.¹³⁷ La crise économique touchant presque tous les Allemands, les distinctions sociales deviennent de plus en plus floues. En résulte une remise en question des valeurs bourgeoises.¹³⁸ Le climat social est très tendu.

Il va sans dire que ces événements marquants et le désordre de la République de Weimar auront vraisemblablement influencé l'identité masculine allemande de l'époque. L'ordre social strict prévu par l'impérialisme et la prospérité allemande d'avant-guerre se transforment, à partir de 1918, en chaos et en misère. On ne peut négliger ces conditions dans notre analyse. Nous prendrons en compte qu'elles agissent comme des articulations importantes dans les structures identitaires genrées de l'époque, et elles nous permettront d'envisager la masculinité comme dynamique, mouvante, en constante négociation avec le social, le culturel et le politique.

¹³³ Voir Kracauer, 2009, *op. cit.*, p.51.

¹³⁴ Voir Droz, Jacques. 2003. (1945). *Histoire de l'Allemagne*. Paris : Presses Universitaires de France, p.71.

¹³⁵ Voir Badia, Gilbert (dir.). 1987. *Histoire de l'Allemagne contemporaine. Volume 1 : République de Weimar, Troisième Reich*. Paris : Éditions Sociales, p.77.

¹³⁶ Voir Droz, 2003, *op. cit.*, p.72-73.

¹³⁷ Voir Badia, 1987, *op. cit.*, p.105.

¹³⁸ Voir Sharp, dans Chambers, 2006, *op. cit.*, p.205.

1.2 – Bouleversement identitaire genré

Le genre est d'abord et avant tout une construction sociale. Il n'est pas déterminé biologiquement. Et le sexe n'est pas à l'origine de caractéristiques psychologiques ou comportementales qui distingueraient immuablement les femmes et les hommes.¹³⁹ C'est plutôt un processus complexe d'apprentissage social qui code les genres féminin et masculin.¹⁴⁰ Plus précisément, un ensemble de mécanismes de prescriptions et d'interdictions régit et renforce certains comportements en fonction du genre¹⁴¹, et crée chez l'individu des croyances quant aux structures de genres¹⁴². Néanmoins, l'individu ne fait pas que « subir » ces mécanismes prescriptifs ; il participe à la création de son identité genrée, ainsi qu'à sa production et à sa reproduction. Il se modèle en fonction du comportement des autres, mais il cherche également activement des informations qui forgeront son identité de genre.¹⁴³ Selon le sociologue Pierre Bourdieu, le genre se construit de façon à entretenir un système de pouvoir social. En effet, le patriarcat se produit et se reproduit à travers la construction sociale du genre.¹⁴⁴ Il note que cette construction sociale, afin de protéger la structure patriarcale et de la rendre immuable, se fait passer pour une vérité biologique et inévitable. Elle transforme « l'arbitraire culturel en *naturel*,¹⁴⁵ » pour reprendre les termes de Bourdieu.

Le genre, bien que socialement construit, est également étroitement lié à la corporalité. La sociologue Raewyn Connell, auteure de *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, affirme que le genre est en partie régi par des pratiques bio-réflexives¹⁴⁶. Le corps, chez Connell, est à la fois objet et sujet de sa propre définition. Selon elle, le genre n'est pas la suite logique et inéluctable du sexe biologique. Néanmoins, elle précise que le corps n'est pas non plus un canevas neutre sur lequel le social peint le genre. Selon Connell, le genre ne serait pas non plus un compromis entre le social et le biologique. Il répondrait plutôt à un rapport, informé par le social, avec son propre corps.¹⁴⁷ « Les pratiques qui construisent la masculinité sont [...] onto-formatives. En tant que

¹³⁹ Voir Bereni, Laure, et al. 2008. *Introduction aux Gender Studies : Manuel des études sur le genre*. Bruxelles : Éditions De Boeck Universit, p.5.

¹⁴⁰ Voir Kaiser, 2020, *op. cit.*, p.600.

¹⁴¹ Voir Gauntlett, David. 2008. *Media, Gender and Identity: An Introduction*, 2^{ème} édition. Londres : Routledge, p.38.

¹⁴² Voir Théry, Irène. 2010. « Le genre : identité des personnes ou modalité des relations sociales ? », *Revue française de pédagogie*, n°171, p.106.

¹⁴³ Voir Gauntlett, 2008, *op. cit.*, p.38-39.

¹⁴⁴ Voir Arnold, John H., et Sean Brady (éd.). 2013. *What is Masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, p.1.

¹⁴⁵ Bourdieu, Pierre. 2014. (1998). *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil, p.12.

¹⁴⁶ Voir Connell, Raewyn. 2014. *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*. Paris : Éditions Amsterdam, p.55.

¹⁴⁷ Voir *Ibid.*, p.30.

pratiques bio-réflexives, elles constituent un monde qui a une dimension corporelle, mais qui n'est pas biologiquement déterminé.¹⁴⁸ » Il nous apparaît toutefois que les ramifications entre corps et genre dépassent la bio-réflexivité. Entre autres, à l'époque de la Première Guerre mondiale, et encore aujourd'hui d'ailleurs, les conceptions du genre et de la sexualité se répondent et s'informent l'une et l'autre. Le corps sexuel est codé par des normes genrées, et la masculinité hégémonique est foncièrement hétéronormative¹⁴⁹. D'autre part, le genre s'exprime, entre autres, par un code vestimentaire, par une certaine musculature, par certaines courbes du corps, par des signes physiques et par des façons de bouger, de parler, d'agir.

Le genre est également performatif. Judith Butler, auteure de *Gender Trouble*, avance que l'individu, informé par des pratiques régulatrices, performe certains comportements de façon à ce que son genre soit socialement reconnu¹⁵⁰. Le genre se concrétise, selon elle, par la répétition et par le rituel.¹⁵¹ Cela ne veut pas dire que le genre est un costume ou une mascarade que l'on pourrait retirer comme bon nous semble, mais bien qu'il se construit face à l'Autre. L'individu construit sa perception de la normativité en observant les autres, en interagissant avec eux, et son genre est soumis au regard d'autrui. Enfin, le genre n'est pas qu'une forme expressive : c'est une *expérience identitaire*.

Le masculin, plus précisément, se construit par contraste avec le féminin et vice versa.¹⁵² On ne peut étudier la masculinité sans étudier du même coup la féminité, conçus comme deux pôles opposés, mais complémentaires d'un même système.¹⁵³ Cedit système, quant à lui, se construit autour d'une masculinité hégémonique, « une forme de masculinité [...] culturellement glorifiée¹⁵⁴ » qui, toujours selon Connell, oriente toutes les masculinités. Connell précise qu'il ne s'agit pas d'un « type de personnalité figé et invariant¹⁵⁵, », mais plutôt d'une position de *leadership* et de privilège au sein des structures de genre¹⁵⁶. Cette forme hégémonique a d'ailleurs une fonction idéologique et politique précise, soit de renforcer et de préserver le patriarcat. Ainsi, selon la

¹⁴⁸ Voir *Ibid.*, p.57.

¹⁴⁹ Voir Eguchi, Shinsuke. 2009. « Negotiating Hegemonic Masculinity: The Rhetoric Strategy of "Straight-Acting" among Gay Men », *Journal of Intercultural Communication Research*, Vol. 38, n°3, p.194.

¹⁵⁰ Voir Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.

¹⁵¹ Voir *Ibid.*, p.xv.

¹⁵² Voir Connell, 2014, *op. cit.*, p.60.

¹⁵³ Voir McCormick, 2001, *op. cit.*, p.5.

¹⁵⁴ Connell, 2014, *op. cit.*, p.74.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.73.

¹⁵⁶ Voir *Ibid.*, 73-74.

sociologue, la masculinité hégémonique se construit sur les bases d'une domination de la femme par l'homme. En ce sens, la « virilité » est étroitement associée à l'expression de la domination masculine.¹⁵⁷ Il importe de souligner que la masculinité hégémonique est également contextuelle. Elle ne favorise pas nécessairement les mêmes caractéristiques d'une société à l'autre, d'une époque à l'autre, mais elle a toujours comme objectif le maintien du patriarcat. Des masculinités plurielles et divergentes s'esquissent infailliblement, puisque la masculinité hégémonique est une sorte d'idéal inatteignable. Plusieurs masculinités se construisent dans la complicité avec l'hégémonie, d'autres s'en distancient à un certain degré, tandis que d'autres s'édifient par opposition à celle-ci.¹⁵⁸ Pour citer Connell, « la seule chose que ces hommes ne peuvent pas faire, c'est l'ignorer.¹⁵⁹ » Ainsi, lorsque nous traitons ici d'« ébranlement de la masculinité », nous entendons l'exposition du caractère arbitraire et instable des structures de genres et des normes de la masculinité hégémonique.

L'identité genrée étant dynamique, elle peut être altérée par des événements significatifs, dont le traumatisme. Comme démontré plus haut, le traumatisme est une remise en question de la vision du monde de l'individu, qui provoque la confrontation de deux vies, de deux sois incompatibles. Ce conflit interne entraîne à son tour l'ébranlement et la renégociation de l'identité. Sommairement, l'identité est la compréhension réflexive de soi-même.¹⁶⁰ Elle est dynamique, changeante¹⁶¹, mais elle se construit tout de même dans la continuité. On ne peut altérer notre identité comme bon nous semble. C'est dans la constance et dans la cohérence que l'on se sent « soi », que l'on se sent « complet ». ¹⁶² L'identité s'informe du passé et tourne son regard vers l'avenir.¹⁶³ Elle se construit également dans une conscience de l'Autre.¹⁶⁴ Je suis *moi* car *tu* me reconnais comme étant *moi*, et je suis *moi* car je ne suis pas *toi*.

Le genre n'est pas indépendant des autres axes de l'identité. On ne peut étudier la masculinité sans employer une approche intersectionnelle. Dans le contexte de la République de Weimar, il importe de prendre en compte, dans l'étude du genre, les rapports de classe, la religion, les origines

¹⁵⁷ Voir Molinier, Pascale. 2000. « Virilité défensive, masculinité créatrice », *Travail, Genre et Sociétés*, Vol. 1, n°3, p.26.

¹⁵⁸ Voir Davies, Peter. « Introduction : “Crisis” or “Hegemony”? Approaches to Masculinity », dans Colvin, Sarah, et Peter Davies (éd.). 2008. *Masculinities in German Culture*. Rochester : Camden House, p.5.

¹⁵⁹ Connell, 2014, *op. cit.*, p.43.

¹⁶⁰ Voir Gauntlett, 2008, *op. cit.*, p.107.

¹⁶¹ Voir Chambers, 2006, *op. cit.*, p.12.

¹⁶² Voir Leed, 1979, *op. cit.*, p.3.

¹⁶³ Voir Gauntlett, 2008, *op. cit.*, p.108.

¹⁶⁴ Voir Chambers, 2006, *op. cit.*, p.12.

ethniques, l'âge et la sexualité. Les dynamiques intersectionnelles sont complexes. Effectivement, le traumatisme agit sur tous les axes d'identité, le genre agit également sur les autres axes identitaires, et ces derniers agissent réciproquement sur le genre.

Lorsque le « second soi », occasionné par le traumatisme, entre en conflit avec l'idéal de masculinité, on peut alors dire que le traumatisme ébranle l'identité genrée. Tout comme la masculinité, le traumatisme comporte des dimensions relationnelles. En effet, selon C. Fred Alford, le traumatisme est fondamentalement politique. Il précise : « In traumatic experience, one is alone with an experience that cannot be understood, let alone shared with, others. In this sense, the traumatic symptom is already socially and politically situated.¹⁶⁵ » Le traumatisme est d'autant plus relationnel qu'il se joue particulièrement dans les rapports de pouvoir et dans les enjeux de contrôle. Il s'agit d'une expérience de perte de contrôle qui amplifie le besoin d'exercer une emprise sur soi, sur les autres, sur son environnement.¹⁶⁶ Par ailleurs, comme le théorise Michel Foucault, le pouvoir n'est pas inhérent à l'individu. Il ne s'agit pas d'un trait de personnalité, mais plutôt de dynamiques que l'individu exerce ou subit à l'intérieur de ses relations sociales.¹⁶⁷ Les enjeux de contrôle et les rapports de pouvoir sont donc essentiellement sociaux. Foucault écrit, à ce propos : « Où il y a pouvoir, il y a résistance.¹⁶⁸ » Ceci laisse présager que les efforts de domination, dans les œuvres que nous étudierons, rencontreront toujours une forme de résistance, d'opposition, aussi minime soit-elle.

Le traumatisme de la Première Guerre a également ses particularités, dont l'impact sur l'identité masculine est notable. D'abord, comme relevé plus haut, les hommes traumatisés par l'expérience de guerre ont la franche impression, renforcée bien sûr par le discours national, d'avoir échoué au test ultime de la masculinité que devait être le service militaire.¹⁶⁹ D'autant plus que les symptômes du TSPT étaient, à l'époque, associés à l'hystérie, alors considérée comme une maladie « de femme ». Plus précisément, l'hystérie était traditionnellement comprise comme une maladie causée par l'utérus, et était notamment employée pour justifier la domination masculine.¹⁷⁰ Puisque les hommes seraient « biologiquement supérieurs » aux femmes, il serait tout naturel que le pouvoir

¹⁶⁵ Alford, 2016, *op. cit.*, p.22.

¹⁶⁶ Voir Maldonado, 2021, *op. cit.*, p.347-348.

¹⁶⁷ Voir Gauntlett, 2008, *op. cit.*, p.128.

¹⁶⁸ Foucault, Michel. 1997. (1976). *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard, p.125.

¹⁶⁹ Voir Humphries, Mark. 2010. « War's Long Shadow: Masculinity, Medicine, and the Gendered Politics of Trauma, 1914-1939 ». *The Canadian Historical Review*, vol. 91, n°3, p.530.

¹⁷⁰ Voir *Ibid.*, ., p.506.

leur revienne. Il était ainsi particulièrement inconfortable pour les combattants de se faire diagnostiquer une maladie « féminine ». Cette épidémie d'hystérie masculine menaçait également le patriarcat lui-même, car elle impliquait soudainement que les hommes ne disposaient pas réellement de cette supériorité biologique par rapport aux femmes. Afin de dompter cette menace, le corps médical suppose alors que les soldats hystériques ne sont pas de « vrais hommes », qu'ils sont véritablement des dégénérés héréditaires efféminés.¹⁷¹ Dans un autre ordre d'idées, comme le met en relief Tarja Väyrynen, en temps de guerre, l'État a besoin de corps aptes au combat.¹⁷² L'État glorifie donc ce corps masculin tout-puissant, invincible, fort, vigoureux, à toute épreuve. Néanmoins, les corps sont mutilés, altérés, affaiblis par la guerre. Ceux qui reviennent du front blessés ou amputés ne correspondent plus à l'idéal national physique de la masculinité.

L'identité masculine allemande est profondément remise en question par les événements de 1914-1918. Avant la guerre, la masculinité, en Allemagne, se construit essentiellement selon un idéal moral précis célébrant l'honneur¹⁷³ et surtout la maîtrise de soi¹⁷⁴. La masculinité hégémonique de l'époque est, par ailleurs, foncièrement militaire. En effet, l'unification de l'Allemagne, en 1871, s'accomplit par le biais de la guerre franco-prussienne. Ainsi, tel que le souligne l'historienne culturelle Claudia Siebrecht, l'identité nationale allemande de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle demeure étroitement liée à l'acte militaire.¹⁷⁵ Le service militaire est appréhendé comme un devoir masculin.¹⁷⁶ Cette masculinité hégémonique guerrière, d'ailleurs très médiatisée par l'entremise de la culture populaire, de la littérature, de la musique¹⁷⁷, idéalise l'agressivité, la force, la bravoure, l'héroïsme et le sacrifice pour la patrie¹⁷⁸. L'Allemagne wilhelmienne promeut également un idéal physique de la masculinité, qui, selon l'historien George Mosse, se modèle sur l'idéal grec. D'un côté, on entretient le culte de l'homme agile et fort¹⁷⁹, d'apparence jeune et athlétique, aux proportions et à la musculature rappelant les sculptures de l'Antiquité. D'un autre côté, les Allemands se réapproprient le mythe grec selon lequel la beauté irait de pair avec la vertu.¹⁸⁰

¹⁷¹ Voir *Ibid.*, p.530.

¹⁷² Voir Väyrynen, 2011, *op. cit.*, p.139.

¹⁷³ Voir Mosse, George L. 1999. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford : Oxford University Press, p.21.

¹⁷⁴ Voir *Ibid.*, p.79.

¹⁷⁵ Voir Siebrecht, Claudia. 2012. « The image of the soldier: Portrayals and concepts of martial masculinity from the Wars of liberation to the First World War in Germany », *Journal of War & Culture*, Vol. 5, n°3, p.264.

¹⁷⁶ Voir Humphries, 2010, *op. cit.*, p.514.

¹⁷⁷ Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.18-19.

¹⁷⁸ Voir *Ibid.*, p.16.

¹⁷⁹ Voir Mosse, 1999, *op. cit.*, p.23.

¹⁸⁰ Voir *Ibid.*, p.28-29.

Par ailleurs, la masculinité hégémonique allemande d'avant-guerre se concrétise par un idéal de la sexualité. Les pulsions libidinales sont considérées comme toutes naturelles chez l'homme.¹⁸¹ Il est, entre autres, attendu qu'au cours de son service militaire, le jeune soldat ait ses premières expériences sexuelles, qui devraient le faire passer de « garçon » à « homme ».¹⁸² Cet idéal de la sexualité demeure foncièrement hétéronormatif. Mosse avance qu'à partir de 1860, l'homosexualité gagne en visibilité en Prusse, déclenchant un discours public agité.¹⁸³ Ainsi, dès l'unification de l'Allemagne en 1871, un article « anti-sodomie » du Code pénal, interdisant les rapports sexuels entre hommes et entre un homme et un animal, aussi connu sous le nom de « Paragraphe 175 », est institué. Les médecins craignent une crise de la sexualité masculine¹⁸⁴ et allèguent que l'homosexualité serait biologiquement déterminée¹⁸⁵. Simultanément, apparaissent alors en Allemagne les premiers mouvements de droits homosexuels de l'histoire moderne.¹⁸⁶ Notamment, le médecin Magnus Hirschfeld fait la promotion de la liberté homosexuelle et argue que l'homosexualité est en réalité un « troisième sexe », une sorte d'intermédiaire entre l'homme et la femme.¹⁸⁷

La conception de la masculinité hégémonique de l'époque wilhelmienne est vigoureusement ébranlée par la Première Guerre mondiale. La guerre est d'abord et avant tout une expérience genrée. L'historien Luc Capdevila envisage le front comme « le lieu par excellence [...] de la souffrance masculine.¹⁸⁸ » Les conflits armés du 20^e siècle divisent les rôles entre les genres. Il est attendu que les hommes soient au combat, pendant que les femmes, restées à l'arrière, agissent comme figures de soutien.¹⁸⁹ Pourtant, pendant la Grande Guerre, les femmes allemandes paraissent désintéressées par le sort des soldats. Tel qu'en témoignent nombre de lettres, elles sont déjà préoccupées par leur propre sort et celui de leurs enfants¹⁹⁰, et elles réalisent bien vite que les nouvelles du front sont particulièrement stéréotypées¹⁹¹. De plus, l'idéal masculin militaire exige des hommes qu'ils soient disciplinés, patriotiques, imperturbables.¹⁹² On glorifie l'agentivité, le

¹⁸¹ Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.20.

¹⁸² Voir *Ibid.*, p.19.

¹⁸³ Voir Mosse, 1999, *op. cit.*, p.86, 92.

¹⁸⁴ Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.16.

¹⁸⁵ Voir *Ibid.*, p.122.

¹⁸⁶ Voir *Ibid.*, p.122.

¹⁸⁷ Voir *Ibid.*, p.123.

¹⁸⁸ Capdevila, Luc. 2002. « L'identité masculine et les fatigues de la guerre (1914-1945) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n°75, p.97.

¹⁸⁹ Voir *Ibid.*, p.98.

¹⁹⁰ Voir Downs, Laura Lee. 2013. « Chapitre IV : Le travail », dans Winter, 2013, vol. 1, *op. cit.*, p.132.

¹⁹¹ Voir Krumeich, 2019, *op. cit.*, p.35-36.

¹⁹² Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.20.

contrôle de soi, les nerfs solides et l'agressivité, tous des attributs qui, finalement, entrent en contradiction avec la réalité vécue de la guerre. Le soldat doit ignorer ses problèmes personnels, au profit de l'esprit de communauté et du patriotisme.¹⁹³ Entre autres, nombreuses organisations font la promotion de l'abstinence sexuelle, ce qui s'oppose à l'idéal de la sexualité d'avant-guerre, et même au fait que l'armée mette elle-même sur pied des bordels derrière la ligne de front. Rétrospectivement, il est possible d'affirmer que la masculinité hégémonique militaire est à la fois renforcée et ébranlée par la guerre. Tandis que les autorités civiles, militaires et médicales consolident continuellement l'idéal masculin, le conflit intérieur des combattants, lui, le remet en question. La Grande Guerre dévoile l'instabilité et le caractère fabriqué des normes masculines. Elle révèle un conflit entre les effets escomptés de l'expérience du front et la réalité de celle-ci. On s'attend à une régénération morale des hommes allemands. Néanmoins, le service militaire les laisse « émasculés », vulnérables, « hystériques ».

Le retour de la guerre est marqué par une renégociation de la masculinité en Allemagne. Selon Richard W. McCormick, auteur de *Gender and Sexuality in Weimar Modernity*, la République de Weimar est, entre autres, caractérisée par une importante crise identitaire genrée, qui se concrétise par de fortes anxiétés masculines¹⁹⁴. Dans leur effort de reprendre le pouvoir qu'ils sentent avoir perdu, les hommes mettent en œuvre d'apparentes dynamiques misogynes¹⁹⁵. Le patriarcat est toujours bien en place¹⁹⁶, toutefois, on note un certain flou dans les rôles genrés et surtout un ébranlement de l'autorité et de l'agentivité dans les structures de genre¹⁹⁷. La masculinité hégémonique, jusqu'alors étroitement liée à la vie militaire peine à se concrétiser. En effet, suite à la signature du Traité de Versailles, l'armée allemande est démantelée et limitée à 100 000 soldats. L'adéquation beauté-vertu, héritée de l'idéal grec, remet également en question l'identité morale des mutilés de guerre. Les hommes aux corps déformés sont-ils devenus, à travers leurs blessures physiques, occasionnées par leur service militaire, corrompus et immoraux ?

Les espaces de la masculinité sont, eux aussi, ébranlés au retour de la guerre. L'espace public, jusqu'alors monopolisé par les hommes, doit dorénavant être partagé avec de nombreuses

¹⁹³ Voir *Ibid.*, p.22.

¹⁹⁴ Voir McCormick, 2001, *op. cit.*, p.3.

¹⁹⁵ Voir *Ibid.*, p.4.

¹⁹⁶ Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.148.

¹⁹⁷ Voir McCormick, 2001, *op. cit.*, p.4.

femmes¹⁹⁸. À l’opposé, les hommes invalidés se sentent alors confinés à la sphère domestique, traditionnellement appréhendée comme espace « féminin ». À ce propos, la nouvelle place des femmes, qui ont acquis l’égalité politique en 1918, qui ont de plus en plus accès au marché du travail et gagnent en indépendance, est envisagée par les hommes comme perturbatrice. La figure de la *neue Frau* (« nouvelle femme ») dérange particulièrement, alors qu’elle représente la non-conformité aux normes féminines avec ses cheveux courts, son style de vie cosmopolite et son agentivité sexuelle.

Enfin, si l’homosexualité gagnait déjà en visibilité avant la guerre, elle devient de plus en plus manifeste sous la République de Weimar.¹⁹⁹ Il semblerait, par ailleurs, que, sans être acceptée par l’opinion publique, l’homosexualité, pendant la guerre et un peu après celle-ci, était relativement tolérée par les autorités policières et militaires²⁰⁰. Ceci dit, la sexualité est toujours perçue comme dépendante du genre. L’homosexualité est ainsi appréhendée, à l’époque, comme un indice d’une masculinité déficiente.

En somme, les hommes, au retour de la guerre, ont l’impression de perdre le monopole de l’espace ainsi que le pouvoir qui, selon eux, leur revient. Se dessine alors une volonté (particulièrement exprimée par la droite) de restaurer la pleine domination masculine. Parallèlement, des masculinités alternatives se manifestent sensiblement. L’ébranlement de la masculinité allemande d’après-guerre est, à tout prendre, un événement dont la négociation est rendue particulièrement difficile, voire impossible, par les institutions. La remise en question de l’identité masculine nationale occasionne, du même coup, une remise en cause de la vision du monde des Allemands et des structures de genres. En cela, on peut croire que l’ébranlement de la masculinité est vécu lui-même, en Allemagne weimarienne, comme un traumatisme collectif culturel.

1.3 – L’expression du bouleversement de la masculinité

Bien entendu, le traumatisme et la masculinité ébranlée ne s’expriment pas frontalement, mais bien, en règle générale, sous forme de symptômes plus ou moins latents, spontanés et

¹⁹⁸ Voir *Ibid.*, p.19.

¹⁹⁹ Voir Trask, April. 2018. « Remaking Men: Masculinity, Homosexuality and Constitutional Medicine in Germany, 1914-1933 », *German History*, Vol. 36, n°2, p.190.

²⁰⁰ Voir Crouthamel, 2014, *op. cit.*, p.125.

instinctifs. Un des outils privilégiés pour la lecture de ces symptômes demeure, à ce jour, la psychanalyse, une méthode d'investigation de la psyché qui vise à révéler l'inconscient de l'individu. L'approche psychanalytique est une branche de la psychologie d'abord développée par Sigmund Freud, avec l'aide de Josef Breuer, à la fin du 19^e siècle. Dès ses débuts, cette approche accorde une importance primordiale à la notion d'inconscient et à la technique de l'association libre. Le patient exprime, sans filtre, les pensées qui lui viennent à l'esprit afin de faire remonter à sa conscience ce qu'il aurait refoulé. Les théories de Freud sont plus tard reprises par Jacques Lacan, qui accorde une grande importance au langage et au signifiant, ainsi que par Melanie Klein, qui se concentre surtout sur les mécanismes pulsionnels. Aujourd'hui, la psychanalyse se décline en plusieurs approches plus ou moins fidèles aux théories de Freud. Quant à nous, nous nous appuyons principalement sur le livre de Nancy McWilliams, *Psychoanalysis Diagnostic : Understanding Personality Structure in the Clinical Process* (2011), qui accorde beaucoup d'importance à la personnalité et aux mécanismes de défense.

Il importe d'abord de présenter quelques concepts clés de la psychanalyse, en commençant par la première topique, qui se décline selon les notions de conscient, d'inconscient et de préconscient. Le conscient, soit le plus haut niveau d'organisation mental, fonctionne de manière sélective et entre en relation immédiate avec l'environnement. En d'autres mots, il s'agit des pensées et des émotions relativement lucides.²⁰¹ L'inconscient est, comme son nom l'indique, la matière psychique qui n'est pas disponible à la conscience. Il s'agit de motivations et de pulsions refoulées. L'inconscient prend notamment le contrôle dans le rêve. Son contenu aspire à atteindre la conscience, mais est étouffé par d'autres dynamiques psychiques.²⁰² Enfin, le préconscient est plus ou moins un entre-deux de l'inconscient et du conscient. Il ne communique que très peu avec l'inconscient, et son contenu est filtré avant d'arriver au conscient, avec lequel il communique plus facilement.²⁰³

La deuxième topique, quant à elle, distingue les notions de Moi, de Surmoi et de Ça. Le Ça, d'abord, regroupe les pulsions instinctives, les fantasmes et les souvenirs refoulés. Il fonctionne selon le principe de plaisir et fait donc abstraction d'un système de valeurs.²⁰⁴ Le Surmoi, quant à

²⁰¹ Voir Moore, Burness E., et Bernard D. Fine (éd.). 1995. *Psychoanalysis: Terms and Concepts*. New Haven : Yale University Press, p.45-46.

²⁰² Voir *Ibid.*, p.201-202.

²⁰³ Voir *Ibid.*, p.146.

²⁰⁴ Voir *Ibid.*, p.90.

lui, agit comme un filtre. Il fonctionne selon des mécanismes d'idéaux, de valeurs, de prohibition et de prescription afin de procéder à une évaluation de soi et à une comparaison avec un idéal.²⁰⁵ Enfin, le Moi est une sorte de négociation entre le Ça et le Surmoi, et fonctionne selon un principe de réalité. Le Moi adapte, contrôle et censure. C'est le lieu de l'angoisse, de la tension, du conflit.²⁰⁶ C'est le lieu du compromis entre un idéal personnel, des attentes extérieures et la réalité vécue. L'idéal du Moi, quant à lui, est essentiellement social. Il s'agit d'une vision sublimée de soi-même qui se modèle en fonction du collectif et qui est soumise au regard de l'Autre.²⁰⁷

Le concept clé de mécanisme de défense est également essentiel à l'étude de la négociation du traumatisme. La psychologue Nancy McWilliams affirme que son objectif est à la fois d'éviter ou de contrôler une expérience menaçante et de préserver l'estime de soi et l'intégrité du Moi.²⁰⁸ En d'autres termes, la psyché s'adapte afin de faire face à une situation ayant le potentiel de remettre en cause l'idéal du Moi. Lorsqu'un ou plusieurs mécanismes de défense sont employés à l'excès, on peut alors parler de pathologies psychologiques.²⁰⁹ Il est d'ailleurs très rare qu'un mécanisme de défense soit utilisé seul. Ce sont plutôt des articulations, des outils qui travaillent conjointement. Dans le cadre de la lecture des œuvres expressionnistes, nous nous appuyons principalement sur huit de ces mécanismes, à commencer par le déni, soit un refus d'accepter une réalité donnée²¹⁰. Nous nous intéresserons également à la répression, qui consiste à ignorer ou oublier volontairement une réalité donnée, à la rendre inaccessible à la conscience²¹¹. La somatisation, quant à elle, désigne la traduction d'un état mental sous une forme physique,²¹² dont un des exemples les plus frappants demeure les victimes de *shell shock* devenues aveugles ou paralysées sans blessures physiques. La dissociation est également une réaction fréquente au traumatisme. L'individu a l'impression de regarder la scène, ou le souvenir, de l'extérieur, dans une sorte de « *out-of-body experience* ». Ce mécanisme de défense contribue à couper l'individu d'une part des émotions associées à l'événement.²¹³ L'idéalisation et la dévalorisation sont des mécanismes à la fois opposés et complémentaires. Ils consistent respectivement à idéaliser ceux de qui l'individu

²⁰⁵ Voir *Ibid.*, p.189.

²⁰⁶ Voir *Ibid.*, p.58-59.

²⁰⁷ Voir *Ibid.*, p.64.

²⁰⁸ Voir McWilliams, 2011, *op. cit.*, p.101.

²⁰⁹ Voir *Ibid.*, p.102.

²¹⁰ Voir *Ibid.*, p.105.

²¹¹ Voir *Ibid.*, p.127.

²¹² Voir *Ibid.*, p.122.

²¹³ Voir *Ibid.*, p.124.

dépend, et de dénigrer un objet de désir qu'il ne peut atteindre ou que le Surmoi lui refuse.²¹⁴ L'introjection désigne l'incorporation d'un objet extérieur au Moi et au Surmoi. McWilliams précise : « what is outside is misunderstood as coming from inside.²¹⁵ » Finalement, la projection est le processus inverse, soit l'impression que quelque chose qui vient de soi viendrait en fait de l'extérieur. À l'extrême, l'individu peut en venir à projeter une part négative de soi sur les autres.²¹⁶

Enfin, un dernier concept clé de la psychanalyse s'annonce particulièrement utile dans le cadre de la lecture d'œuvres expressionnistes, soit le *unheimlich* (inquiétante étrangeté), développé par Freud. Le *unheimlich* désigne le familier revenant sous une forme menaçante, le familier potentiellement étranger.²¹⁷ Il se concrétise souvent par la répétition et par la compulsion. Par ailleurs, Hans envisage le motif du double comme foncièrement *unheimlich*.²¹⁸

Dans le cas du traumatisme de guerre, il est intéressant d'également privilégier une approche psychosomatique, dont la psychologue Monique Brillon pose clairement le postulat de base : « L'être humain est un tout et fonctionne comme un tout.²¹⁹ » Cette approche vise à comprendre les rapports entre le corps et la psyché. C'est en accord avec cette pensée que nous envisagerons le traumatisme comme s'inscrivant, entre autres, dans le corps de l'individu. Le corps porte le traumatisme et l'exprime involontairement par le biais de symptômes physiques.

Il est possible d'appliquer à l'analyse de film des concepts psychanalytiques développés pour l'analyse de l'individu ou du groupe d'individus. Le film, en effet, est un produit réalisé par des humains pour des humains. Il est l'expression de la psyché de ses artisans et une anticipation de celle de ses spectateurs, dans l'attente que tous partagent un certain nombre d'expériences humaines et socio-historiques. De même que l'on envisage l'individu comme transporté et excité par une myriade de tensions internes, on peut aussi concevoir le cinéma comme lieu de compromis. Le film est une conciliation entre l'individuel et le social, entre la reproduction et la représentation, entre l'image et le mécanisme de défense. L'œuvre filmique agit comme un Moi, en pleine négociation entre son Ça, son Surmoi et son idéal du Moi. Le conflit du Moi s'exprime sous forme de mécanismes de défense et d'une somatisation des tensions. De la même façon, le cinéma (en

²¹⁴ Voir *Ibid.*, p.109.

²¹⁵ *Ibid.*, p.112.

²¹⁶ Voir *Ibid.*, p.111.

²¹⁷ Voir Lydenberg, Robin. 1997. « Freud's Uncanny Narratives », *PMLA*, Vol. 112, n°5, p.1073.

²¹⁸ Voir Hans, 2014, *op. cit.*, p.53.

²¹⁹ Brillon, 2006, *op. cit.*, p.39.

particulier le cinéma muet) met en scène des corps qui somatisent leurs émotions et leurs conflits intérieurs. L'image cherche à la fois à signifier et à idéaliser, alors qu'elle révèle plus ou moins volontairement des tensions entre son idéal et sa réalité. L'image filmique, comme il est produit par un groupe d'individus, exprime un conscient, un préconscient et un inconscient.

Le cinéma agit comme une représentation de conflits individuels, mais il agit également comme une figuration des tensions de l'identité nationale. L'identité nationale n'est pas fixée ni biologiquement déterminée. La collectivité fabrique plutôt sa propre cohérence culturelle et idéologique.²²⁰ L'historien Benedict Anderson envisage même la nation comme une communauté imaginée, informée par le discours public, porté en particulier par les élites et par les pouvoirs politiques, économiques et médiatiques, selon lequel tous les individus du groupe ont quelque chose en commun.²²¹ Ainsi, l'identité nationale s'édifie selon un principe d'unité, de similitude. Elle se construit, entre autres, par une mémoire collective et une compréhension commune de l'histoire nationale. La nation construit son propre passé.²²² Conformément à l'après-coup de la mémoire individuelle, la mémoire collective s'adapte et se réarrange à travers le temps en fonction de nouveaux savoirs, du présent et des angoisses et espoirs face à l'avenir.

Lorsque l'on étudie l'identité nationale à travers le cinéma, on peut d'abord envisager le cinéma comme un reflet de la société. Siegfried Kracauer, notamment, appréhende l'œuvre filmique comme un miroir de la mentalité collective. Le film étant un travail d'équipe cherchant à répondre au désir des masses, il devrait informer sur les prédispositions inhérentes aux individus et sur l'essence nationale.²²³ En repérant les motifs récurrents dans les œuvres, le chercheur pourrait ainsi mettre le doigt sur l'esprit intrinsèque de tout un peuple. La majeure lacune de cette approche demeure que le cinéma n'est pas un pur reflet d'une société (ou, à ce propos, de n'importe quelle réalité), mais bien une *représentation* fonctionnant par sélection et par réorganisation.

Nous privilégierons ainsi l'approche de Marc Ferro, qui envisage plutôt le cinéma comme un document d'histoire. Selon lui, l'œuvre filmique est à la fois une « image-objet » qui se modèle sur la réalité, et une vision de cette réalité.²²⁴ Le film est une perspective. Ferro ajoute : « [Le film] ne

²²⁰ Voir Väyrynen, 2011, *op. cit.*, p.139.

²²¹ Voir Anderson, Benedict. 2006. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres : Verso.

²²² Voir Confino, Alon. 2006. *Germany as a culture of remembrance: promises and limits of writing history*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, p.32.

²²³ Voir Kracauer, 2009, *op. cit.*, p.11-12.

²²⁴ Voir Ferro, Marc. 1993. (1977) *Cinéma et Histoire*. Paris : Gallimard, p.39-41.

vaut pas seulement par ce dont il témoigne, mais par l'approche sociohistorique qu'il autorise.²²⁵ » Le cinéma est une lecture subjective de l'histoire, de la société, de l'identité nationale. Il n'en est pas un calque, mais bien une figuration. Il se concrétise, d'une part, par un double témoignage de l'histoire, en partie délibéré et en partie inconscient. Nous envisagerons donc le cinéma comme un discours sur l'identité nationale et individuelle ainsi que sur l'histoire, un discours qui traduit des tensions. Il s'agira de dévoiler les conflits et les compromis entre ce qui est volontairement signifié et involontairement supposé.

Plus spécifiquement, qu'est-ce que le cinéma expressionniste a de particulier dans sa représentation du traumatisme et de l'identité ? Herwarth Walden, directeur de la revue expressionniste *Der Sturm*, affirme, dès 1910 : « L'expressionnisme n'est pas un style ou un mouvement, c'est une *Weltanschauung* [perception du monde].²²⁶ » Il ne s'agit pas d'un courant artistique à proprement parler, mais plutôt d'un « cri de révolte²²⁷ », comme le qualifie Jean-Michel Palmier. L'expressionnisme est un anticonformisme aux objectifs politiques un peu flous²²⁸ qui se positionne à la fois contre le naturalisme, contre l'impressionnisme et contre l'art pour l'art. Le « courant » naît dans la deuxième moitié des années 1900 et se transmet de la peinture à la littérature, au théâtre, puis au cinéma. Il commence à décliner à partir de 1922, pour s'évanouir en 1928 et laisser place à la Nouvelle Objectivité. S'il s'éteint de lui-même, il sera d'autant plus achevé par les Nazis qui brûleront une série d'œuvres expressionnistes, jugées comme un « art dégénéré ». Ainsi, l'expressionnisme fait sa place dans le septième art alors qu'il meurt déjà dans les autres formes artistiques. L'historien du cinéma Francis Courtade ira même jusqu'à qualifier le cinéma expressionniste de « parent pauvre²²⁹ » du courant.

L'expressionnisme est porté par des groupes d'artistes plus ou moins éclectiques, notamment *Der Blaue Reiter* et *Die Brücke*, et par deux grandes revues, *Der Sturm* et *Die Aktion*. La première vise une révolte esthétique et culturelle, en se positionnant contre le conformisme social.²³⁰ Walden

²²⁵ *Ibid.*, p.41.

²²⁶ De Fleury, Marianne, et Laurent Mannoni (dir.). 2006. *Le cinéma expressionniste allemand : splendeurs d'une collection*. Paris : Éditions de la Martinière, p.11.

²²⁷ Palmier, Jean-Michel. 1978. *L'expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar, tome I : apocalypse et révolution*. Paris : Payot, 1978.

²²⁸ Voir Einchenlaub, 1983, *op. cit.*, p.298.

²²⁹ Courtade, Francis. 1984. *Cinéma expressionniste*. Paris : Henri Veyrier, p.9.

²³⁰ Voir Richard, Lionel. 1983. *La vie quotidienne sous la République de Weimar*. Paris : Hachette, p.24.

y décrit l'expressionnisme comme « une expérience vécue au plus profond de soi-même.²³¹ » *Die Aktion*, de son côté, est davantage frontalement politique et contestataire que *Der Sturm*. Tous ces artistes se rallient néanmoins sous une pensée de révolte contre les valeurs bourgeoises et contre le matérialisme.²³² Ils rejettent les impressions et la perception pour privilégier les sentiments.²³³

Au cinéma, l'expressionnisme se caractérise par la figuration de forces obscures, par les distorsions et les déformations, par le chaos et le déséquilibre, par la stylisation, une âme troublée et le *unheimlich*. Le rêve, l'apocalypse, la domination, l'angoisse, la cruauté, la mort et le fantastique en hantent la majorité des œuvres. L'abstraction et le subjectivisme y sont prépondérants. Le cinéma expressionniste est une quête d'essence dans laquelle l'intériorité supplante le tangible. Francis Courtade précise : « L'expressionnisme se détourne des impressions perçues par les sens pour exprimer des idées et des sentiments.²³⁴ » C'est un cinéma du mystère, de l'étrangeté, au sein duquel tout est relatif à la perception de chacun. Ses décors sont souvent striés d'obliques et d'angles imprévisibles, sont constellés de contrastes, marqués par les perspectives faussées, les clairs-obscur et les jeux de lumière déformants, sont tachés d'ombres peintes. Le décor ostensible crée un net sentiment de claustrophobie, comme s'il menaçait de tout engloutir. Ses personnages sont hyperboliques, troublés, souvent violents. L'expressionnisme met fréquemment en scène des personnages en quête de domination face à des personnages dominés. Les figures féminines, quant à elles, sont souvent objectifiées. Elles traduisent une anxiété face à la mobilité des rôles sociaux et à la *neue Frau*. Le jeu des comédiens est mobile, intense, théâtral (bien qu'il varie drastiquement d'une œuvre à l'autre). La mise en scène expressionniste, elle, est porteuse d'une grande volonté créatrice, d'une « agression du réel.²³⁵ »

Trois grandes théories sont à retenir dans l'étude du cinéma expressionniste. D'abord, Siegfried Kracauer envisage les œuvres expressionnistes comme des sortes de prophéties. Il voit, dans les films qu'il interprète, des présages des horreurs du Nazisme, des preuves des tendances autocratiques inhérentes aux Allemands, convaincus que la seule alternative à l'anarchie serait la dictature.²³⁶ Entre autres, il appréhende le personnage de Caligari comme une « préfiguration

²³¹ Walden, Herwarth, cité dans de Fleury, 2006, *op. cit.*, p.11.

²³² Voir Courtade, 1984, *op. cit.*, p.10.

²³³ Voir *Ibid.*, p.9.

²³⁴ Voir *Ibid.*, p.9.

²³⁵ Henry, Michael. 1971. *Le cinéma expressionniste allemand : un langage métaphorique*. Fribourg : Éditions du Signe, p.22.

²³⁶ Voir Kracauer, 2009, *op. cit.*, p.101.

d'Hitler.²³⁷ » L'auteur, par le fait même, semble « lire l'histoire à l'envers. » Tous les films de l'entre-deux-guerres, à travers le regard de Kracauer, s'orientent uniquement vers un avenir plus ou moins annoncé, alors que sa lecture n'admet presque aucune réflexion sur le passé récent des œuvres. Il nous apparaît, de surcroît, qu'il est toujours possible, rétrospectivement, de trouver des « indices » d'une réalité dont les œuvres n'ont pas connaissance, ou encore de tracer des liens entre les films et leur futur, puisqu'ils sont composés d'une infinité de signes. Cela ne veut pas dire que ces signes sont nécessairement révélateurs d'une quelconque vérité. En effet, selon nous, le cinéma s'informe du présent, du passé et de son *anticipation* de l'avenir, sans pour autant devenir un présage ou une prophétie. Ainsi, cette « lecture de l'histoire à l'envers », que Palmier qualifie « d'illusion rétrospective²³⁸ », constitue une lacune majeure de la théorie de Kracauer. Le sociologue procède également à d'importantes généralisations, qui, comme le souligne Anton Kaes, minimisent considérablement la diversité sociale et idéologique de la République de Weimar²³⁹. Sans oublier qu'il prétend dévoiler toute l'âme allemande en ne considérant que le dixième des œuvres filmiques weimariennes, en laissant de côté notamment toutes les comédies de l'époque²⁴⁰, comme le remarque James Chapman dans *Film and History*. Enfin, lorsque Kracauer soutient qu'il existe un esprit inhérent aux Allemands qui permet de présager les horreurs du Nazisme, il infère implicitement que ces horreurs étaient inévitables. S'il a été démontré que cette supposition est erronée²⁴¹, elle minimise d'autant plus la responsabilité des Allemands dans la montée du Nazisme, leurs actions n'étant pas le résultat d'une série de choix, mais bien l'aboutissement de leur nature.

En second lieu, Lotte Eisner, dans son ouvrage publié en 1985, *L'Écran démoniaque : Les Influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, cherche également à élucider l'essence de l'âme allemande à travers le cinéma weimarien. Si elle opère avec plus de subtilité et de nuance que Kracauer, en proposant notamment que l'âme allemande soit avant tout une « âme torturée²⁴² », il nous apparaît malgré tout hasardeux d'essentialiser la psychologie de toute une nation. Selon nous, il n'existe pas d'unique « esprit allemand », mais bien un idéal national auquel se confronte une myriade d'identités individuelles. Eisner fait également preuve de plus de nuance que Kracauer en envisageant le cinéma weimarien comme un exutoire, plutôt que comme un présage. Les œuvres

²³⁷ *Ibid.*, p.83.

²³⁸ Palmier, 1978, *op. cit.*, p.22.

²³⁹ Voir Kaes, 2009, *op. cit.*, p.5.

²⁴⁰ Voir Chapman, James. 2013. *Film and History*. Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, p.18-19.

²⁴¹ Voir Kaes, 2009, *op. cit.*, p.5.

²⁴² Eisner, 1985, *op. cit.*, p.23.

de l'époque seraient, selon elle, un véhicule pour déverser et exprimer les angoisses et les tensions de l'Allemagne weimarienne à travers une atmosphère cauchemardesque. L'auteur qualifie du même coup le cinéma qu'elle étudie (principalement l'expressionnisme, qu'elle ne désigne pas comme tel, et le *kammerspiel*) d'« écran démoniaque », soit une forme filmique s'érigeant sur la base du mystère et des pouvoirs surnaturels. L'écran démoniaque, Eisner précise, est un cinéma des tensions internes, et non de forces diaboliques comme son nom pourrait laisser l'entendre.

Finalement, Anton Kaes, dans *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, soutient que le cinéma émerge d'un moment historique concret, soit la Première Guerre mondiale, et y répond. Selon lui, les films de l'entre-deux-guerres expriment le *shell shock* de façon latente. À travers Kaes, l'expressionnisme n'est plus la preuve d'un instinct tyrannique inhérent au caractère allemand, mais bien l'expression des angoisses et des traumatismes d'un peuple défait. C'est la lecture de Kaes qui aura le plus influencé notre recherche. Nous envisagerons le cinéma comme une expression du traumatisme, et établirons des liens étroits entre l'expérience de guerre et la perception institutionnelle du trauma. Néanmoins, Kaes n'étudie pas précisément l'identité et encore moins l'identité masculine, et il est surtout à la recherche de traces tangibles du *shell shock* dans les œuvres (tel que la figuration des tranchées dans le décor), tandis que nous examinerons plutôt les possibilités expressives latentes du conflit identitaire.

Ainsi, nous appréhenderons l'expressionnisme comme espace de l'inconscient, de l'expression des tensions internes, du trouble, de l'anxiété, au sein duquel le monde intérieur trouve sa forme extérieure visible.

CHAPITRE 2 – *DAS CABINET DES DR CALIGARI* : CONFIANCE BRISÉE, PERTE DE CONTRÔLE ET MASCULINITÉS DOMINANTES ET DOMINÉES

Endlich begreife ich seinen Wahn.
(Enfin, je comprends sa démente.)

– *Das Cabinet des Dr Caligari* (1920), de Robert Wiene

Cette dernière réplique de *Das Cabinet des Dr Caligari* semble synthétiser toute la quête de l'œuvre, soit de sonder les fils obscurs de la folie. Folie des grandeurs, folies passagères, folie furieuse, folie humaine... À travers cette quête, l'œuvre en vient à exposer les causes du trouble de l'âme, à en examiner les effets sur l'essence des personnages et sur les rapports qui les lient. *Caligari*, par la force des choses, traduit les angoisses de l'omniprésence de la mort et de l'ambiguïté de l'âme humaine, héritées du traumatisme de la Grande Guerre.

Nous examinerons ainsi comment s'exprime, dans l'œuvre de Wiene, l'ébranlement de l'identité masculine allemande, attribuable au traumatisme de la Première Guerre mondiale. Qu'est-ce que l'œuvre révèle sur sa perception du traumatisme ? Propose-t-elle, en elle-même, une théorie du trauma ? Comment réfléchit-elle les articulations entre traumatisme et identité genrée ? Enfin, que révèle-t-elle sur sa conception de la masculinité ?

2.1 – Exposition de l'œuvre

Film muet entre le fantastique et l'horreur, *Das Cabinet des Dr Caligari* est une production de la Decla-Bioscop, réalisée par Robert Wiene, scénarisée par Carl Mayer et Hans Janowitz, et produite par Erich Pommer. Le film est tourné à Berlin de décembre 1919 à janvier 1920, soit à peine six mois après la signature du Traité de Versailles, et la première a lieu à Berlin, le 27 février 1920.

Plusieurs versions du film sont aujourd'hui disponibles, et divergent au niveau de leur durée, de la qualité de l'image et du contenu des intertitres. La version référencée dans ce mémoire est celle distribuée et restaurée par la *Murnau Stiftung*, à partir des négatifs originaux préservés par la *Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin*. Cette version de 77 minutes, propose des intertitres en

allemand reproduits sur le modèle de négatifs datant de 1935 préservés par la *Deutsche Kinemathek-Museum für Film und Fernsehen in Berlin*.

L'iris s'ouvre sur Franzis (Friedrich Fehér), un jeune homme, qui discute sur un banc, pensif, avec un vieil homme. Une femme (Lil Dagover) aux allures spectrales passe devant eux et semble éveiller en Franzis un souvenir. Il raconte alors au vieil homme l'événement hors du commun qu'il a vécu. Début d'un long *flashback*. Le Dr Caligari (Werner Krauss) arrive à Hostenwall, une petite ville allemande, et cherche à obtenir un permis pour installer son attraction à la foire annuelle. Le greffier municipal lui fait la vie dure, mais on finit par lui accorder le permis. Le lendemain matin, le greffier est retrouvé mort dans son lit. Il a été assassiné.

Franzis et son ami Alan (Hans Heinrich von Twardowski) assistent au spectacle du Dr Caligari, qui présente son attraction, un somnambule nommé Cesare (Conrad Veidt), doté du pouvoir de prédire l'avenir. Il annonce à Alan qu'il mourra avant demain, aux aurores. En rentrant chez eux, les deux jeunes hommes rencontrent la jeune Jane (Lil Davoger, à nouveau) et tombent tous deux amoureux d'elle. La nuit venue, Alan est assassiné par une ombre mystérieuse. Dès qu'il apprend la tragique nouvelle, Franzis soupçonne Cesare. La nuit suivante, un homme ténébreux tente, en vain, d'assassiner une dame. Il est arrêté et accusé des deux meurtres précédents. Il assure qu'il est innocent. Peu après, Jane, qui cherche son père, se rend jusqu'à la tente du Dr Caligari, qui lui présente son somnambule. La nuit même, Cesare se glisse dans la chambre de Jane pour l'assassiner. Le couteau brandi au-dessus d'elle, il retient soudainement son geste et enlève Jane. Pourchassé par des villageois, il dépose Jane au sol et tombe raide mort un peu plus loin. Parallèlement, Franzis démasque le Dr Caligari. Ce dernier s'enfuit, le jeune homme sur les talons. Franzis suit le docteur jusqu'à un asile, dont Caligari est le directeur. Dans ses journaux, on trouve la preuve qu'il manipulait Cesare dans le vil dessein de confirmer qu'il est bel et bien possible de contrôler la psyché d'un somnambule, au point de le conduire au meurtre. Caligari est arrêté, mis sous camisole de force, et est enfermé.

Fin du *flashback*. On apprend que Franzis est en fait un patient de l'asile, tout comme Cesare (on ne nous offre aucune explication sur le fait qu'il soit encore en vie) et Jane. Franzis s'en prend au directeur de l'institut (toujours Werner Krauss), presque identique à Caligari. Franzis est mis

sous camisole et force et est enfermé à son tour. Le directeur affirme enfin comprendre sa « dé-
mence » et qu'il sait enfin comment le guérir. L'iris se ferme sur l'expression ambiguë du directeur.

La portée historique de l'œuvre, qui en fait un objet d'analyse d'une grande valeur, n'est plus à démontrer. Selon Peter Gay, *Caligari* est un des « artefacts » les plus remarquables de la République de Weimar, dont il incarne l'essence.²⁴³ Christiane Schönfeld, professeure en études allemandes, qualifie même *Caligari* de « monument de l'histoire du cinéma²⁴⁴ » (notre traduction). Dès sa sortie, en 1920, l'œuvre stimule une reconnaissance internationale du cinéma allemand.²⁴⁵ Sa réception est néanmoins sujette à débat parmi les historiens du cinéma. Si certains, tels que Kracauer ou Anjeana Hans, affirment que *Caligari* fut un succès instantané en Allemagne comme à l'international, d'autres, tel que Francis Courtade, avancent plutôt que la réception immédiate de l'œuvre en Allemagne fut plus ou moins enthousiaste. Aux dires de Courtade, le public, loin d'être effrayé, riait dans la salle, les critiques allemands de l'époque étaient mitigés dans leur appréciation du film, et plusieurs cinémas « résilièrent leur contrat. »²⁴⁶ Malgré le débat quant à sa réception immédiate, il va sans dire que plus d'un siècle plus tard, *Caligari* captive encore et toujours. Par ailleurs, Kracauer affirme que l'engouement pour l'œuvre à sa sortie est révélateur de l'âme allemande de l'époque. Si l'on pousse à son plein potentiel cette hypothèse de Kracauer, la fascination de l'histoire du cinéma jusqu'à aujourd'hui pour *Caligari* serait ainsi révélatrice des préoccupations de la société occidentale moderne, post-moderne et contemporaine en général.

Siegfried Kracauer voit, en *Das Cabinet des Dr Caligari*, une métaphore du triomphe de la tyrannie sur le chaos. Il appréhende, avec justesse, le personnage du Dr Caligari comme une figuration d'une « autorité illimitée.²⁴⁷ » Toutefois, la lecture de Kracauer nous semble limitée, incomplète, dans l'optique que l'auteur n'envisage pas le film ni le spectateur comme apte à évaluer de façon critique cette figure autocratique. (Nous reviendrons d'ailleurs un peu plus tard sur sa lecture de l'histoire cadre.) Selon lui, l'œuvre est indicative d'une âme collective allemande animée par un besoin latent d'obéir à une autorité absolue. Lotte Eisner, un peu plus nuancée, procède quant à

²⁴³ Voir Gay, 1968, *op. cit.*, p.102.

²⁴⁴ Schönfeld, Christiane. 2002. « Modern Identities in Early German Film: *The Cabinet of Dr. Caligari* », dans Creswell, Tim, et Deborah Dixon (éd.). *Engaging Film: Geographies of Mobility & Identity*. Maryland : Rowman & Littlefield Publishers, p.174.

²⁴⁵ Voir Robinson, David. « Une genèse controversée », dans de Fleury, 2006, *op. cit.*, p.32.

²⁴⁶ Courtade, 1984, *op. cit.*, .67.

²⁴⁷ Kracauer, 2009, *op.cit.*, p.75.

elle, principalement à une lecture de l'esthétique de *Caligari*. Selon elle, les courbes, les obliques, les ombres participent à établir une logique de « l'inquiétude et [de] la terreur.²⁴⁸ » Eisner, dans la lignée de Kracauer, argue toutefois que l'œuvre est révélatrice d'une âme allemande sombre, attirée par l'obscurité. Enfin, Anton Kaes approche plutôt *Caligari* comme une métaphore, ou même comme une étude, du traumatisme même, plus précisément du *shell shock*. L'auteur interprète le film de Wiene comme une dénonciation des horreurs de la guerre et de la sauvagerie de la psychiatrie.

Caligari est produit pendant une des périodes les plus troubles de l'histoire allemande. Le film fait suite à une défaite militaire humiliante. Il s'inscrit dans le chaos des grèves et de la Révolution de 1918-1919, et dans le deuil collectif à la fois des deux millions d'Allemands morts au front et de la fierté nationale. Plus précisément, Mayer et Janowitz couchent sur papier leur scénario pendant les dernières semaines de la Révolution, soit de la fin de l'année 1918 au début de l'année 1919. Il est difficile de déterminer avec certitude dans quelle mesure l'équipe du film aurait intentionnellement produit une critique de l'histoire, de la politique ou de la société allemande, puisque les témoignages des différents artisans du film sont contradictoires et ont maintes fois été remis en question. Le critique de cinéma David Robinson souligne que plusieurs membres de l'équipe du film, forcés à s'exiler à la montée du nazisme, ont eu tendance à exagérer leur contribution à *Caligari* afin de s'assurer un emploi à l'étranger.²⁴⁹ Par ailleurs, le témoignage de Janowitz, repris par Kracauer et Eisner, selon lequel les deux scénaristes seraient les seuls et uniques véritables auteurs du film (à l'exception du traître ajout de l'histoire cadre par Wiene) et seraient même derrière la décision d'opter pour des décors expressionnistes, a été discrédité par la redécouverte du scénario original et des contrats de Mayer et Janowitz.²⁵⁰ Il faut également tenir compte du fait que les affirmations de Janowitz quant à ses intentions auctoriales sont rétrospectives et doivent donc être prises avec un grain de sel. Elles peuvent informer notre interprétation de l'œuvre, mais ne peuvent être appréhendées comme des faits indéniables.

²⁴⁸ Eisner, 1985, *op. cit.*, p.26.

²⁴⁹ Voir Robinson, David. 2013. (1997). *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 2ème édition. Basingstoke : Palgrave Macmillan, p.9.

²⁵⁰ Voir Robinson, dans Fleury, 2006, *op.cit.*, p.32.

Selon le témoignage de Janowitz, les deux scénaristes auraient aspiré à mettre au point, par le biais de leur œuvre, un plaidoyer pacifiste.²⁵¹ Leur intention aurait précisément été de dénoncer l'autorité de l'État, la guerre et la conscription. Le Dr Caligari représenterait l'autocratie et le désir de domination, alors que Cesare, son somnambule, serait une métaphore du soldat conscrit, forcé à tuer.²⁵² Janowitz s'était volontairement engagé dans la Grande Guerre²⁵³ et avait rapidement été fait officier. Il en était néanmoins ressorti un ardent pacifiste, marqué par le décès au front de son frère.²⁵⁴ Mayer, quant à lui, avait été exempté du service militaire. Si Janowitz affirme que Mayer s'est sauvé du front en convainquant un psychiatre qu'il était psychologiquement instable, il a été plus tard découvert qu'il aurait plutôt été exempté après quelques jours de service pour une vieille blessure au pied.²⁵⁵ Il n'empêche que Janowitz a soutenu que le personnage du Dr Caligari a été modelé sur le vil psychiatre qui aurait fait subir à Mayer une série d'examens psychologiques.²⁵⁶ Quant à Robert Wiene, ses activités pendant la guerre demeurent incertaines, mais alors âgé d'une quarantaine d'années, il semblerait prudent de poser l'hypothèse qu'il faisait partie du front intérieur. Enfin, Janowitz raconte que l'idée de *Caligari* lui serait venue après avoir été, selon lui, témoin du meurtre d'une jeune femme à Hamburg en 1913. Ainsi, *Caligari* aurait été forgé sur les bases d'événements traumatiques dont les auteurs auraient fait l'expérience.

2.2 – Une théorie du trauma dans *Das Cabinet des Dr Caligari*

Tous les personnages de *Caligari*, sans exception, sont reliés aux dynamiques du traumatisme. Certains en sont tout bonnement des victimes, tels que Jane, Franzis, Alan ou encore la vieille dame attaquée chez elle. Certains sont la cause du traumatisme d'autrui, tel que l'homme sombre qui s'introduit chez la vieille dame, ou encore Cesare, à la fois cause et victime du traumatisme. Enfin, certains sont associés au traitement du trouble, tel que les psychiatres de l'asile, ainsi que le Dr Caligari, à la fois cause du traumatisme et figure du traitement de la maladie.

La Première Guerre mondiale est traumatique pour les Allemands, dans la mesure où elle est appréhendée comme une catastrophe autonome, mais tout de même imputable à l'homme.

²⁵¹ Voir Kracauer, 2009, *op. cit.*, p.75.

²⁵² Voir *Ibid.*, p.75.

²⁵³ Voir Robinson, 2013, *op. cit.*, p.11.

²⁵⁴ Voir Robinson, dans de Fleury, 2006, *op. cit.*, p.32.

²⁵⁵ Voir Robinson, 2013, *op. cit.*, p.12-13.

²⁵⁶ Voir Kracauer, 2009, *op. cit.*, p.72-73.

L'expérience de guerre est donc vécue par les Allemands à la fois comme une importante perte de contrôle et comme une perte de confiance, que ce soit en l'humanité, en l'ordre prévisible des choses ou en un monde juste et bon. Parallèlement, *Caligari* envisage l'événement traumatique comme simultanément inéluctable, par le biais de son rapport à la fatalité, et infligé à l'homme par l'homme. En effet, le film met en place une logique de la fatalité, notamment par le biais de la prophétie qui annonce la mort à venir. Ceci dit, puisque c'est précisément Cesare, lui-même manipulé par Caligari, qui prononce la prophétie, le film semble malgré tout demeurer conscient que la fatalité est, paradoxalement, entre les mains de l'homme. Le parallèle avec le traumatisme de la guerre va encore plus loin. L'œuvre met en scène un meurtrier en série, un être qui procède à l'assassinat à la chaîne, allégorie, à toute petite échelle, de l'industrialisation de la mort. Plus encore, l'incertitude plane quant à l'identité du véritable meurtrier en série. Est-ce Cesare, qui plante le couteau dans la chair, ou est-ce Caligari, qui le manipule ? La véritable cause de l'événement violent et traumatique est-elle la main qui pose le geste, ou est-elle plutôt l'esprit qui contrôle la main ? Du même coup, les réels coupables du traumatisme de la Grande Guerre sont-ils les soldats ou bien l'État lui-même ?

Le film lie, d'autant plus, l'événement traumatique à la menace de l'intégrité des corps. Manifestement, les corps d'Alan et du greffier sont grièvement mutilés, tandis que celui de la vieille dame est exposé à la menace manifeste que pose l'assassin qui s'introduit chez elle. Ainsi, l'entière intégrité de leurs corps, leur survie même, sont en jeu. D'un autre côté, l'intégrité du corps peut être menacée par l'emprise d'autrui. On peut penser à Franzis, dont le corps est physiquement assujéti à la fin du film, alors que les mains des médecins et, de façon encore plus grossière, la camisole de force, l'astreignent à l'immobilité. Cesare, quant à lui, ne jouit jamais d'une entière souveraineté de son corps et de son esprit. Sous hypnose pendant la majorité du film, lorsqu'il semble enfin animé par une certaine agentivité quand il enlève Jane, il paraît malgré tout guidé par une force impénétrable et énigmatique.

L'événement traumatique dans l'œuvre est également étroitement lié au spectre de la mort. *Caligari* s'édifie en effet sur le motif du meurtre en série, qui conséquemment met en scène la répétition de la violence. Le motif même du meurtre en série implique une insistance du passé dans le présent par la répétition, mais également par l'angoisse perpétuelle qu'un autre crime similaire survienne à nouveau. Le spectre de l'événement traumatique passé retrouve continuellement sa

place dans le présent du film. D'un autre côté, le spectre de la mort se concrétise par la mort annoncée. La prophétie de Cesare présageant le décès d'Alan en est une consécration évidente. Toutefois, les regards menaçants du Dr Caligari peuvent également être appréhendés comme des annonces de la mort. À 0:09:42, entre autres, suite à l'altercation entre le Dr Caligari et le greffier, la caméra prend bien soin d'insister pendant plusieurs secondes sur le docteur, se dressant presque au centre de l'image, alors que son regard fanatique ne se détache pas de sa future victime, sortie du cadre. Ce regard sinistre agit vraisemblablement comme une promesse de représailles.

Si l'annonce de la mort se fait souvent devant témoins, la mort elle-même se vit uniquement entre la victime et le meurtrier. Cette sorte de matérialisation de la solitude de la mort atteint son paroxysme lorsque Cesare « meurt » seul, sans que son décès soit tangiblement provoqué par qui que ce soit, au beau milieu d'un paysage apocalyptique. Les personnages témoignent vraisemblablement bien davantage des résultats de la violence que de la violence elle-même. Franzis, s'il n'est spectateur ni de l'assassinat d'Alan ni de l'enlèvement de Jane, observe, malgré tout, les répercussions de l'acte violent. Il est longuement subjugué par le corps inerte de son ami, et, plus tard, il tombe aux pieds de Jane, inconsciente. Il se montre bouleversé par la condition de sa bien-aimée. Pour de nombreux personnages, dont Franzis, la constatation des contrecoups de la cruauté est plus traumatique que l'acte en lui-même.

Finalement, le traumatisme est causé par un Autre, qui provoque une paranoïa généralisée. Bien sûr, l'étrangeté de Cesare (sur laquelle nous reviendrons) est approchée comme la source de la terreur des personnages. Notamment, à 0:41:50, le Dr Caligari présente Cesare à Jane. Le somnambule, le corps immobile dans une raideur troublante, ouvre ses yeux exorbités et fixe intensément la jeune femme. Jane est d'abord subjuguée, puis elle recule d'un pas avant d'afficher une expression épouvantée et de s'enfuir. C'est l'étrangeté même de Cesare, présenté comme Autre, qui provoque l'effroi. Toutefois, le Dr Caligari est, lui aussi, appréhendé par l'œuvre comme un Autre. Il est présenté comme un étranger, qui, en arrivant dans la ville, déclenche le drame. Le Dr Caligari est l'Autre qui cause la panique, qui cause le traumatisme. Il est d'autant plus intéressant que cet Autre qui déclenche la paranoïa est, paradoxalement, un psychiatre.

Caligari semble présenter certaines réactions au traumatisme comme plus appropriées, ou, du moins, comme moins problématiques, que d'autres. Néanmoins, le partage de ces réactions entre les différents personnages est rendu quelque peu nébuleux par le film, et notamment par l'ajout de

l'histoire cadre. Pour référence ultérieure, nous emploierons l'expression « histoire cadre » lorsque nous nous rapporterons au début et à la fin de la narration, au sein desquels Franzis, patient de l'asile, raconte son histoire. Par « récit enchâssé », nous entendrons le *flashback* de Franzis, soit le cœur du film.

Les réactions à court terme à l'événement traumatique sont souvent présentées par l'œuvre comme peu, ou pas, problématiques. La majorité des réponses immédiates à l'événement horrifique sont normalisées. La réaction au choc présentée comme la plus légitime demeure la terreur. Presque tous les personnages affichent une expression terrifiée immédiatement après l'exposition au stress. Ce sont précisément les personnages envisagés par le film comme relativement sains d'esprit qui manifestent de telles réactions. Les deux uniques personnages dont la réponse immédiate au choc diverge sont le Dr Caligari du récit enchâssé et le Franzis fou de l'histoire cadre, soit les deux individus présentés par l'œuvre comme dangereusement malsains. Cette terreur immédiate se concrétise par le regard traumatisé, dont *Caligari* n'a d'ailleurs pas le monopole. Cette expression traumatisée, horrifiée, qui constelle presque tous les films expressionnistes, se manifeste par des yeux exorbités, des sourcils vertigineusement haussés, une bouche entrouverte, et souvent par des mains qui effleurent la bouche et les joues, ou même parfois s'accrochent au visage jusqu'à le déformer.

Le deuil est également présenté comme une réponse à court terme à l'événement traumatique, plus précisément à la mort. Le deuil est vécu par les personnages comme une phase passagère, qui laisse rapidement place à la résolution de problème active. Jane fait toutefois exception à la règle, alors qu'elle se montre affectée plus longtemps que les personnages masculins par le décès d'Alan. Franzis, quant à lui, lorsqu'il apprend la mort de son ami, manifeste momentanément son effroi par un regard exorbité qui se perd en dehors du cadre. Il ne pleure pas, mais son visage se crispe de douleur et il ferme les yeux. Il va observer le corps inerte d'Alan. Ses jambes fléchissent, mais il reste debout. Il est affligé pendant quelques secondes. Puis, son expression se transforme en un air préoccupé, comme s'il cherchait une réponse à cet inimaginable état de fait. Soudain, son visage s'illumine. Il pose son regard un peu au-dessus de l'œil de la caméra, et un carton nous indique qu'il s'exclame : « Die Prophezeiung des Somnambulen ?!²⁵⁷ » Il passe dès lors à la résolution de problème.

²⁵⁷ « La prophétie du somnambule ?! » (Notre traduction)

Ceci dit, nous avons mentionné que les réactions instantanées au choc du Dr Caligari du récit enchâssé et du Franzis de l'histoire cadre divergent sensiblement de celles des autres personnages. Leur réponse à l'événement traumatique est présentée comme excessive, comme une marque de leur folie. Cette réaction insolite se matérialise par des rires maniaques, par une agressivité exacerbée, par des mouvements de bras exagérés. C'est vraisemblablement la réaction du dérangé, du menaçant, de la folie. Didi-Huberman, dans *L'Invention de l'hystérie*, pose d'ailleurs l'hypothèse que la folie n'est pas expressément la « perte abstraite de la raison²⁵⁸ », mais plutôt la « contradiction à l'intérieur de la raison.²⁵⁹ » C'est précisément l'amalgame de somatisations d'états d'esprit contradictoires des personnages, à la fois le rire aux lèvres, bouillants de fureur, confus et terrifiés, qui participe à connoter ces personnages comme fous.

Les réactions à long terme à l'événement traumatique sont présentées comme davantage problématiques que les réponses brèves. D'une part, le traumatisme persiste par le biais d'une paranoïa qui s'enracine, notamment chez Franzis. Une méfiance exacerbée s'immisce dans ses rapports aux autres, particulièrement au corps médical. Si cette paranoïa est envisagée par l'œuvre comme légitime dans le récit enchâssé, alors qu'elle pousse Franzis à démasquer le Dr Caligari, elle est plutôt appréhendée, dans l'histoire cadre, comme l'essence de sa folie, comme la raison même de son internement.

L'environnement menaçant contribue à matérialiser le trouble persistant des personnages. Les décors sont proprement *unheimlich*, qu'il s'agisse de l'illustration d'Hostenwall à 0:03:38, sorte de montagne de maisons aux toits crochus et acérés aux allures presque fantomatiques, ou encore du pont étroit, sinueux, traversé par Cesare portant Jane à 0:47:30, que Kaes compare à une tranchée. Au sol est d'ailleurs peint un éclat blanc contre le gris de la route, évoquant un éclat d'obus. C'est d'ailleurs au centre de cet éclat peint, spectre de la marque de l'endroit même où la mort a potentiellement déjà frappé, que Cesare laisse tomber Jane, inconsciente. Les décors semblent opprimer les personnages, comme ces arbres dégarnis, semblables à des mains prêtes à empoigner les protagonistes, ou ces murs en biais qui menacent d'écraser le Dr Caligari à 0:09:10, créant un net sentiment de claustrophobie. L'environnement oppressant contribue à la fois à

²⁵⁸ Didi-Huberman, Georges. 1982. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula, p.10.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.10.

susciter l'angoisse des personnages et à une projection de leur intériorité, comme si leur anxiété aiguë provenait de l'extérieur, plutôt que de leur psyché troublée.

D'autre part, le traumatisme se manifeste chez d'autres personnages par une forme de léthargie ou de catatonie. Jane, suite à sa vive frayeur, lorsque Cesare se jette sur elle dans sa chambre, perd conscience et demeure dans cet état d'extrême léthargie pendant ce qui semble être plusieurs heures. Lorsqu'on la retrouve à l'asile, dans l'histoire cadre, elle est plongée dans une torpeur presque poétique. Ses mouvements sont lents, son regard est voilé, son esprit semble brumeux. Cesare, lui, est catatonique pendant tout le récit enchâssé, et léthargique au sein de l'histoire cadre. Ils sont d'ailleurs tous deux comparés à des spectres, comme s'ils étaient déjà morts. D'un côté, à 0:01:44, le vieil homme en pleine discussion avec Franzis souffle : « Es gibt Geister. Überall sind sie um uns her.²⁶⁰ » Jane, vêtue de blanc, traverse alors lentement le cadre devant eux, telle une vision fantomatique. Cesare, de son côté, dort tout bonnement dans une boîte évoquant un cercueil. Cette forme d'engourdissement des corps et de l'esprit apparaît à la fois comme un symptôme du traumatisme et comme une marque du dominé. En effet, Jane hurle et se débat lorsque Cesare pose ses mains sur elle. Toutefois, elle perd conscience dès que son ravisseur la prend dans ses bras, la dominant proprement. Quant à Cesare, sa catatonie est étroitement liée au fait qu'il soit sous hypnose, à la fois traitement répandu du traumatisme à l'époque et domination littérale de la psyché. Cesare, figure emblématique de la catatonie, est un cas d'étude tout particulièrement intéressant. Cesare est-il *traumatisé* ou *traumatisant* ? S'il exhibe une série de symptômes du TSPT, il perpétue également la violence et cause le traumatisme d'autrui. Âgé de vingt-trois ans, il dort depuis toujours, sans interruption. Lorsqu'il se réveille, qu'il « revient à la conscience » pour la toute première fois, c'est pour proclamer sa prophétie, et, du même coup, mélanger le passé, le présent et le futur. « Cesare kennt die Vergangenheit und sieht die Zukunft,²⁶¹ » déclare le Dr Caligari. Conséquemment, il nous apparaît que Cesare ne représente ni le traumatisé, ni le traumatisant, mais bien la figure même du traumatisme. Cesare, comme le traumatisme, revient à la conscience pour provoquer le chaos, pour brouiller les temporalités. Souffrant de somnambulisme, c'est précisément son inconscient qui prend le contrôle de son corps. Se cristallisent, à travers lui, à la fois les causes, les effets et le traitement du traumatisme.

²⁶⁰ « Les esprits nous entourent. » (Notre traduction)

²⁶¹ « Cesare connaît le passé et voit le futur. » (Notre traduction)

Certaines réactions à l'événement traumatique sont traditionnellement genrées. Entre autres, les larmes et les pleurs explicites sont souvent réservés aux personnages féminins, tandis que les personnages masculins ont davantage tendance à être pris d'une terreur passagère avant de passer à la résolution de problème. Il est toutefois particulièrement intéressant que le film ne semble pas réserver les symptômes alors associés à l'hystérie pour les personnages féminins. D'un côté, la catatonie et la léthargie, manifestations hystériques, sont partagées entre Cesare et Jane. D'un autre, les traits plus théâtraux et grandiloquents de l'hystérie se déploient à travers la folie du Dr Caligari du récit enchâssé et du Franzis de l'histoire cadre. À travers eux s'esquisse une esthétique de l'hystérie similaire à celle décrite par Didi-Huberman : « crises, cris, attitudes passionnelles [...] postures du délire.²⁶² »

Caligari propose un discours ambivalent sur le traitement du traumatisme. Les médecins et psychiatres de l'asile, au sein même du récit enchâssé, et ce en excluant le Dr Caligari, sont à la fois bienfaiteurs et distants. Vêtus de sarraus blancs immaculés, on les présente comme simultanément purs et inaccessibles. Franzis leur demande de l'aide afin de démasquer Caligari. D'abord froids et méfiants à son égard, les médecins le croient malgré tout sur parole et lui accordent leur aide. L'œuvre, paradoxalement, semble alternativement idéaliser et dévaloriser le corps médical. Si le Dr Caligari du récit enchâssé est pleinement démonisé par le film, critique ostensible de la folie, voire de la barbarie, des psychiatres, le Dr Caligari de l'histoire cadre est, lui, présenté comme bienveillant (bien qu'un doute plane à la clôture du film – nous y reviendrons.) L'œuvre de Wiene semble ainsi traduire parallèlement une méfiance aiguë envers les autorités médicales et un véhément besoin de voir le corps médical dont on dépend comme fondamentalement bon.

Caligari, en même temps, approche le traitement psychiatrique comme une cause, voire comme un prolongement du traumatisme. L'hypnose, cure du traumatisme privilégiée par nombre de psychiatres analytiques du début du 20^e siècle, est à la source même du mal-être de Cesare et de ses victimes. L'hypnose, dans l'œuvre, plutôt que de ramener l'expérience oubliée à la conscience, « endort » la conscience de Cesare pour le pousser à commettre des meurtres contre sa propre volonté. Le traitement est envisagé comme une forme de domination, peut-on même dire comme une forme de torture en forçant Cesare à poser des gestes qui se heurteront sans doute à son idéal du Moi. Parallèlement, la guérison complète des personnages semble hors d'atteinte. À la toute fin du

²⁶² Didi-Huberman, 1982, *op. cit.*, p.5.

film, le directeur de l'asile, qui partage les traits de Caligari, assure avoir trouvé le remède au trouble de Franzis. Toutefois, le film prend fin avant même que ce traitement miracle soit explicité et le spectateur ne témoigne donc jamais de l'amélioration de l'état du protagoniste de l'œuvre. L'asile, dans lequel il est interné, est le lieu de l'angoisse et du tourment.

L'asile est par ailleurs présenté comme un microcosme. Il s'agit d'un univers fermé, reclus du monde. Au sein du récit enchâssé, Franzis poursuit le Dr Caligari jusqu'à l'asile. Ils ne semblent pas avoir couru très longtemps. Ils y arrivent la nuit même, uniquement trois plans statiques séparent la roulotte du docteur de l'Institut, et les deux personnages ne paraissent pas le moins du monde épuisés de leur course. Il semblerait ainsi que l'asile ne se situe pas très loin d'Hostenwall. Pourtant, Franzis n'y connaît personne et personne ne le connaît. Plus encore, le Dr Caligari, directeur de l'Institut, est présenté comme un étranger à Hostenwall. L'asile est proprement un univers clos, isolé du monde, comme une figuration du désir latent du film de séparer la société des traumatisés et des *fous*, du reste de la société. En même temps, la continuité esthétique entre l'intérieur et l'extérieur de l'asile semble réaffirmer l'impossibilité d'échapper à l'insanité. L'asile est une prison au sein de laquelle le Dr Caligari du récit enchâssé et le Franzis de l'histoire cadre sont littéralement enfermés dans une cellule. D'autant plus que lorsque l'on isole l'histoire cadre, le microcosme de l'asile semble être le seul univers possible. On n'y fait référence à aucun monde extérieur. Rien n'existe en dehors de la société des *fous* et de leurs soignants.

Indubitablement, l'histoire cadre oriente le discours global de l'œuvre à propos du traumatisme. Selon Kracauer, l'addition de l'histoire cadre, imposée par Wiene et à laquelle se seraient radicalement opposés Mayer et Janowitz, neutralise, voire annihile, la critique de l'autorité prévue par les deux scénaristes. Kracauer affirme qu'en présentant Franzis comme fou, le film métamorphose les « horreurs réelles²⁶³ » engendrées par la violente démesure de la figure autocratique en une simple démence. Ainsi, à travers l'histoire cadre, la tyrannie ressort victorieuse et est envisagée comme nécessaire, peut-être même comme bienfaitrice. Toutefois, des interprétations de l'histoire cadre divergeant de celle de Kracauer émergent rapidement. Entre autres, en 1956, C. Denis Pegge, dans un article pour le *Quarterly of Film Radio and Television*, propose que le rétablissement de l'autorité du Dr Caligari dans l'histoire cadre participe à la critique de la restauration des pouvoirs traditionnels après une révolution allemande illusoire ainsi que la victoire d'une autorité

²⁶³ Kracauer, 2009, *op. cit.*, p.76.

malveillante. Bert Cardullo, quant à lui, dans un article publié en 1982 pour le journal *Film Criticism*, suggère, dans une analyse tout à fait surprenante et originale, que le récit enchâssé est en fait le fantasme de Franzis, véritable meurtrier du greffier et d'Alan. Il souligne que chaque personnage du récit enchâssé retrouve son opposé au sein de l'histoire cadre. Selon l'interprétation de Cardullo, le Dr Caligari et le Cesare du récit enchâssé représenteraient les deux parts inconciliables de l'identité meurtrière de Franzis, plus précisément la pulsion meurtrière et le corps forcé à poser le geste violent. Il nous apparaît que, si autant d'interprétations divergentes et éclectiques de l'histoire cadre cohabitent dans le paysage littéraire sur *Caligari*, c'est précisément parce que, tel que le souligne Kaes, l'histoire cadre, plutôt que de rassurer définitivement le spectateur, crée encore plus de confusion. La structure encadrée du récit suscite plus de questionnements qu'elle n'offre de réponses catégoriques. « Who is mad: the doctor or the patient, or both?²⁶⁴ » L'histoire cadre de *Caligari* est le lieu de la paranoïa. Kaes réfute également les bases de l'interprétation de Kracauer, soit son affirmation que l'histoire cadre aurait été imposée, dans sa totalité, par le réalisateur du film. Il s'avère que le scénario original, signé par Mayer et Janowitz, prévoyait déjà un cadre aux événements vécus par Franzis. Par le biais d'une structure en *flashback*, le cœur du récit était présenté suite à un événement qui réveillait les souvenirs du protagoniste. Un doute quant à la véracité des événements planait déjà.

L'histoire cadre ajoutée par Wiene suscite chez le spectateur un doute par rapport à la narration. Le spectateur doute non seulement de l'authenticité des événements qui lui ont été présentés, il doute également du point de vue même de la narration. Qui raconte l'histoire ? Comment devrait-il envisager chacun des personnages ? L'incertitude est palpable. Le spectateur ne sait plus qui est bon, qui est mauvais. Il peine à distinguer le vrai du faux. Il n'est même plus certain d'où se trouve précisément la menace. La paranoïa de Franzis se transmet donc au spectateur. Entre autres, l'esthétique expressionniste perdue dans l'histoire cadre, contribuant à prolonger l'atmosphère chaotique de la folie et de la perte de repères. Nous ne sommes pas encore sortis de ce monde incertain et instable. Sans compter que le tout dernier regard du directeur de l'asile, après avoir assuré savoir comment guérir Franzis, à la toute fin du film (1:15:06), est foncièrement énigmatique. L'iris se ferme sur le visage du directeur, dont le regard s'accroche un peu au-dessus de l'œil de la caméra, de façon un peu décentrée. L'air sévère, il semble réfléchir à on ne sait trop quoi. S'installe alors

²⁶⁴ Kaes, 2009, *op. cit.*, p.48.

un doute quant à ses intentions. Si rien n'indique clairement au spectateur que les intentions du directeur sont mauvaises, son expression n'est pas rassurante pour autant. Pegge qualifie le regard du directeur d'« hypnotique » et de « machiavélique »²⁶⁵. Selon nous, sans être pleinement démoniaque, son regard est pour le moins *ambigu*. C'est précisément cette ambiguïté de la fin du film qui participe à l'extension de la paranoïa du protagoniste jusqu'au spectateur. Ce dernier, ainsi, perd le contrôle sur la narration et ne sait plus en qui faire confiance. Il ne sait même plus s'il peut faire confiance au film lui-même. Par le fait même, le spectateur, à l'image des personnages de l'œuvre, fait l'expérience d'une perte de contrôle et d'une perte de confiance.

Si le récit enchâssé présente l'événement traumatique et le traumatisme qu'il provoque, la structure en *flashback* fait entrer le traumatisme passé dans le présent. Le passé de Franzis persiste dans son présent, brouillant ainsi les temporalités. Plus encore, si le récit enchâssé envisage l'événement traumatique et le traumatisme comme une réalité indéniable, l'histoire cadre, elle, les présente comme une folie. Franzis y est interné dans le même institut que des individus manifestement perturbés. Wiene établit clairement que l'asile dans lequel le protagoniste est hospitalisé admet également des individus profondément troublés. À 1:10:50, un vieil homme aux cheveux fous et à la barbe blanche en bataille, hurle en fixant l'objectif de la caméra, les sourcils froncés. Peu après, une femme joue d'un piano invisible. En enchaînant Franzis au même environnement que ces figures inquiétantes, déséquilibrées, Wiene compare le protagoniste à ces fous, à ces dérangés. Ainsi, la condition de Franzis ne peut qu'être semblable à la leur et son traumatisme ne peut être qu'une folie.

Puisque le récit enchâssé et l'histoire cadre tiennent des discours contradictoires sur le traumatisme, l'œuvre paraît incertaine quant à sa propre représentation du traumatisme. D'un côté, *Caligari* présente le traumatisme comme un récit que l'on raconte. Franzis, à 0:03:17, annonce au vieil homme avec qui il discute : « Was ich mit dieser erlebt habe, ist noch viel seltsamer, als das, was Sie erlebt haben. Ich will es Ihnen erzählen.²⁶⁶ » Franzis indique non seulement que ce qui suivra est le récit de son expérience, mais également qu'il *veut* la raconter. Le traumatisme est ainsi quelque chose qui cherche à être narré sous la forme d'un récit. D'un autre côté, le traumatisme est également un souvenir, une expérience que le protagoniste se remémore. Par le biais de la structure

²⁶⁵ Pegge, C. Denis. 1956. « Caligari : Its Innovations in Editing », *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 11, n°2, p.179.

²⁶⁶ « Ce que j'ai vécu avec elle est encore bien plus étrange que ce que vous avez vécu. Je veux vous le raconter. » (Notre traduction)

en *flashback*, l'expérience traumatisante passée persiste dans son préconscient. De plus, bien que le traumatisme cherche à s'exprimer, à être partagé avec autrui, il peine à être reçu pleinement par l'Autre. En effet, lorsque Franzis termine son récit, à 1:09:43, le vieil homme ne semble pas réceptif à ce qu'il vient d'entendre. Sans dire un mot, il se lève et sort du parc. Cependant, l'histoire cadre rajoute une couche supplémentaire à la représentation du traumatisme, qui devient alors causé par un événement imaginé. L'histoire cadre présente le traumatisme de Franzis comme une potentielle chimère. Son trouble n'est pas simulé, toutefois sa mémoire semble profondément altérée. L'autorité absolue n'est pas, selon l'histoire cadre, la véritable source de son trouble. De ce fait, *Caligari* compartimente le traumatisme. Le film, par le biais de l'histoire cadre, institue une impossibilité du traumatisme à parvenir au monde réel. Il demeure soit un récit, soit une fabulation. L'œuvre procède ainsi à une forme de déni de l'événement traumatique, sans toutefois nier le mal-être de ses personnages.

2.3 – Les méandres de l'identité troublée

C'est à travers ses questionnements sur les subtilités de la construction identitaire individuelle et à travers les relations interpersonnelles de ses personnages que l'œuvre semble s'interroger sur les effets du traumatisme sur les dynamiques de la masculinité.

Au sein du film, l'inconscient occupe une place de premier ordre dans la construction de l'identité. D'abord, l'esthétique de l'onirisme, présente à travers l'ensemble de l'œuvre, met en relief la part fantasmée, la part de rêve du récit. Elle contribue à associer narration et inconscient. L'esthétique de l'onirisme se manifeste d'une part par les regards et par le cadrage. À plusieurs reprises, Wiene cadre ses personnages au tiers ou même à l'extrémité de l'image, tandis que leur regard se dirige vers l'espace de leurs pensées troublées. Tantôt, les yeux se tournent à l'intérieur du cadre, confrontés au vide de leur environnement, évocateur de leur vide intérieur. Tantôt, le regard se perd en dehors du cadre, alors hypnotisé par ce qui demeure caché au spectateur, et donc par le ténébreux, le mystérieux, l'impénétrable. À 0:01:37, Franzis, qui s'apprête à raconter son traumatisme au vieil homme, est tourné vers l'intérieur du cadre, face à la désolation qui l'habite, alors que son regard s'égare vers l'extérieur de l'image, vers le ciel, lieu du spirituel et de l'inconnu. Peu après, à 0:02:28, Jane apparaît aux deux hommes, et émerge des branches d'un saule. Puis, Franzis évoque le traumatisme passé qu'il a vécu avec elle, à son tour séparé de la caméra par les

branches pendantes de l'arbre, comme à travers un voile. Les vestiges du souvenir de Franzis apparaissent à travers ce rideau, comme à travers le voile de l'inconscient, des désirs latents, des pensées refoulées. L'esthétique de l'onirisme se concrétise aussi par les décors. On peut penser, en particulier, aux décors de l'asile. On y fait face à beaucoup plus de vide. L'espace est plus ouvert. Wiene privilégie la hauteur et les plans larges, insistant sur l'espace vacant au-dessus des internés. On y retrouve également beaucoup plus de courbes et d'arches que dans le reste de l'œuvre, contrastant avec la rigidité des angles de la ville. L'esthétique de l'asile est celle de l'abstraction, du flexible, du malléable, mais également du vacant, de l'absence, de la solitude et de l'incertain. L'asile est le lieu du rêve, le lieu du doute, le lieu de l'inconscient.

Les pulsions sont d'une importance capitale dans le développement de l'identité dans *Caligari*. L'exemple le plus flagrant du pouvoir des pulsions sur l'identité des personnages demeure sans aucun doute cette scène culte, à 1:04:30, où le directeur de l'asile titube à travers un paysage désolé, en pleine nuit, et, dans le décor, apparaît une répétition désordonnée de la phrase : « Du musst Caligari werden.²⁶⁷ » Cette pulsion interne, qui lui ordonne de devenir quelqu'un d'autre, de devenir ce Caligari, hypnotiseur et assassin italien qui aurait sévi en 1703, comme le précise un intertitre à 0:58:21, n'est pas qu'un désir latent. Par l'emploi de l'impératif, la pulsion se présente comme une commande inexorable de l'inconscient, du Surmoi. Ce « du musst Caligari werden » provoque un scindement de l'identité du directeur. La séquence suppose que sa lecture de la légende de Caligari et sa confrontation aux messages inscrits en superposition dans le décor sont à la source de la fragmentation de son identité. En d'autres mots, son trouble est déclenché par des facteurs externes. Le film procède ainsi à une projection du conflit interne et identitaire. Il demeure incertain si l'œuvre envisage les pulsions comme un moteur de l'identité ou comme une perte de contrôle. Le psychiatre qui devient Caligari trouve-t-il enfin, par le biais de ses pulsions, sa véritable essence ou perd-il le contrôle sur ce qu'il est réellement en se métamorphosant en quelqu'un d'autre ? Cesare, lorsqu'il enlève Jane sous le coup d'une sorte de pulsion libidinale, atteint-il sa propre conscience, se libérant enfin de l'emprise de son maître hypnotiseur, ou perd-il le contrôle de lui-même en oubliant sa tâche, soit celle d'assassiner la jeune femme ? Les pulsions révèlent-elles la véritable identité ou traduisent-elles une défaillance de la maîtrise de soi ?

²⁶⁷ « Tu dois devenir Caligari. » (Notre traduction)

Il est significatif que les personnages qui causent le traumatisme d'autrui présentent des identités disloquées. C'est l'Autre en soi, motif d'ailleurs foncièrement *unheimlich*, qui provoque la terreur et le trouble des autres personnages. La folie du Dr Caligari est évidemment exemplaire de cette dislocation identitaire. Son identité se fragmente entre son identité primaire de psychiatre, de directeur de l'asile, et son identité « artificielle » d'hypnotiseur malveillant. C'est une fois que son identité se disloque de la sorte qu'il devient une menace. Cesare, quant à lui, devient dangereux lorsque l'Autre en lui, instigué par l'hypnose, prend le dessus. Lorsqu'il est totalement léthargique, il demeure inoffensif. Toutefois, lorsque le Dr Caligari excite en Cesare une identité intrusive, le somnambule provoque l'événement violent. Wiene emploie le motif des ombres, figurant cette fragmentation de l'identité. À 0:25:00, une ombre s'élève sur le mur de la chambre d'Alan. Le jeune homme aperçoit quelque chose en dehors du cadre. Il est terrifié. N'apparaît alors pas à l'image Cesare assassinant Alan, mais bien l'ombre de Cesare poignardant l'ombre d'Alan. La séquence procède à un clivage du Moi de ses personnages. C'est l'ombre de soi qui perpétue la violence et qui en est la victime. C'est précisément l'incompatibilité de ces deux « mois » clivés que l'œuvre présente comme une folie dangereuse.

Par ailleurs, l'identité des personnages au sein du récit enchâssé face à l'identité des mêmes personnages dans l'histoire cadre semble antithétique. Par exemple, la Jane du récit enchâssé est tendre et affectueuse. Pourtant, dans l'histoire cadre, elle paraît froide, distante. Enchantée de rencontrer Franzis et Alan dans le récit enchâssé, la Jane de l'histoire cadre ne posera jamais les yeux sur Franzis. Cesare, lui, dans le récit enchâssé est inquiétant, menaçant. Il représente la main de la violence. Toutefois, dans l'histoire cadre, il est délicat, tendre. Il caresse une fleur du bout des doigts, l'air inoffensif. Les personnages internés ne semblent pas partager la même identité que leur double du récit enchâssé qui fait face à l'événement traumatisant. Nous pouvons ainsi nous demander si l'œuvre envisage l'identité traumatisée ou bien l'événement traumatique comme hors du monde et inconciliable avec la réalité concevable.

À travers leur rapport au traumatisme, l'identité des personnages devient confuse. Par exemple, l'identité de Franzis est non seulement sibylline, elle est aussi incertaine. L'identité, telle qu'elle a été définie au chapitre premier, devrait s'établir dans la cohérence et dans une remémoration conséquente du passé en fonction du présent et de l'avenir. Cependant, le passé de Franzis demeure confus, équivoque. Son souvenir de sa propre histoire est présenté comme une chimère.

Il y a confusion dans son histoire identitaire, et donc dans son identité même. L'identité du Dr Caligari se confond quant à elle entre le dominant et le dominé. Cela se manifeste d'une part au niveau narratif. S'il domine la psyché de Cesare et terrorise une ville entière, il est également dominé par les médecins et les psychiatres de l'asile lorsqu'il est arrêté. L'ambiguïté de son identité de dominant et de dominé se concrétise également de façon esthétique, plus particulièrement par le cadrage. Lorsque le Dr Caligari a le contrôle sur autrui, il est cadré au beau milieu de l'image, exagérant son importance et sa supériorité. À 1:01:40, le directeur vient de recevoir, dans son asile, un somnambule, qu'il examine. Il comprend qu'il pourra enfin mettre en œuvre son plan machiavélique. Il éclate d'un rire fou, agite ses bras vers le ciel et observe son somnambule. Il est cadré au centre de l'image, tandis que la séquence suggère qu'il s'apprête à dominer l'esprit du somnambule. Inversement, lorsqu'il est dominé, le Dr Caligari est relayé à une extrémité du cadre. Il est assujéti par l'image elle-même. À 0:08:20, le Dr Caligari se présente à la mairie pour demander un permis. Il se heurte au greffier municipal, hautain et arrogant. Perché sur une chaise grotesquement haute, le greffier supplante le Dr Caligari, rangé dans le coin inférieur gauche du cadre. Dominé visuellement par le greffier et par l'image elle-même, le docteur paraît soumis. Son identité n'est pas uniquement confuse dans ses rapports de domination. Sa temporalité elle-même est confuse. Le directeur de l'asile se modèle volontairement sur un personnage du début du 18^e siècle. « Im Jahre 1703 zog in den kleinen Städten Ober-Italien ein Mystiker namens Dr Caligari,²⁶⁸ » évoque la légende qui inspire le psychiatre. Le Dr Caligari oscille entre différentes temporalités.

La confusion des identités, le chaos intérieur des personnages, se reflètent dans leur environnement, encore une fois dans une forme de projection du trouble intérieur. L'esthétique du chaos, dans *Caligari*, traduit à la fois le doute et l'angoisse. Les angles tranchants et imprévisibles participent à l'élaboration d'un chaos visuel et marquent l'imprévisibilité des personnages. Comme il a été établi plus tôt, l'esthétique de l'œuvre n'est pas uniquement caractérisée par les obliques et les angles acérés, mais également par les courbes. Le film est effectivement constellé de motifs de spirales et d'ellipses. Entre autres, des carrousels aux toits spiralés tournent dans l'arrière-plan de la foire. De plus, sur le sol de la cour intérieure de l'asile sont peints des rayons qui partent du centre et s'étirent vers l'extérieur afin de dessiner un cercle. Tous ces motifs de spirales et d'ellipses peuvent d'abord évoquer la spirale de l'hypnose, ainsi que le chaos de l'inconscient. Ils peuvent

²⁶⁸ « En 1703, un mystique du nom de Caligari sillonnait les petites villes du Nord de l'Italie. » (Notre traduction)

également évoquer la répétition infinie, sans début et sans fin. Les motifs spiralés et elliptiques traduisent ainsi un chaos temporel, un chaos narratif, un chaos identitaire, tout autant qu'un chaos visuel.

Le lieu du chaos par excellence demeure la foire. Une foule s'y bouscule de façon désordonnée. On y présente un amalgame d'êtres étranges et de curiosités. La foire est un dédale de courbes, de spirales, d'obliques, d'angles déroutants et de perspectives faussées. Le chaos y est à la fois visuel et narratif. La foire est également évocatrice de la naissance du cinéma, lieu de la distribution et de la présentation des premières vues. La foire, au sein des œuvres cinématographiques, connote ainsi l'originaire. C'est le lieu de l'image, de la représentation et de l'irreprésentable. De ce fait, il est significatif que Cesare soit présenté pour la toute première fois dans le contexte de la foire. Nous pouvons supposer qu'il agit alors comme une métaphore du cinéma même, que Cesare est à la fois reproduction et représentation. Il a été plus tôt établi que Cesare est une figuration du traumatisme. En présentant Cesare dans le contexte de la foire, il nous apparaît que l'œuvre associe d'une part traumatisme et cinéma, et, d'une autre, envisage le traumatisme comme le lieu du chaos de l'identité. Cesare n'est néanmoins pas l'unique personnage associé à la foire. Le Dr Caligari y est également attaché. Kracauer écrit : « Que les deux auteurs aient choisi la foire avec ses libertés à opposer à l'oppression de Caligari trahi une faille dans leurs aspirations révolutionnaires.²⁶⁹ » Pourtant, la foire n'est pas opposée au Dr Caligari. Ils sont associés l'un à l'autre. C'est dans le contexte du chaos de la foire que le docteur parvient à sévir et à se faufiler dans la vie des autres personnages. Ainsi, si le traumatisme est le lieu du chaos de l'identité par l'association de la foire avec Cesare, l'affiliation de la foire avec le Dr Caligari sous-tend que l'Autorité est également le lieu du chaos.

Il importe de s'attarder à la façon dont les corps sont genrés à travers leurs rapports au traumatisme dans l'œuvre. Nous ne pouvons ignorer l'intervention des rapports de classes dans la construction genrée des corps. D'un côté, Franzis, Alan, Jane et le père de Jane appartiennent vraisemblablement à la classe moyenne supérieure, voire à la bourgeoisie dans le cas de Jane et de son père. Cesare, lui, ne semble appartenir à aucune classe sociale, tandis que la classe sociale du Dr Caligari demeure confuse et ambiguë. En tant que directeur de l'asile, il devrait appartenir à la classe moyenne supérieure, pourtant, lorsqu'il s'installe à Hostenwall, dans sa misérable roulotte,

²⁶⁹ Kracauer, 2009, *op. cit.*, p.85.

il semblerait appartenir davantage à une classe nettement inférieure. Nous ne pouvons traiter de l'intervention des rapports de classe dans la construction genrée des corps sans nous attarder à l'homme qui s'introduit chez la vieille dame pour l'assassiner et qui est ensuite accusé des meurtres d'Alan et du greffier. Cet homme, qui tient lieu de fausse piste, appartient sensiblement à la classe populaire. C'est un homme sombre, à la barbe broussailleuse. Il porte des pantalons gris délavé. Ses vêtements sont bien moins soignés que ceux des autres personnages. Parallèlement, il représente une masculinité un peu bourrue et disgracieuse. Mais en fait, l'accusé n'est pas coupable. Il semblerait donc que cette masculinité un peu grossière de la classe ouvrière ne soit pas la véritable cause du traumatisme.

Franzis et Alan sont également genrés à travers leur rapport au traumatisme. Ce sont deux jeunes hommes qui semblent appartenir à la classe moyenne supérieure. Sûrement sont-ils également des étudiants. La première fois que l'œuvre présente Alan, il a le nez dans un livre, absorbé par sa lecture. Le code vestimentaire des deux jeunes hommes évoque celui des étudiants des années 1920. Par ailleurs, leur style vestimentaire s'apparente au dandysme, en vogue chez les jeunes hommes allemands de la première moitié de la République de Weimar. Alan est effectivement élancé, sa chevelure est soignée. Sa tenue, digne d'un universitaire de l'époque, paraît impeccable. Il est vêtu tout de noir, un ruban bouclé autour du cou. Ce style vestimentaire était, à l'époque, considéré par les générations plus âgées comme « efféminé »²⁷⁰. Franzis et particulièrement Alan font preuve d'un certain maniérisme. Leurs mouvements, et notamment ceux d'Alan, sont délicats, leurs pas sont légers. Leurs mains sont particulièrement expressives. Si Alan est plus traditionnellement efféminé que Franzis, il est également exécuté par l'œuvre avant même la moitié du film. Ce sont deux jeunes hommes relativement naïfs qui, au début de leur aventure, ne se doutent pas du danger qu'ils courent. Encore une fois, Alan semble encore plus naïf que Franzis. Entre autres, à 0:20:50, Alan se porte volontaire pour recevoir la prophétie de Cesare tandis que Franzis tente de le retenir. Franzis, déjà un peu plus conscient du danger, perd tout ce qui lui reste de naïveté à travers son traumatisme. À travers le choc, il passe de garçon à homme. Franzis et Alan, deux personnages masculins moins traditionnellement virils, sont tous deux victimes de la violence et du traumatisme. Si Alan est traumatisé par l'annonce de sa mort imminente avant d'être victime d'un brutal assassinat, Franzis, lui, est témoin des crimes du Dr Caligari et en ressort profondément

²⁷⁰ Sutton, Katie. 2008. « From Dandies to *Naturburschen*: The Gendering of Men's Fashions in Weimar Germany », dans Colvin, Sarah, et Peter Davies (éd.). *Masculinities in German Culture*. Rochester, N.Y. : Camden House, p.130.

perturbé. Le Franzis de l'histoire cadre, s'il ne présente pas de changements majeurs au niveau physique, développe une agressivité nouvelle. Son identité troublée, ainsi, exhibe une masculinité plus traditionnellement virile.

Jane est presque l'unique figure féminine de l'œuvre. En effet, Wiene met succinctement en scène la dame attaquée chez elle et une femme annonçant à Franzis la mort d'Alan. Néanmoins, Jane est le seul personnage féminin à bénéficier d'une véritable caractérisation. Jane est une figure tout à fait passive. Elle doit être sauvée par les personnages masculins. Elle est également momentanément dominée par Cesare, qui l'enlève et la porte sur les toits angulaires de la ville. Jane est ainsi dominée par le traumatisme même. Sa réaction à la menace sur sa propre intégrité corporelle est la perte de conscience. Elle devient donc littéralement et totalement passive. Jane est également un objet de désir des personnages masculins. À sa seule vue, Franzis et Alan oublient qu'ils sont troublés par l'annonce de la mort imminente. Jane, en tant qu'objet de désir, chasse le trouble des personnages masculins. Elle éveille également l'agentivité de Cesare, lorsqu'il retient son geste et enlève la jeune femme au lieu de la poignarder. Jane est un objet de désir qui provoque le développement narratif des personnages masculins. Ses lèvres en cœur sont très prononcées sur son visage remarquablement pâle. Ses sourcils très foncés mettent en relief son regard mélancolique, souligné par une ombre à paupières très sombre qui fait tout le tour de ses yeux. Elle est vêtue d'une longue robe blanche, évoquant une certaine pureté. Elle porte les cheveux longs. Elle habite chez son père. En d'autres mots, elle ne rappelle pas le moins du monde la figure de la *neue Frau*. Le traumatisme de la mort d'Alan influence quelque peu sa légèreté. Ses mouvements précédant le décès sont souples, aériens. Après l'annonce du décès, son corps est davantage tiré vers le bas, ses membres semblent devenir plus lourds. Cela dit, ses autres attributs traditionnellement féminins – tels que sa passivité, le fait qu'elle soit un objet de désir, ses traits physiques – ne sont pas altérés par le traumatisme. Au sein de l'histoire cadre, elle devient néanmoins beaucoup plus indépendante. Son identité profondément troublée, sa folie, ne peuvent être dissociées de son émancipation. Elle y porte d'ailleurs un diadème, symbole de son autonomie, de sa prestance imaginée, de son pouvoir fantasmé. Lorsque Franzis lui déclare son amour, Jane, indocile, lui répond : « Wir Königinnen, dürfen nicht nach unsern Herzen wählen.²⁷¹ » Elle est donc indépendante face aux personnages

²⁷¹ « Nous, les reines, ne devons pas suivre notre cœur. » (Notre traduction)

masculins, mais affirme néanmoins ne pas avoir la possibilité de suivre son cœur et donc de prendre une décision en accord avec ses propres désirs.

Quant au Dr Caligari, il représente immanquablement le corps masculin viril et imposant. Ses épaules larges et son corps trapu accentuent sa stature massive. Il porte un chapeau haut de forme qui le grandit quelque peu. Il porte une canne, des gants, un complet noir et une cape, ponctuant son apparence énigmatique. C'est un homme sévère aux cheveux blancs un peu fous lui tombant sur les épaules. Son maquillage exagère les ombres de son visage. Il est à la fois physiquement plus viril parce qu'il est imposant, mais il est également menaçant par ses traits plus insolites. Le Dr Caligari est un vieil homme et est une figure d'autorité. Il est le directeur d'un asile, et, dès qu'il apparaît devant public dans le contexte de la foire, il se présente comme le *docteur* Caligari, soulignant à la fois son autorité intellectuelle et sa qualité d'autorité médicale. Le Dr Caligari représente également la tradition. Il est, d'une part, plus âgé que la plupart des autres personnages, et, d'une autre, il représente une masculinité plus traditionnelle et virile par le fait qu'il est dominant, imposant physiquement, par le fait qu'il est associé à la connaissance et au corps médical. Cette masculinité plus traditionnelle est à la fois associée à la cause du traumatisme et au traitement même du traumatisme, à la menace et à ce qui en protège. Dans l'histoire cadre, le docteur est présenté comme sage et bienveillant (bien qu'un doute final plane). Son apparence est également beaucoup plus soignée. Il ne porte plus de cape et n'a plus de canne à la main. Il porte une cravate et les ombres de son visage ont disparu. Il apparaît véritablement comme un médecin. Dans le contexte de l'histoire cadre, la masculinité traditionnelle est bien moins menaçante que dans le récit enchâssé.

Finalement, Cesare est, lui aussi, généré dans son rapport au traumatisme. Comme il a déjà été établi, Cesare est la figure même du traumatisme. D'un côté, son maquillage s'apparente particulièrement au maquillage de Jane. Son visage est pâle, ses sourcils sont foncés, ses yeux sont soulignés d'un opaque triangle noir, ses lèvres sont foncées. Ses vêtements sont très ajustés. Il porte des collants noirs ainsi qu'un col roulé laissant transparaître avec précision les courbes et les lignes de son corps. Son accoutrement peut même faire penser au costume d'un danseur de ballet. D'ailleurs, la corporalité de Cesare est toute singulière. Ses mouvements sont presque dansés. À 0:44:00, Cesare se glisse contre un mur pour entrer dans la chambre de Jane. Sa main, au bout de son bras tendu vers le ciel, effleure la paroi derrière lui et ses pas sont croisés. Ses gestes paraissent

chorégraphiés, dansés. Physiquement et esthétiquement, la figure de Cesare peut être comparée à plusieurs autres figures, d'abord, évidemment, à celle du danseur, mais également à la figure du mime, qui tend vers l'abstraction. Cesare rappelle aussi Musidora, célèbre actrice du muet, qui,



Fig. 1 et 2

dans *Les vampires* (1915) de Louis-Feuillade, porte un justaucorps qui ressemble éminemment à celui du somnambule. D'ailleurs Cesare est présenté presque comme un automate, que le Dr Caligari remplacera momentanément par une poupée de chiffon, donc par un objet entièrement inanimé que le docteur peut modeler comme bon lui semble. Il nous semble que Cesare soit, ainsi, davantage un être agencé qu'un être efféminé dans

le contexte du récit enchâssé. Il est présenté comme une espèce de canevas neutre et vague sur lequel on peint une série de traits parfois traditionnellement féminins, parfois traditionnellement masculins, parfois tout simplement ambigus ou intermédiaires. Il semblerait donc que le film envisage le traumatisme comme essentiellement agencé. Le genre de Cesare au sein de l'histoire cadre varie sobrement. S'il porte des vêtements plus amples, donc plus traditionnellement masculins, ses traits sont toutefois plus soignés et ses gestes sont beaucoup plus doux et plus tendres. Il caresse une fleur avec sensibilité. Il semble que le Cesare interné de l'histoire cadre soit plus « efféminé » que le Cesare du récit enchâssé. S'il met de l'avant des caractéristiques jugées, à l'époque, foncièrement féminines, telles que la délicatesse, la sensibilité et l'affectuosité, associées à la maternité²⁷², le symbole de la fleur, depuis longtemps associée à la pureté féminine dans la littérature européenne²⁷³ n'est pas anodin.

La relation que les personnages entretiennent avec le traumatisme influence donc leur identité individuelle et leur rapport à leur corps, néanmoins, il semble également influencer les rapports interpersonnels dans l'œuvre. Il a été démontré plus tôt que l'événement traumatique dans *Caligari* cause d'abord une perte de confiance. À 0:28:36, Franzis, après avoir appris la mort d'Alan, se précipite au poste de police et qualifie les événements qui viennent de se produire de « furchtbaren Dinge, die ringsum geschehen.²⁷⁴ » Ce sont donc des événements terrifiants qui se produisent tout autour de lui. Franzis qualifie donc le danger de permanent, ainsi que de relativement abstrait. Il perd donc confiance en son environnement en général. Cette perte de confiance engendre chez les

²⁷² Voir Graf, Rüdiger. 2009. « Anticipating the Future in the Present: "New Women" and Other Beings of the Future in Weimar Germany ». *Central European History Society*, Vol. 42, n°4, p.660.

²⁷³ Voir Seaton, Beverly. 1995. *The Language of Flowers: A History*. Charlottesville : University Press of Virginia, p.19.

²⁷⁴ « Des choses terribles qui se passent tout autour. » (Notre traduction)

personnages un besoin de soutien, en particulier chez les personnages de Franzis et d'Alan. Avant le traumatisme de la mort annoncée d'Alan, et donc le traumatisme de la prophétie même, les deux jeunes hommes font preuve d'une énergie vive lorsqu'ils se retrouvent dans le même environnement. Leurs corps sont toujours en mouvement et leurs regards ne se croisent presque jamais. Suite à la prédiction de la mort imminente d'Alan, les deux amis semblent développer un averse besoin de soutien et une dynamique de support affectif et physique s'établit entre les deux. Ils se tiennent par le bras, se tiennent longuement par la main, et leurs regards sont beaucoup plus soutenus, établissant des contacts physiques significatifs et prolongés. On peut également examiner le besoin de soutien dans la relation qui s'établit entre Franzis et Jane. Franzis manifeste un tangible désir de réconfort. Lorsque Jane perd conscience, suite à son enlèvement, Franzis tombe à ses pieds, la suppliant de se réveiller. Il semble nécessiter le support de la figure féminine. Jane, de son côté, vit plutôt son choc en retrait. À 0:30:25, Franzis annonce le tragique décès d'Alan à Jane. Cette dernière, sous le choc, le repousse vivement, lui fait dos, baisse le regard, préférant vivre seule son émotion. Elle ne manifeste pas de désir d'être soutenue par le personnage masculin. Par ailleurs, dans l'histoire cadre, le jeune homme aspire à l'affection de Jane, qui la lui refuse. Par ailleurs, si certains personnages établissent plus facilement que d'autres un contact entre eux, il semble que tous les personnages soient voués à demeurer seuls, comme si toutes leurs relations étaient teintées par cette incommunicabilité d'après-guerre. L'iris qui se referme sur le visage des personnages les isole les uns des autres, comme une métaphore de la solitude du traumatisme.

Le traumatisme, dans l'œuvre, provoque également une perte de contrôle. Paradoxalement, cela produit en retour un besoin de contrôle qui se manifeste notamment dans les rapports de domination. La relation entre Franzis et le corps médical et teinté par ces rapports de domination. Ne serait-ce au niveau de la mise en scène, lorsque le jeune homme fait face aux médecins, il est supplanté par la force du nombre. Il est visuellement encerclé par les psychiatres. Par ailleurs, le trouble de Franzis semble légitimer la domination physique de son corps, lorsque le corps médical l'immobilise et lui enfile une camisole de force. La relation entre Cesare et le Dr Caligari se construit, elle aussi, dans les rapports de domination. Le film oppose visuellement les deux corps. Le Dr Caligari, large et trapu, fait face à Cesare, filiforme, svelte. Physiquement, le Dr Caligari semble dominer le somnambule. Ceci dit, il est intéressant de noter que Cesare est plus grand que le docteur, forçant ce dernier à regarder son esclave en levant les yeux, occasionnant une certaine réversibilité des rôles dominant/dominé. Dans la relation entre les deux personnages, semble parfois

s'établir quelque chose qui joue entre l'homoérotisme et un rapport presque conventionnellement maternel. Le Dr Caligari nourrit Cesare. Il le regarde dormir. Si le docteur a un pouvoir total sur son esclave, il semble également en prendre soin. Nous ne pouvons traiter du rapport entre Cesare et le Dr Caligari sans mentionner la question de l'âge : c'est le plus vieux qui a le contrôle sur le plus jeune.

La jonction du besoin de soutien et du besoin de contrôle se traduit dans les rapports de désir. D'un côté, le triangle amoureux entre Alan, Franzis et Jane s'établit sur les bases du désir des deux jeunes hommes pour le personnage féminin. Jane distrait tout bonnement les deux amis du traumatisme de la mort annoncée. Par ailleurs, au sein du triangle amoureux se construit une forme d'homoérotisme, qui est ici exacerbée par l'absence de compétition entre Alan et Franzis. À 0:24:20, Franzis confit à son compagnon : « Alan, wir lieben sie beide. Wir wollen ihr die freie Wahl lassen. Wir aber wollen Freunde bleiben, wie ihre Wahl auch ausfallen möge.²⁷⁵ » Les deux amis se regardent dans les yeux, sourire aux lèvres, se tenant les mains avec insistance. Ainsi, Franzis affirme explicitement que les deux jeunes hommes ne rivaliseront pas pour l'affection de Jane, malgré que la compétition entre hommes soit une des marques de la masculinité hégémonique de l'époque²⁷⁶. Alan et Franzis ne décideront pas pour Jane, néanmoins, on ne laisse pas de véritable choix au personnage féminin. Le film choisit pour elle, par le biais de la mort d'Alan. Ainsi, le contenu manifeste du film encourage la liberté de choix et l'indépendance de la femme, alors que l'œuvre semble envisager, malgré elle, cette liberté féminine comme inaccessible, impossible. La femme demeure soumise à la narration, alors que la figure féminine doit malgré tout servir le développement narratif des personnages masculins. Les rapports de désir entre Cesare et Jane sont, eux aussi, particulièrement intéressants. C'est le désir de Cesare pour Jane qui le ramène quelque peu à lui-même. Le Dr Caligari perd alors momentanément le contrôle sur son somnambule. Cela dit, Cesare perd, peut-être, lui aussi le contrôle de lui-même, alors qu'il perd de vue sa tâche première, soit d'assassiner Jane. Le désir masculin pour la figure féminine déclenche donc l'agentivité de l'homme, mais également la perte de contrôle. Ce qui est d'autant plus apparent dans l'œuvre est l'absence quasi totale du désir féminin. Jane ne semble jamais désirer qui que ce soit. Il est incertain si le film procède à un déni ou à une répression de l'agentivité sexuelle de la femme, mais il est

²⁷⁵ « Alan, nous l'aimons tous deux. Nous voulons lui laisser le choix. Mais nous resterons amis, peu importe qui elle choisira. » (Notre traduction)

²⁷⁶ Day, Kristen, Cheryl Stump et Daisy Carreon. 2003. « Confrontation and loss of control: Masculinity and men's fear in public space », *Journal of Environmental Psychology*, Vol. 23, n°3, p.312.

incontestable que *Caligari* détourne le regard de l'agentivité sexuelle de la *neue Frau* qui prend alors de l'ampleur en Allemagne.

2.4 – Masculinités complexes et rapports de domination

Caligari envisage la masculinité de façon tout à fait singulière. D'abord, il nous apparaît que l'œuvre appréhende les identités masculines comme plurielles et complexes. Si ces identités masculines hétéroclites sont compartimentées dans des personnages différents, ou alors dans les identités incompatibles des personnages opposant le récit enchâssé à l'histoire cadre, ces identités demeurent hétérogènes. Le film ne semble pas avoir de certitude quant à ce qui caractériserait la « bonne » ou la « vraie » masculinité, surtout lorsque l'on prend en compte l'histoire cadre.

Toutes les masculinités, dans l'œuvre, se construisent toutefois dans les enjeux de contrôle. Qu'il s'agisse du contrôle de soi (dans le cas de Cesare), du contrôle de l'environnement (dans le cas de Franzis), ou qu'il s'agisse du contrôle d'autrui (dans le cas du Dr Caligari), les personnages masculins s'édifient tous en fonction de leurs enjeux de contrôle. Ces enjeux se concrétisent d'une part par les rapports de domination, dans une forme de critique de l'autorité, de la tyrannie, de l'abus de pouvoir, qui se heurte pourtant à une fin qui encense l'autorité du docteur. Le greffier municipal, qui abuse de son pouvoir lorsque le Dr Caligari lui demande un permis, sera rapidement puni. Les médecins qui abusent de leur pouvoir sont caractérisés par une froide et aveugle neutralité. Ils ne posent pas de question, leurs gestes semblent automatiques. Ils ne sont que des pions dans le jeu de quelqu'un d'autre. La critique de l'autorité se complique lorsque l'on prend en compte la figure du Dr Caligari. Si, dans le récit enchâssé, la tyrannie du docteur est punie lorsqu'il est enfin enfermé dans une cellule de son propre asile, lorsqu'il réapparaît dans l'histoire cadre sous la forme du directeur de l'Institut, c'est à son tour d'enfermer Franzis dans sa cellule et est alors présenté comme bienveillant. Les rôles de dominants et de dominés, dans *Caligari*, sont d'ailleurs réversibles. Le Dr Caligari est parfois dominant, parfois dominé. Il en est de même pour Cesare et pour Franzis. Il n'y a donc pas de certitude quant à la position précise de la masculinité dans les rapports de domination.

Les enjeux de contrôle, dans l'œuvre, se caractérisent également par l'incapacité d'agir des jeunes personnages masculins. Sans être passif, Franzis est toujours en retard sur l'action. Il est

toujours au mauvais endroit au mauvais moment. Il n'arrive jamais à prévenir le drame. D'abord, il n'arrive pas à retenir Alan lorsque celui-ci se porte volontaire pour recevoir la fatale prophétie de Cesare. De plus, pendant qu'il espionne le Dr Caligari et la poupée de chiffon qui remplace Cesare, le vrai somnambule, lui, enlève Jane. Franzis, encore une fois, n'arrive pas à prévenir la catastrophe. S'il arrive à démasquer le Dr Caligari, sa réussite ne s'avère finalement qu'une chimère lorsque l'on arrive à l'histoire cadre. Alan, jeune personnage masculin, est lui aussi incapable d'agir. Lorsque Cesare l'attaque chez lui, Alan tend ses mains devant lui, mais ne se défend même pas et le somnambule lui donne facilement la mort. D'ailleurs, Cesare semble lui aussi incapable d'agir dans une certaine mesure. Lorsqu'il enlève Jane, pour une raison que l'on s'explique mal, après quelques minutes de course, il la dépose au sol et meurt d'épuisement peu après. S'il parvient à l'enlever, son entreprise ne sera jamais menée à terme. Il s'émancipe du pouvoir du Dr Caligari pour mourir peu après. Il épargne Jane, mais la traumatise malgré tout. Les jeunes personnages masculins n'ont pas de contrôle sur leur sort et en ont peu, ou pas, sur celui des autres.

Finalement, les enjeux de contrôle s'étendent jusqu'à la narration elle-même, par le biais du motif de la fatalité. La narration toute-puissante s'oppose à l'impuissance des personnages. Les préfigurations, les prophéties, et la structure en *flashback* scellent le destin des personnages. Le récit est écrit d'avance. Il demeure toutefois incertain si la toute-puissance de la narration se transmet au spectateur ou si le spectateur est soumis à la toute-puissance de la narration. On peut également se demander, lorsqu'il est question de fatalité, si les prophéties de la mort sont dictées par Cesare ou par le Dr Caligari. Si elles sont dictées par le Dr Caligari, alors, la figure de l'autorité est la main du destin. Si c'est plutôt Cesare qui conçoit la prémonition, dans ce cas, c'est le traumatisme même qui régule le destin des personnages.

Il importe finalement d'examiner la place de la masculinité hégémonique dans l'œuvre. Il a été établi, au premier chapitre, que la masculinité hégémonique se construit sur la base de la domination de l'homme sur la femme. Pourtant, dans *Caligari*, les personnages masculins sont incapables de dominer pleinement la femme. Jane, finalement, n'est dominée par personne. Elle demeure indépendante, et ce même dans l'histoire cadre. Cela dit, la figure féminine est dominée par le récit lui-même, qui l'isole, qui l'enchaîne à son trouble, qui lui propose un faux choix. Il a également été déterminé, dans le premier chapitre, que la masculinité hégémonique influence toutes les autres formes de masculinité. Dans *Caligari*, la masculinité traditionnelle semble associée à la

figure dominante. Le Dr Caligari, qui représente la virilité plus conventionnelle, quoique tout à fait étrange, domine Cesare, Alan et Franzis. Néanmoins, la masculinité de ces derniers ne se conforme pas pour autant à celle du docteur. Il nous apparaît qu'il n'existe pas, dans le film, de forme de masculinité qui orienterait, plus que d'autres, les autres formes masculines. Il existe des masculinités qui s'opposent à celle du Dr Caligari ou qui la complètent. Cependant, l'œuvre ne procède pas à la mise en scène d'un processus de modelage d'une forme de masculinité sur une autre.

Caligari envisage ainsi l'événement traumatique comme autonome *et* orchestré par l'homme autoritaire, caché derrière un pantin, suscitant chez les personnages un sentiment de perte de contrôle et de la confiance qu'ils accordent en un monde juste, bon, sécuritaire. Même le spectateur du film y perd le contrôle et perd confiance en la narration, alors que l'histoire cadre, qui devrait être le remède à son inconfort, provoque plutôt sa paranoïa. *Caligari* genre les corps des personnages à travers leur position dans les dynamiques du traumatisme. L'œuvre confond alors les identités, de façon à construire des structures de genres complexes, au sein desquelles la femme peine à trouver sa place et les hommes se débattent soit pour dominer, soit pour tout simplement retrouver leur pleine autonomie.

À tout prendre, le contenu latent de l'œuvre consiste en un désordre de pulsions agressives, de désirs de liberté et d'autonomie, de désir de sécurité et de repos, et de désirs latents de domination et de supériorité – peut-être exacerbés par un sentiment d'infériorité engendré par les impositions du Traité de Versailles. *Caligari* demeure toutefois conscient d'un idéal national de l'ordre et de la structure rigoureuse, de la figure masculine en contrôle, ainsi que de l'idéal de soi comme fondamentalement bon. Enfin, l'œuvre trahit des tensions entre le chaos des désirs refoulés et des pulsions latentes et l'idéal masculin national de la maîtrise de soi et de l'ordre méticuleux. Le contenu manifeste du film tente de structurer et de classer les identités masculines, notamment par l'ajout de l'histoire cadre. *Caligari* laisse malgré tout transparaître des identités masculines et des structures de genre troublées par l'événement choc. Finalement, il reflète, peut-être inconsciemment, la complexité, le chaos, et la flexibilité des identités masculines. Paradoxalement, le désir latent de croire que les figures d'autorité, de qui l'on dépend, sont fondamentalement bonnes, passe, dans le récit enchâssé, de l'inconscient (lorsqu'existe la possibilité sous-jacente de neutraliser le Dr Caligari et donc de le remplacer par une bonne autorité) au préconscient (lorsque le film donne aux

médecins le pouvoir de neutraliser le Dr Caligari), puis au conscient dans l'histoire cadre (lorsque le Dr Caligari est présenté comme, *a priori*, bon.)

Caligari, de Wiene, agit comme un énorme clivage du Moi. Bien que les identités genrées soient réversibles, les différentes instances du traumatisme sont compartimentées et jugées incompatibles. La masculinité traditionnelle coupable du carnage, soit le Dr Caligari, est séparée de la main qui pose le geste violent, soit Cesare, associé à une identité troublée et agenrée, et enfin du soi bon et salvateur, victime du traumatisme bien que survivant, soit Franzis, représenté par une masculinité plus jeune et plus libérée des conventions genrées traditionnelles militaires. L'œuvre traduit une impossibilité de raccorder les différentes parts de la société allemande après la guerre, mais également de raccorder l'idéal du Moi du traumatisé et ce dont il a fait l'expérience, métaphore de l'irréconciliabilité de l'identité du soldat au front et de l'identité du démobilisé de retour à la vie civile.

CHAPITRE 3 – CORPUS SECONDAIRE : UNE ÉVOLUTION DE L'EXPRESSION DE LA MASCULINITÉ ?

Ne pas me perdre dans le labyrinthe de la mémoire, dans ses oublis et mensonges, dans ses replis et ses trop-pleins.

– Géraldine Schwarz

Dans son essai *Les Amnésiques* publié en 2017, Géraldine Schwarz dénonce le révisionnisme historique en Europe, qui tend à minimiser la culpabilité des acteurs de l'Histoire, en étudiant particulièrement « l'amnésie » en Allemagne suite à la Seconde Guerre mondiale. De notre côté, pourtant, ce sont justement ces « oublis » et ces « replis » de la mémoire, à travers le cinéma expressionniste, qui nous intéresseront dans ce chapitre. Nous nous demanderons s'il est possible de noter une évolution de l'expression de l'ébranlement de l'identité masculine allemande, engendré par le traumatisme de la guerre, à travers le temps. Quels discours tiennent les œuvres sur le traumatisme ? Comment affrontent-elles le traumatisme ? Comment l'identité se construit-elle en relation avec le traumatisme dans les œuvres ? Qu'est-ce que les œuvres peuvent révéler sur la construction de l'identité nationale masculine en Allemagne ? Comment les œuvres envisagent-elles la masculinité ?

Nous étudierons, dans le contexte de ce chapitre, quatre œuvres, soit *Nosferatu* (1922), *Die Nibelungen* (1924), *Orlacs Hände* (1924) ainsi que *Metropolis* (1927). Il va sans dire que nous ne couvrirons pas assez de films pour conclure avec certitude qu'il y aurait bel et bien eu une évolution de l'expression de la masculinité au sein de l'expressionnisme allemand. Ce chapitre nous permettra néanmoins de poser des hypothèses et de réfléchir à l'influence du temps qui passe sur l'expression du traumatisme et du genre. Ainsi, les œuvres cinématographiques étudiées seront envisagées, dans ce chapitre, comme des *après-coups* du traumatisme. Il est également important de noter que nous considérerons ici *Orlacs Hände* et *Die Nibelungen* comme des œuvres contemporaines, deux œuvres qui mettent au point deux discours, deux visions opposées d'une même époque. *Die Nibelungen* sort en salle moins de quatre mois avant *Orlacs Hände*. Nous pouvons donc les considérer comme synchrones. L'intérêt d'étudier les deux œuvres réside précisément dans le fait que leurs contradictions reflètent les discours opposés et hétéroclites répandus à l'époque.

3.1 – Survol des œuvres

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (littéralement, « une symphonie d'horreur »), est une réalisation de Friedrich Wilhelm Murnau sur un scénario de Henrik Galeen. Cette production de Prana Film sort sur les écrans en 1922, soit deux ans après *Das Cabinet des Dr Caligari*. L'époque de la production de l'œuvre est notamment marquée par l'occupation de territoires allemands par l'armée française, par une instabilité politique accrue et par la rapide dévaluation du mark. Une grande partie du tournage a lieu à Wismar et à Lübeck dans le Nord de l'Allemagne, tandis que les scènes devant se dérouler en Transylvanie sont tournées en Slovaquie. Murnau, réalisateur de l'œuvre, aura été particulièrement bouleversé par la Grande Guerre. Enrôlé dès 1914, il vit les horreurs de la bataille de Verdun et du front de l'Est. Il est fait prisonnier de guerre en décembre 1917 et ne sera libéré qu'à la fin de la guerre. Sans compter que Murnau sera affligé par le deuil de son amant, tué sur le front de l'Est.³⁰⁸ L'œuvre phare du Murnau, *Nosferatu*, film d'horreur fantastique, est une adaptation non-autorisée du roman *Dracula* de Bram Stoker, si bien que Prana Film sera poursuivie par la veuve du romancier. Dans le cadre de cette analyse, nous nous baserons sur la version de 88 minutes distribuée par Best Classics (Royaume-Uni) dont les intertitres ne sont disponibles qu'en anglais.

Le jeune Hutter (Gustav von Wangenheim) est envoyé en Transylvanie par le vil agent immobilier Knock (Alexander Granach) dans le dessein de vendre au comte Orlok une propriété à Wisborg, la petite ville tranquille du protagoniste. À l'annonce du départ de Hutter, Ellen (Greta Schröder), sa jeune femme, est déjà inquiète, mais le jeune homme est enthousiaste, insouciant. Après un voyage éreintant, Hutter arrive au château d'Orlok, qui est en fait *Nosferatu* (Max Schreck), un vampire impitoyable. Lorsque Hutter montre à *Nosferatu* une photo d'Ellen, le vampire s'empresse d'entreprendre son voyage jusqu'en Allemagne pour goûter au sang de la jeune femme. S'en suit une course entre Hutter, à cheval, et *Nosferatu*, en bateau, pour rejoindre Wisborg. Alors que *Nosferatu* approche de la petite ville, cette dernière est frappée par une épidémie de peste noire. Une fois le vampire arrivé à Wisborg, la jeune Ellen l'attire chez elle et le laisse boire son sang jusqu'à l'aube. Aux premiers rayons du soleil, *Nosferatu* se désintègre. Hutter arrive au chevet de sa femme alors qu'elle expire son dernier souffle. Son sacrifice aura sauvé toute la ville.

³⁰⁸ Kaes, 2009, *op. cit.*, p.92.

Orlacs Hände, thriller tirant sur la science-fiction, est une adaptation du roman *Les Mains d'Orlac* de Maurice Renard. Cette co-production austro-allemande tournée à Vienne, en Autriche, est une réalisation de Robert Wiene, déjà reconnu pour son célèbre *Caligari*. Scénarisé par Ludwig Nertz et produit par la Pan-Film, *Orlacs Hände* sort en salles en mai 1924. On peut donc en conclure que la production du film survient avant la reprise économique en Allemagne et que la fin de la production a pu être marquée par le putsch de la brasserie de novembre 1923. Nous baserons cette analyse sur la version distribuée par Lumière Factory (États-Unis), totalisant 112 minutes, et dont les intertitres sont en anglais.

Orlac (Conrad Veidt, interprète de Cesare dans *Caligari*) perd ses mains dans un accident de train. Le docteur qui le traite lui pose les mains d'un meurtrier récemment exécuté nommé Vasseur. Orlac ne pouvant plus travailler, lui et sa femme (Alexandra Sorina) accumulent les dettes. Orlac demande un prêt à son père, qui le lui refuse. Peu après, Orlac retrouve son père poignardé par un couteau qu'il avait préalablement trouvé chez lui. Le protagoniste est de plus en plus troublé par ses propres instincts meurtriers, qu'il attribue aux mains qu'on lui a greffées. Il rencontre un homme (Fritz Kortner) qui se fait passer pour Vasseur revenu à la vie. Le faux Vasseur le menace de l'accuser du meurtre de son père si Orlac ne lui donne pas une importante somme d'argent. Il est finalement révélé que cet homme est en vérité Nera, un escroc connu de la police. Avec l'aide de la bonne d'Orlac (Carmen Cartellieri) et d'Yvonne, qu'il a manipulées et menacées, Nera a piégé Orlac et Vasseur, tous deux faussement accusés des meurtres commis par l'escroc. Orlac est soulagé d'apprendre que ses mains sont innocentes.

Die Nibelungen, un film en deux parties, est un récit épique et tragique, qui propose une version filmique de la célèbre légende germanique du même titre, reprise notamment par Wagner dans son cycle de quatre opéras *Der Ring des Nibelungen*. Réalisée par Fritz Lang, l'œuvre se veut un véritable « document national.³⁰⁹ » Kracauer précise : « Selon [Lang], *Les Nibelungen* avait [pour] mission [d'] offrir [...] une véritable manifestation de l'esprit allemand.³¹⁰ » La figure de Siegfried, protagoniste de la première partie de la légende, est, en effet, un symbole de la mythologie germanique et du nationalisme³¹¹. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la figure de Siegfried ait

³⁰⁹ Kracauer, 2009, *op. cit.*, p.105.

³¹⁰ *Ibid.*, p.105.

³¹¹ Voir Picard, Timothée. 2006. *Wagner, une question européenne*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p.259, 264.

plus tard été reprise par le discours nazi et que Hitler ait comparé, en 1925 dans *Mein Kampf*, la nation allemande au grand héros germanique³¹². La première partie des *Nibelungen* est tournée en 1923, tandis que la deuxième est tournée au début de l'année 1924. La production de l'œuvre a donc lieu au creux de la crise économique dévastatrice en Allemagne. Principalement tournée en studio à Potsdam, juste à l'extérieur de Berlin, cette production de la Decla-Bioskop, distribuée par l'UFA, est scénarisée par Lang et par sa femme, Thea von Harbou. Lang, conscrit et blessé pendant la guerre, s'exilera à Paris à la montée de l'extrême droite, tandis que von Harbou, membre du parti nazi, deviendra une des plus influentes auteures et réalisatrices de films de propagande nazie (aux côtés de Lena Riefenstahl).³¹³ Ce mémoire privilégiera la version de 275 minutes, distribuée par la Murnau Stiftung (Allemagne) dont les intertitres sont rédigés en allemand.

Le jeune Siegfried (Paul Richter) voyage vers Worms, où se trouve Kriemhild (Margarete Schön), la sœur du roi des Burgondes, Gunther (Theodor Loos), pour conquérir la jeune femme. En chemin, il se baigne dans le sang d'un dragon qu'il a tué, le rendant invincible. Il devient également, par la force, propriétaire du trésor des Nibelungen et d'un heaume magique qui lui permet de devenir invisible et de prendre l'apparence de quelqu'un d'autre. Arrivé à Worms, Siegfried se lie d'amitié avec le roi Gunther. En échange de la main de Kriemhild, le héros devra aider Gunther à conquérir Brunhild (Hanna Ralph), reine d'Islande. Sous son heaume, Siegfried, invisible, aide le roi à vaincre Brunhild lors de trois défis, suite à quoi, la reine est contrainte d'épouser Gunther. Siegfried et Kriemhild se marient en même temps que Gunther et Brunhild. La reine d'Islande refuse toutefois de consommer son mariage avec le roi des Burgondes. À la demande de Gunther, Siegfried prend l'apparence du roi et viole Brunhild, officialisant le mariage. Lorsque Brunhild apprend la tromperie, elle réclame à Gunther la mort de Siegfried. Hagen (Hans Albert Schlettow), le sombre vassal de Gunther, assassine Siegfried. Brunhild, affligée par les remords, se suicide. Kriemhild jure de venger l'assassinat de son mari. Elle se remarie à Etzel (Rudolf Klein-Rogge), le roi des Huns, qui promet de la venger. Une guerre éclate alors entre les Huns et les Burgondes. Hagen assassine l'enfant de Kriemhild et d'Etzel. Kriemhild fait exécuter son frère, Gunther, puis tue Hagen. Elle est ensuite tuée par un des hommes de Gunther.

³¹² Voir Jacobs, Robert L. 1941. « Wagner's Influence on Hitler », *Music & Letters*, Vol. 22, n°1, p.82.

³¹³ Voir Barson, Michaels. 1999. « Fritz Lang », *Britannica*. [En ligne].

Enfin, *Metropolis*, également réalisé par Lang et scénarisé par von Harbou et Lang est une adaptation du roman éponyme de von Harbou. Si la première de cette production de l'UFA doit attendre 1927, le tournage du film commence dès 1925 et est donc marqué par la reprise économique en Allemagne et par l'entrée du pays dans la Société des Nations. L'Allemagne retrouve peu à peu sa dignité. La version de ce film de science-fiction que nous privilégierons totalise 145 minutes, est distribuée par la Murnau Stiftung et propose des intertitres en allemand.

Dans un avenir dystopique, la société de Metropolis est divisée entre la ville souterraine des travailleurs et les immenses gratte-ciels de la luxueuse ville du « Klub der Söhne » (« club des fils »). Freder (Gustav Fröhlich), le fils du maître de Metropolis, Joh Fredersen (Alfred Abel), suit l'intrigante Maria (Brigitte Helm) jusque dans la ville des travailleurs. Bouleversé par la violence des machines de la ville souterraine, il décide de s'allier à Maria afin de libérer les travailleurs de leur condition. Toutefois, Fredersen et Rotwang l'inventeur (Rudolf Klein-Rogge, interprète d'Etzel dans *Die Nibelungen*), envoient une androïde à l'image de Maria construite par l'inventeur, semer le chaos parmi les travailleurs. Les travailleurs, guidés par l'androïde, tentent de détruire la machine qui les assujettit et déclenchent par inadvertance une inondation qui menace de noyer les enfants de la ville souterraine. Maria et Freder sauvent les enfants. Les travailleurs, croyant leurs enfants morts, blâment l'androïde à l'image de Maria. Ils la brûlent, révélant sa vraie nature. Rotwang s'en prend à la vraie Maria. Freder accourt pour la sauver. La bataille entre les deux hommes prend fin lorsque Rotwang tombe d'un toit et meurt. La ville célèbre Freder, le *Mittler* (« médiateur ») tant attendu qui apportera l'harmonie entre la classe dirigeante et celle des travailleurs.

3.2 – Traumatisme, violence et rapport à l'Autre

Le traumatisme demeure une préoccupation importante dans trois des quatre œuvres étudiées dans ce chapitre. En effet, *Die Nibelungen* est moins frontal dans son approche du traumatisme. Cela ne veut toutefois pas dire que l'on ne peut y déceler des traces des dynamiques du traumatisme.

Nous avons plus tôt établi un lien entre le traumatisme dans *Caligari* et le traumatisme de l'expérience de guerre en nous attardant à la catastrophe à la fois autonome et imputée à l'homme par l'homme. Il est possible d'établir un lien semblable avec les quatre films analysés dans ce chapitre. Dans *Nosferatu*, le traumatisme est causé par la peste et par la violence du monstre. La

catastrophe est à la fois autonome, par le biais de l'introduction de la fatalité dans l'œuvre, et imposée par le monstre aux traits humains. La cause du traumatisme n'y est donc pas tout à fait humaine. Bien qu'elle s'y rattache sensiblement, l'œuvre procède malgré tout à une forme de distanciation, voire de dissociation. Dans *Die Nibelungen*, les traumatismes sont multiples, découlant à la fois du meurtre du dragon, du viol de Brunhild, du meurtre de Siegfried et de la guerre. L'événement traumatique est encore autonome, par l'intervention du destin dans le déroulement des événements, tout en demeurant imputable aux hommes et aux femmes du récit. Dans *Orlacs Hände*, le personnage est profondément troublé par la castration de ses mains et par le meurtre de son père. Le traumatisme est imposé, d'une part, par la machine. Nous pouvons ici, bien entendu, établir un lien avec l'industrialisation de la guerre. Le traumatisme est également imposé par le corps médical, qui remplace les mains d'Orlac par celles d'un meurtrier. Le trouble d'Orlac découle aussi de la confrontation de l'idéal du moi et du *mal* en soi, évoquant encore une fois le traumatisme des soldats au front. Sans oublier que le retour de l'événement traumatique, soit l'accident de train, est lui-même traumatisant pour Orlac, au même titre que le retour de la guerre a été traumatisant pour plusieurs. Dans *Metropolis*, le traumatisme est causé par le pouvoir fasciste, par l'industrie et par le robot, mais également et surtout par la révolution populaire dans la ville. La machine, encore une fois, est coupable du traumatisme. Le film évoque également le traumatisme des grèves et de la révolution qui aurait précipité, selon plusieurs Allemands, la défaite. En effet, la révolte des travailleurs est non seulement vaine, elle est également potentiellement meurtrière. Il y a donc toujours, dans le traumatisme, à travers ces quatre œuvres, une part d'autonomie et une part imputable à l'homme, provoquant à la fois une perte de contrôle et une perte de confiance.

L'événement traumatique, dans *Nosferatu*, demeure toutefois sensiblement abstrait. L'événement traumatique y est foncièrement surnaturel. C'est précisément parce que, pendant une majeure partie du film, les personnages n'arrivent à pas à mettre le doigt sur la source du mal, qu'émergent une confusion générale, une paranoïa, une perte de contrôle et une perte de confiance en l'environnement. Dans *Orlacs Hände*, l'événement traumatique est essentiellement chaotique. À 0:05:30, Yvonne arrive sur les lieux de l'accident de train pour sauver son mari. La scène se déroule en pleine nuit. La fumée perturbe la vision du spectateur et des personnages. C'est une scène de confusion. Des corps courent de part et d'autre du cadre, cherchent les survivants de l'accident. Les plans du chaos, des blessés sur des civières, des torches qui déchirent la pénombre de la nuit, sont entrecoupés de plans d'Yvonne qui cherchent aveuglément Orlac dans le train. Le trouble d'Orlac

est également occasionné par le fait de ne pas se reconnaître en soi-même. Il ne s'agit pas uniquement de confronter deux Mois incompatibles. Il s'agit de ne pas reconnaître un des deux Mois. Si le chaos provoque la perte de contrôle, autant chez les personnages que chez le spectateur, le trouble d'Orlac occasionne une perte de confiance en soi-même. Dans *Die Nibelungen*, la guerre n'est pas particulièrement traumatique. Elle est même appréhendée comme cathartique. L'angoisse découle plutôt de la trahison. La perte de confiance est beaucoup plus importante, dans *Die Nibelungen*, que la perte de contrôle. Enfin, dans *Metropolis*, l'événement traumatique est également chaotique. Nous pouvons penser au chaos des machines dès l'ouverture du film. Des pistons et des rouages tournent et s'actionnent. Les images se superposent en surimpression, instituant, dès les premières secondes de l'œuvre, un véritable chaos visuel, connotant la perte de contrôle. L'événement traumatique est également provoqué par la trahison du peuple par une autorité absolue et arbitraire. À travers les quatre œuvres, la perte de contrôle et la perte de confiance demeurent d'actualité, mais semblent également se préciser dans le temps. Les causes plus précises du traumatisme semblent s'aligner sur l'industrialisation et sur la trahison, qui ne sont pas sans rappeler le traumatisme de la mécanisation de la guerre et des débats d'après-guerre sur les responsabilités. Par ailleurs, en imputant le traumatisme à l'industrialisation et à la trahison, les œuvres refoulent la part de responsabilité du héros, et donc de soi ou du spectateur qui s'identifie au héros.

Les quatre œuvres associent étroitement la mort à l'événement traumatique. *Nosferatu* est essentiellement le récit de la mort de masse. Dès 0:01:25, un intertitre annonce d'entrée de jeu qu'il sera question de « an account of the Great Death in Wisborg. » Par ailleurs, cette omniprésence de la mort est attribuable à la prédation. *Nosferatu*, le vampire, est évidemment présenté comme un prédateur qui menace les hommes. Plus encore, à 0:43:02, un plan de près de trente secondes présente une plante carnivore qui capture lentement, dans sa bouche acérée, une mouche. Même dans le règne végétal et animal, la prédation menace toujours de donner la mort. Dans *Die Nibelungen*, la mort demeure omniprésente. Presque tous les personnages importants du récit, dont le héros, perdront la vie. Même l'esthétique de l'œuvre rappelle au spectateur que la mort rôde toujours. Entre autres, à 2:14:30, après l'assassinat du héros, Siegfried se tient debout, les bras en croix, les paumes vers le ciel, tout sourire devant un arbre en fleur. Le héros disparaît lentement. L'arbre se transforme en tête de mort, évoquant le destin de tous les proches de Siegfried. *Metropolis* est, de son côté, le récit de la mort de masse donnée par la machine. La mort y est encore omniprésente. Dans la cathédrale visitée par Freder, se dresse une statue de la Mort brandissant sa faux, d'ailleurs

une figure masculine dans la langue allemande. La Mort avec sa faux reviendra hanter les images du film à plusieurs reprises. Le spectre de la mort semble ainsi toujours tourmenter les œuvres.

Un lien particulier se dessine entre la violence et l'événement traumatique dans les œuvres étudiées. Dans *Nosferatu*, l'acte violent demeure relativement caché. Il est, d'une part, suggéré, comme lorsque l'œuvre laisse comprendre au spectateur que Nosferatu a donné la mort à tous les marins à bord du navire qui transporte le vampire vers Wisborg, sans pour autant que l'on nous montre les assassinats. Autrement, l'acte violent reste caché dans l'ombre, comme lorsque le vampire boit le sang d'Ellen, reclus dans la pénombre. Dans *Die Nibelungen*, l'acte violent n'est pas proprement traumatique. Au contraire, les personnages s'affirment et résolvent leurs conflits par la violence. Siegfried, au moindre inconvénient, devient très agressif. C'est par le biais de cette violence qu'il arrive à ses fins. Dans *Metropolis*, finalement, la violence imposée par la machine est foncièrement traumatique. Toutefois, celle imposée par l'homme, comme la tentative d'agression de Rotwang sur Maria ou encore le fait de brûler l'androïde sur le bûcher, n'est pas présentée comme réellement traumatisante. Ces événements créent une terreur momentanée qui se dissipe dès que l'événement prend fin. Ainsi, la violence imposée par l'homme, semble perdre, à travers le temps, son caractère traumatique. Toutefois, la crainte de la révolution prend, quant à elle, une place prépondérante dans l'œuvre de Lang.

Si l'on compare ces quatre œuvres à *Caligari*, l'événement traumatique demeure autonome et infligé par l'homme. Les personnages sont troublés par des forces surnaturelles aux apparences indomptables, envisagées presque comme des châtiments du destin, telles que Nosferatu, la machine ou encore les mains greffées d'Orlac. Néanmoins, l'homme facilite toujours l'horreur et la cruauté de ce destin, que ce soit en bâtissant les machines et en les actionnant, en faisant venir le vampire jusqu'à Wisborg, ou encore en attachant les mains aux poignets d'Orlac. La façon dont l'événement traumatique confronte la vision du monde des victimes tend à se préciser. Les événements provoquent de moins en moins une paranoïa généralisée, et de plus en plus une méfiance aiguë envers la machine et envers l'Autre présenté comme inhumain. La mort est tout aussi présente, mais la violence de l'homme semble devenir de moins en moins problématique, de plus en plus une nécessité. Les œuvres procèdent à une forme de projection de la cause du traumatisme, de l'instance traumatique, qui pourrait traduire un besoin de ne plus se percevoir comme les coupables de la catastrophe.

La réaction au choc se transforme, elle aussi, petit à petit. Dans *Nosferatu*, le regard traumatisé demeure très marqué, en particulier chez Ellen, avec ses yeux exorbités, ses sourcils haussés, et sa bouche entrouverte. La réaction au choc de Hutter diverge quelque peu de celle de sa femme. Il aura plutôt tendance à reculer, à se cacher, à perdre pied, à s'enfuir. Dans *Die Nibelungen*, la réponse au choc chez les hommes tend davantage vers une colère très expressive, se manifestant notamment par des gestes agressifs et exagérés, tandis que la réponse des femmes tire plutôt vers une colère plus stoïque. Elles gardent davantage leur sang-froid. Dans *Orlacs Hände*, le regard traumatisé demeure très marqué, autant chez les hommes que chez les femmes. Toutefois, dans *Metropolis*, si le regard traumatisé est encore très expressif chez Maria, nous en notons beaucoup moins d'occurrences chez les personnages masculins, qui réagissent avec un peu plus de subtilité, et ont eux aussi tendance à reculer ou à tenter de se protéger. L'homme est ainsi de plus en plus actif dans sa réponse au choc. Il tente soit de se retirer ou de se mettre à l'abri, connotant du même coup, paradoxalement, une certaine lâcheté. Les femmes, elles, demeurent un peu plus passives dans leur réaction immédiate alors qu'elles paralysent devant le danger. Là où *Caligari* brouillait les stéréotypes de genres, ces œuvres-ci renouent avec une dichotomie plus marquée, et peut-être plus rassurante puisque familière, entre les genres. Si *Caligari* manifestait une anxiété de l'époque, les quatre films ici analysés semblent plutôt tenter de la conjurer.

Les œuvres étudiées tendent également à genrer les larmes et les pleurs. Dans *Nosferatu*, les larmes explicites sont réservées à Ellen. On peut présumer que Hutter pleure sur le corps inerte d'Ellen à la toute fin, néanmoins, son visage est caché et il fait dos à la caméra. Dans *Orlacs Hände*, les pleurs sont réservés à Yvonne qui ne peut rien pour son mari. Il s'agit là de larmes d'impuissance. Dans *Die Nibelungen*, les hommes versent des larmes, mais uniquement lorsqu'il s'agit de larmes de colère. Les larmes de tristesse sont encore réservées aux personnages féminins. Entre autres, Kriemhild, à 3:12:00, tient, au creux de ses mains, une poignée de terre, et pleure pour sa terre natale, qui lui manque. Les larmes de tristesse, à tout prendre, demeurent une réaction féminine.

Contrairement à dans *Caligari*, les pensées intrusives, les rêves et la léthargie sont davantage des formes de clairvoyance que des formes de pensées traumatisées et traumatisantes. Dans *Nosferatu*, le somnambulisme d'Ellen se manifeste lorsque Hutter est en danger. Son somnambulisme est une sorte de lucidité quant à ce qui se passe à des centaines de kilomètres, et il éveille en elle

une volonté d'agir. Dans *Die Nibelungen*, le cauchemar est présenté comme un présage, comme une prophétie. À 0:42:00, Kriemhild rêve d'un oiseau blanc pris d'assaut par des ombres noires qui se transforment organiquement en deux oiseaux noirs en plein vol. Les deux oiseaux noirs attaquent l'oiseau blanc avec leur bec acéré. Il s'agit là d'une prémonition évidente de la trahison de Brunhild et Hagen, tous deux portant des casques ailés noirs, contre Siegfried, toujours vêtu de blanc. Dans *Orlacs Hände*, les significations de la léthargie et du rêve varient à travers le film. Face au choc, Orlac et Yvonne perdent parfois conscience. La léthargie est donc d'abord envisagée comme un effet du traumatisme. Le cauchemar, lui, est à la fois une clairvoyance, une prémonition et un souvenir intrusif du traumatisme. À 0:26:57, Orlac, suite à son accident de train, dort dans un lit d'hôpital dans le coin inférieur gauche du cadre. Une fumée blanche mouvante apparaît en haut à droite, en surimpression. Puis, apparaît le visage d'un homme aux traits sévères (il s'agit de Nera), qui disparaît pour laisser place à une main fermée. Le bras tend son poing jusqu'à Orlac qui dort, en traversant le cadre en diagonale. Ce cauchemar évoque, d'une part, que Nera est le coupable du malheur d'Orlac. Il annonce également le traumatisme à venir, et la fumée blanche au début du rêve n'est pas sans rappeler la fumée de l'accident de train. Les rêves et les cauchemars sont de moins en moins à travers les œuvres des souvenirs intrusifs et de plus en plus des signes de clairvoyance et des présages. Ce sont des visions effrayantes, mais nécessaires.

Le choc déclenche également la résolution active de problèmes ainsi que l'agressivité des personnages. Dans *Nosferatu*, après avoir été confronté à la vision terrifiante du vampire dans son cercueil, Hutter se décide enfin à aller sauver Ellen. Le choc provoque son déplacement. Les visions traumatisantes de Ellen déclenchent, de son côté également, l'action, et plus précisément, engendrent le sacrifice de la femme. Dans *Orlacs Hände*, le choc suscite surtout une quête de savoir. Le traumatisme identitaire d'Orlac le pousse à chercher à comprendre les mystères de son inconscient. S'il s'agit d'une action beaucoup plus intellectuelle, par comparaison aux autres œuvres analysées, l'événement traumatique provoque, malgré tout, la résolution de problème. Du côté d'Yvonne, et donc de la femme, le choc de la crainte pour la vie de son mari déclenche son activité et sa résolution active de problèmes. Elle met sa vie en jeu pour tenter de sauver Orlac, prisonnier du train. Dans *Die Nibelungen*, le choc entraîne surtout la violence et le désir de vengeance, autant chez les hommes que chez les femmes. L'œuvre présente d'ailleurs certaines vengeances comme légitimes, en particulier celle de Kriemhild. Par le biais des gros plans sur le visage de l'héroïne, l'œuvre

s'assure que le spectateur s'identifie à la jeune femme et accepte ainsi bien plus facilement son désir de vengeance.

L'hystérie et la folie, dans les quatre œuvres, ne semblent pas être une réaction au traumatisme à proprement parler. Nous pouvons penser à la folie de Knock, dans *Nosferatu*, qui hurle, rit aux éclats, lève ses bras au ciel dans des mouvements exagérés, devient même agressif. Ses traits, tirant sur l'iconographie de l'hystérie, ne sont pas, chez Knock, une réaction au choc, mais bien la marque de son instabilité, la preuve qu'il est dangereux. Dans *Metropolis*, la folie de Rotwang l'inventeur, qui se manifeste d'une façon semblable à la folie de Knock, signale également la menace que représente le personnage. Dans *Orlacs Hände*, toutefois, certains traits de l'iconographie de l'hystérie, en particulier les spasmes agressifs d'Orlac, sont proprement une réponse au traumatisme. Ceci dit, en règle générale, l'hystérie, lorsqu'elle est présente dans les œuvres, est associée au dangereux, à l'inhumain. On y note également, non pas sans surprise, une prévalence de l'hystérie masculine.

Enfin, la réaction au choc de Freder est tout à fait intéressante. Face à l'événement traumatique, le protagoniste témoigne d'une confusion totale, qui se traduit entre autres par un montage chaotique. Par exemple, à 1:27:28, Freder surprend l'androïde à l'image de Maria dans les bras de son père. Il se croit trahi par la véritable Maria. Freder perd pied et sa confusion se cristallise par un plan flou de Maria entre les bras de Fredersen. Des éclats de lumières jaillissent sur un fond noir. Des images floues de Fredersen et Maria se multiplient et tournent à toute vitesse. Une succession chaotique d'images des visages de l'androïde et de Fredersen, et de la statue de la Mort agitant sa faux s'enchaîne à toute vitesse. Puis, Freder tombe dans un vide qui semble infini. Le chaos et la confusion ne sont pas uniquement la cause du traumatisme. Ils en sont aussi les effets.

Le rapport à l'Autre en lien avec le traumatisme demeure prépondérant dans les œuvres étudiées. D'abord, le motif du double subsiste en tant que préoccupation des films. Dans *Nosferatu*, l'ombre du vampire hante toute l'œuvre. Entre autres, à 1:23:24, c'est l'ombre de Nosferatu qui se glisse en haut de l'escalier jusqu'à la chambre d'Ellen, et c'est l'ombre de la main du monstre qui agrippe la jeune femme. C'est bien l'ombre du soi qui est coupable de la violence. Dans *Orlacs Hände*, Orlac est profondément troublé par le scindement de son identité, par ses deux Moï inconciliables. Il est significatif que le protagoniste ne fasse face à aucun miroir. Les deux Moï d'Orlac ne se confrontent jamais visuellement. Le dédoublement identitaire n'est pas, dans *Orlacs Hände*,

quelque chose de visible ou d'externe, mais bien quelque chose d'interne. Finalement, dans *Metropolis*, le dédoublement Maria – une vraie, une robotique – est foncièrement *unheimlich* et troublant. Même si le double n'est qu'un leurre, il demeure profondément anxiogène. L'anxiété de la qualité inconciliable des *sois* et le motif du double demeurent des préoccupations importantes dans les œuvres.

Les œuvres mettent également en scène un Autre « exotique », « différent ». Nous pouvons d'abord penser à Nosferatu, venu de l'Europe de l'Est pour provoquer la catastrophe en Allemagne. Nous pouvons également penser à l'Autre présenté comme « primitif » dans *Die Nibelungen*. Cet Autre « primitif » n'est pas nécessairement dangereux, mais il est ostensiblement comparé au héros. Les Autres « primitifs » portent souvent des jupes de peau ainsi que des accessoires étranges et extravagants. Ils sont souvent accroupis, ils mangent avec les doigts. Ils sont alors notamment comparés à Siegfried et Kriemhild, aux traits aryens avec leurs cheveux blonds, leurs yeux pâles et leur peau pâle. Dans la première partie du film, l'Autre « primitif » est essentiellement soumis à Siegfried, le sert dans sa quête et est assujéti soit par choix, soit par la force. Dans la seconde partie, Etzel, le roi des Huns, présenté comme « primitif », jure de soutenir Kriemhild dans sa quête de vengeance et, par le fait même, la sert et se soumet à elle. La comparaison entre les héros aryens et les êtres « primitifs » est ostentatoire et connote les premiers comme supérieurs aux seconds. Finalement, dans *Metropolis*, à 0:36:30 un plan présente un homme noir aux dents très blanches et arborant une grotesque perruque blanche, ainsi qu'un homme asiatique maquillé et coiffé selon la version traditionnelle occidentale de l'esthétique japonaise. Les deux hommes « exotiques », qui font face à la caméra, sont ici associés, par le biais d'un montage alterné, à l'extravagance et à la décadence de la vie urbaine et de la richesse. Ainsi, l'Autre « exotique », l'étranger, s'il n'est pas toujours présenté, dans les œuvres, comme dangereux, est toujours appréhendé comme inférieur, ce qui pourrait traduire un besoin de renforcer le mythe de la supériorité allemande. Il faut aussi prendre en compte les positions von Harbou, dans les cas de *Die Nibelungen* et de *Metropolis*, qui, nous le savons, deviendra membre du parti nazi.

L'Autre est également associé à la trahison, au complot. Dans *Nosferatu*, les intentions de Knock sont mauvaises. C'est lui qui fait venir la menace à Wisborg. Knock, par le biais de son étrangeté, de sa folie, est présenté comme un Autre qui trahit sa propre communauté. Dans *Orlacs Hände*, le motif du complot revient à nouveau, alors qu'Yvonne et la bonne apportent leur aide,

bien malgré elles, à Nera. Dans *Die Nibelungen*, Siegfried est trahi par son grand ami Gunther, engendrant tout le drame qui suivra. Par ailleurs, Siegfried est littéralement frappé dans le dos, suite au complot entre Gunther, Hagen et Brunhild. Dans *Metropolis*, le motif du complot apparaît encore, par le biais des machinations de Fredersen, de Rotwang et de l'androïde. Le complot et la trahison prennent une place prépondérante dans les œuvres, évoquant à la fois la légende du coup de poignard dans le dos et les débats sur les responsabilités de la guerre.

Le rapport au blâme évolue à travers les quatre œuvres. Dans *Nosferatu*, l'œuvre semble consciente que le peuple choisit son bouc émissaire. À 1:17:37, un intertitre précise : « The town was paralyzed by fear. They were looking for a scapegoat. They chose Knock. » Le blâme a ici une fonction sociale, et il n'est pas tout à fait juste. Si Knock a aidé Nosferatu, il n'est pas la véritable cause de la peste à Wisborg. Toutefois, en arrivant aux *Nibelungen*, le blâme gagne en justesse et en légitimité. Entre autres, Kriemhild blâme avec raison Hagen pour la mort de son mari. Dans *Metropolis*, les travailleurs condamnent à juste titre l'androïde à l'effigie de Maria en clamant « Die Hexe ist schuld!³¹⁴ » S'ils blâment momentanément Freder à tort, cela n'aura aucune conséquence majeure sur la suite des événements. Le blâme est de moins en moins un choix arbitraire, de plus en plus légitime et salvateur.

L'Autre est de plus en plus connoté comme *unheimlich*. Nosferatu est foncièrement *unheimlich* dans le sens que ces traits sont à la fois humains (et donc familiers) et monstrueux (et donc menaçants et étranges). Le *unheimlich* de Nosferatu est d'autant plus provoqué par l'imprécision du genre du vampire. S'il porte des pantalons, encore associés au masculin à l'époque, sa silhouette filiforme, ses mouvements sobres, presque austères, son visage imberbe et son crâne chauve donnent au corps de Nosferatu une allure de canevas neutre, ni homme, ni femme. Même sa sexualité paraît fluide, tantôt subjugué par le cou d'Ellen, tantôt pris d'une incontrôlable pulsion de sucer le doigt ensanglanté de Hutter ou encore de le regarder dormir dans une sorte de tension homoérotique. Encore plus, l'entièreté de l'œuvre de Murnau est *unheimlich*. Il s'agit d'une œuvre fantastique au sein de laquelle le surnaturel est prépondérant. Le doute, la perte de contrôle planent. L'esthétique de *Nosferatu* est infestée par le fantomatique. Immobilité de la nature, architecture entre le monument et la ruine, les ciels gris contribuent à créer des « images fantômes ». La lumière diffuse rend le moment de la journée impossible à déterminer avec précision, figeant par le fait

³¹⁴ « La sorcière est coupable ! » (Notre traduction)

même le lieu dans un temps abstrait, en suspend. Dans *Die Nibelungen*, ce sont surtout les personnages primitifs qui se caractérisent par le *unheimlich*. S'ils sont humains et familiers, ils ont également des traits animaux et monstrueux. Hagen avec son œil crevé et son casque ailé noir est foncièrement *unheimlich*. Dans *Metropolis*, la machine qui prend des traits humains et l'androïde à l'image de la femme sont les majeures figures du *unheimlich*. L'occasion du *unheimlich* devient de moins en moins abstraite. La menace se précise, qu'elle vienne de soi, de l'Autre ou de l'industrialisation.

Par ailleurs, le danger se précise peu à peu, lui aussi. Dans *Nosferatu* le danger est abstrait. Il est partout et nulle part en même temps. La menace arrive à Wisborg avant même que le vampire mette le pied dans la ville. La propagation de la peste précède l'arrivée de Nosferatu en Allemagne. À 1:15:30, le narrateur indique : « Fear lurked in every corner of town. » Le danger est abscons et omniprésent. Dans *Orlacs Hände*, ce sont surtout les pulsions agressives d'Orlac qui menacent de se manifester à tout moment. Ainsi, le danger est encore omniprésent, relativement abstrait puisqu'il tire ses origines de l'inconscient, mais il tend déjà à se préciser. Dans *Die Nibelungen*, le danger est partout, mais le héros arrive à le surmonter. Siegfried réussit à assujettir un attaquant invisible. Même lorsqu'il est touché par la lance de Hagen, le héros parvient à se déplacer et à agir pendant un long moment. Dans *Metropolis*, le danger des machines menace l'intégrité des corps à tout moment, mais, encore une fois, les héros de l'œuvre arrivent toujours à s'en sortir intacts. Le péril, toujours omniprésent, se précise. En se précisant, il devient plus facile à contrôler pour les héros. L'Autre demeure une source de paranoïa, mais il est de plus en plus aisé de l'assujettir.

Nous pouvons finalement noter une évolution dans la façon dont les œuvres affrontent le traumatisme. *Nosferatu* est le récit du récit du traumatisme. Le narrateur, présenté au spectateur par le biais des intertitres, révèle dès le début qu'il s'apprête à raconter ce que son ami, qui vivait à Wisborg à l'époque du drame, lui a raconté. Il s'agit donc d'une forme de traumatisme vicariant. *Orlacs Hände*, de son côté, confronte le traumatisme de façon bien plus directe. L'œuvre expose, au temps présent, les événements traumatiques vécus par le protagoniste. Quant à *Die Nibelungen*, il pourrait sembler, au premier abord, qu'il s'agit d'une confrontation directe, au temps présent, des événements potentiellement traumatiques. Toutefois, les épisodes sont présentés sous la forme de *Sänge* (de chants). Il s'agit d'un récit poétique des événements. L'œuvre procède donc à une forme de dissociation par le biais du récit, tout en insistant sur les sensations et sur les émotions par le

biais de la poésie. *Metropolis*, œuvre de science-fiction, fait état d'un traumatisme direct et, pourrait-on même dire, *futur*. Même dans un monde drastiquement différent, dans un futur lointain, le traumatisme demeure inévitable. On note ainsi une alternance entre différentes formes de dissociations et de confrontations directes du traumatisme. Il y a oscillation de l'expression du traumatisme à travers le temps, qui ne semble pas suivre d'évolution particulièrement progressive ou logique. Tandis que dans *Caligari*, l'œuvre cherche à remettre en doute la véracité de l'événement traumatique, les quatre œuvres étudiées le présentent plutôt comme inévitable. Dans *Metropolis* et dans *Orlacs Hände*, le traumatisme est beaucoup plus frontal que dans *Caligari*. Si, dans *Nosferatu* et dans *Die Nibelungen* le traumatisme demeure un récit qui ne parvient pas tout à fait à rendre compte de la réalité, les œuvres ne créent pas de doute quant à la narration. Le traumatisme n'est pas une fabulation. *Nosferatu*, en particulier, présente son récit comme un fait indéniable.

3.3 – Vers une stabilisation des dynamiques de la masculinité

À travers les quatre œuvres étudiées, le traumatisme semble affecter les dynamiques de la masculinité, d'une part en influençant l'identité même, d'une autre en influençant les rapports sociaux. D'abord, le rapport à l'inconscient se transforme à travers les quatre films. Dans *Nosferatu*, l'inconscient se manifeste principalement par le biais de l'environnement, par les décors fantomatiques, ainsi que par le brouillard formant un filtre entre l'image et le spectateur. La nature, dans *Nosferatu*, est à la fois une projection des anxiétés des personnages et un présage de leur destinée. Par exemple, à 0:47:36, Ellen est assise sur un banc faisant face à la mer. Le ciel est gris. Les vagues au loin annoncent déjà l'arrivée imminente de Nosferatu. À gauche et à droite d'Ellen, des croix inclinées sont plantées dans le sol. La plage est un cimetière. L'environnement d'Ellen semble traduire son humeur mélancolique, également peut-être son désir latent pour l'arrivée de Nosferatu, ainsi qu'un présage de sa propre mort à venir. *Orlacs Hände*, de son côté, est une étude assez explicite de l'inconscient. Les pulsions d'Orlac, d'abord appréhendées comme les pulsions des mains qu'on lui a greffées, sont véritablement ses propres pulsions intimes. Sa croyance que sa violence venait de ses mains est anéantie par la révélation que ces dernières étaient en fait innocentes. Ses pulsions violentes étaient donc proprement les siennes, bien qu'il ne soit jamais passé à l'acte. Les pulsions sont à la fois une perte de contrôle et un dévoilement de sa véritable identité. Orlac est innocent du meurtre de son père, mais est malgré tout coupable d'avoir entretenu en lui

des envies meurtrières. Dans *Caligari*, le meurtrier n'est que le pantin d'une autorité absolue. Cesare, le « simple soldat », n'a pas de véritable intention meurtrière. Quatre ans plus tard, Wiene met en scène un Orlac qui, bien qu'innocent, est habité par le désir de tuer. Le « simple soldat » perd de sa pureté morale, son intériorité se complexifie, s'obscurcit.

Les identités semblent devenir de plus en plus cohérentes à travers les quatre films. Évidemment, *Orlacs Hände* fait exception à la règle. L'œuvre de Wiene exprime une nette anxiété face au contrôle de soi et à l'unité corporelle. Il s'agit d'un film qui étudie les mystères des rapports entre corps et âme. Il est indéniable qu'Orlac n'est pas le même avant et après l'accident de train. Par ailleurs, si ses mains ne sont pas la cause de l'incohérence de son identité, nous pouvons en déduire que c'est le traumatisme même qui en est le véritable coupable. Les mystères de l'identité et l'incohérence identitaire sont foncièrement associés au traumatisme. Dans *Die Nibelungen*, se profile un glissement dans l'identité de Kriemhild. D'abord douce et attentionnée dans la première partie du film, elle devient dans la seconde partie agressive, consumée par sa soif de vengeance et par sa colère. Il s'agit toutefois d'un glissement qui demeure cohérent, puisque son identité s'adapte en fonction de nouvelles informations qu'elle acquiert, en fonction de son présent et de sa projection dans l'avenir. Dans *Metropolis*, les identités demeurent, encore une fois, cohérentes. Les contradictions entre Maria et l'androïde à son image ne sont pas des manifestations d'une incohérence identitaire, mais bien d'une usurpation de l'identité. Ainsi, la confusion identitaire semble perdre de sa portée anxiogène à travers le temps.

Nous pouvons, enfin, comparer l'identité des protagonistes face à celle des antagonistes. Dans *Nosferatu*, le protagoniste, Hutter, est un jeune homme naïf, irréfléchi. Souriant, l'air léger, un nœud autour du cou et se mouvant avec un certain maniérisme, Hutter est la figure de la jeunesse insouciant. L'œuvre l'oppose à Nosferatu, un être dont l'âge est difficile à déterminer, mais qui, à en croire la légende, semble exister depuis au moins une centaine d'années. Il est laid, terrifiant, davantage monstre qu'homme. Couvert de son costume noir et de sa cape, évoquant parfois une tunique, les formes du corps de Nosferatu demeurent imprécises. Les seuls traits apparents de son corps sont ses yeux soulignés de noir contre sa peau blême, ses doigts longs et crochus comme des griffes, ses oreilles pointues, son nez tordu et son visage émacié. Sensiblement agenré, il est bien plus monstrueux que masculin. Dans *Orlacs Hände*, le protagoniste est plutôt un homme d'âge adulte, conscient du danger, portant des vêtements plus traditionnellement masculins, souvent en

complet noir accentuant la carrure de ses épaules. Orloc est un protagoniste à la fois en danger et dangereux. Il est confronté à Nera, un homme adulte qui paraît un peu plus vieux qu'Orloc, au corps imposant avec ses épaules larges et son visage sévère. Nera, lui aussi se conformant à la virilité traditionnelle allemande, est un homme agressif, violent. Dans la première partie de *Die Nibelungen*, le protagoniste, Siegfried, est un jeune homme aux traits aryens, au corps athlétique, à la mâchoire bien définie, aux cheveux blonds volumineux et aux yeux pâles. Il est également un protagoniste agressif. Relativement insouciant, il fait confiance aux mauvaises personnes. La protagoniste de la seconde partie, Kriemhild, est une jeune femme, elle aussi aux traits aryens, consciente du danger, agressive. Seule et unique protagoniste féminine des cinq œuvres étudiées dans le cadre de cette recherche, elle est une figure de la féminité et de la pureté. Elle est presque toujours vêtue de blanc. Elle porte ses longs cheveux blonds en deux nattes cadrant son visage. Ses sourcils foncés soulignent la pâleur de ses yeux. La première fois que l'œuvre la présente, à 0:11:13, elle porte dans ses bras une bible et un chapelet. Les yeux à peine levés vers le ciel, elle baigne dans un halo de lumière. Kriemhild représente la pureté et la spiritualité. Les deux protagonistes sont confrontés, d'abord, à Hagen, un homme adulte à la masculinité inquiétante, presque primitive avec sa longue barbe grise pointue et son visage déformé. L'œuvre les compare également à Brunhild, la femme adulte aux traits masculins. À sa première apparition dans le film, Brunhild est vêtue d'une cote de mailles, elle porte les cheveux courts, son expression est déterminée, sévère, et elle brandit une arme. En la présentant comme « masculine », l'œuvre sous-entend qu'elle n'est pas une vraie femme. Enfin, on les compare à Gunther, à la fois adjuvant et antagoniste, un homme qui semble avoir l'âge de Siegfried, dont la masculinité est minée. Il porte rarement une arme et une armure, sa coupe de cheveux n'est pas sans rappeler celle de la *neue Frau*. Il pose d'ailleurs souvent un regard soumis, notamment en baissant les yeux, face aux autres personnages, en particulier face à sa sœur Kriemhild. L'œuvre semble professer que la masculinité et la féminité des protagonistes sont plus pures, plus honorables que celles des antagonistes. Dans *Metropolis*, Freder, le jeune protagoniste, d'abord insouciant, déclenche le récit par le biais de sa prise de conscience rapide face aux conditions des habitants de la ville souterraine. Il est également associé à la pureté, entre autres par le biais de ses habits blancs. Il porte la cravate, symbole de masculinité et de respectabilité. Freder est un homme au corps athlétique présenté comme « l'élus ». Il est d'abord opposé à Fredersen, son père, un vieil homme stoïque, grand, soigné. Freder est également confronté à Rotwang, l'inventeur, dont la masculinité est semblable à celle du Dr Caligari. Rotwang est un vieil

homme excessif et déséquilibré, figure de la folie. Enfin, Freder est confronté à l'androïde à l'effigie de Maria, une « femme » dangereuse, inhumaine, comparée à une sorcière. La « femme » qui cause la catastrophe n'est pas une vraie femme, elle n'est même pas véritablement humaine. Ainsi, à travers les quatre œuvres, les protagonistes sont, en règle générale, des jeunes hommes (quoique cela ne soit pas *toujours* le cas) de plus en plus traditionnellement masculins, sans pour autant exhaler la même masculinité. Ils se heurtent, la plupart du temps, à des personnages plus vieux qui représentent une forme d'autorité. Par ailleurs, la femme prend une place de plus en plus importante au sein des antagonistes à travers le temps, et il est entendu que celles-ci ne soient pas de « vraies » femmes.

Les œuvres participent également à genrer les corps à travers leur rapport au traumatisme. Chaque œuvre met en scène, d'une part, des corps inquiétants. Dans *Nosferatu*, le vampire, cause du traumatisme, est à la fois humain et monstre. Il participe, d'un côté, à la personnification de la peste, qui devient alors plus facile à contrôler, puisque soudainement tangible et localisée. D'un autre, en donnant au vampire des traits monstrueux, l'œuvre dépersonnifie le responsable de la mort de masse. Dans *Orlacs Hände*, le corps d'Orlac devient inquiétant par le biais des gestes violents, précisément redoutables parce qu'ils sont involontaires. Puisqu'Orlac est imprévisible, il devient difficile à contrôler. Nera, quant à lui, avec ses traits sombres et son sang-froid, est menaçant parce qu'il sait ce qu'il fait. À l'opposé d'Orlac, c'est parce que ses actions sont volontaires et calculées qu'il est inquiétant. Il ébranle la conviction des personnages et du spectateur que l'homme est fondamentalement bon. *Orlacs Hände* semble donc estimer que tous les corps, qu'ils soient maîtres d'eux-mêmes ou incontrôlables, ont le potentiel de devenir inquiétants. C'est d'ailleurs en réaction au traumatisme que le corps d'Orlac devient effrayant. Dans *Die Nibelungen*, les personnages inquiétants sont connotés comme « primitifs ». Ils sont angoissants parce qu'ils représentent la différence. Si Hagen cause, indirectement, le traumatisme de Kriemhild, la majorité des corps inquiétants ont néanmoins peu d'effet sur la psychologie des personnages. Dans *Metropolis*, ce sont les personnages associés à la folie, soit Rotwang et l'androïde à l'image de Maria, qui sont envisagés comme effrayants. L'androïde, en particulier, est appréhendée comme inhumaine tout en étant féminine et familière. Apparaissent, par moments, des signes de son inhumanité. Notamment, les moments de folie de l'androïde sont ponctués par son œil gauche qui se ferme presque tandis que

son œil droit demeure grand ouvert, l'air machiavélique, étrange. Si Rotwang et l'androïde sont, entre autres, à blâmer pour la catastrophe, c'est plutôt l'industrialisation même et l'injustice qui causent le traumatisme de Freder. L'inquiétant est ainsi caractérisé par l'ambiguïté, entre l'humain et l'inhumain, qu'il s'agisse du monstre ou de la machine. Il est également caractérisé par la folie, par l'exagération, et semble de moins en moins associé à la cause du traumatisme.

Les corps sont particulièrement genrés en rapport à leur vulnérabilité ou à leur invulnérabilité. Dans *Nosferatu*, même le monstre est vulnérable. Cet être d'abord présenté comme immortel se désintègre au soleil, soulignant que même le plus inquiétant des corps, ici un corps relativement agenré, est vulnérable. Dans *Orlacs Hände*, le corps d'Orlac est foncièrement mutilé, l'intégrité du corps vulnérable est corrompue par la machine et par la médecine. C'est par ailleurs lorsqu'Orlac retrouve son intégrité corporelle qu'il redevient un homme « complet ». Dans *Die Nibelungen*, les corps tangent entre la vulnérabilité et l'invulnérabilité. Notamment, Siegfried, qui devrait être invulnérable après s'être baigné dans le sang du dragon, est tué par la lance de Hagen qui perce sa peau à l'unique point vulnérable de son corps. Enfin, dans *Metropolis*, tous les corps sont vulnérables face à la machine, et même la machine peut être « tuée » par le feu, et est, paradoxalement, dépendante des hommes qui l'activent.

Si tous les corps sont, d'une manière ou d'une autre, vulnérables, certains d'entre eux sont plus imposants que d'autres. Entre autres, le corps frêle de Nosferatu, cause du traumatisme, demeure imposant par le biais de son étrangeté et de ses aptitudes surnaturelles. Ce n'est pas la stature de Nosferatu qui est imposante, mais bien ses capacités. Dans *Die Nibelungen*, le corps est imposant parce que mythifié. En passant par les costumes ornés et scintillants, par la droiture et la posture superbe des corps, ou encore par la lumière les insufflant de grandeur, les corps sont grandioses. Le corps de Siegfried est imposant, athlétique, il reflète l'idéal grec. La beauté, la musculature des personnages transforment leurs corps en monuments. Les corps mythifiés des personnages héroïques sont d'ailleurs placés plus haut que les autres corps pour signifier leur importance. Contrairement à *Nosferatu* et à *Orlacs Hände*, le corps imposant n'est pas associé à la cause du traumatisme, mais bien au héros. Dans *Metropolis*, le corps le plus imposant demeure celui de la machine, immense, meurtrière, assujettissante, coupable du traumatisme du protagoniste. Il semble que les différents films n'arrivent pas à s'entendre sur une unique forme de corps imposant. Les quatre œuvres, si elles sont toutes représentantes d'un même mouvement et qu'elles présentent des traits

communs, mettent également de l'avant des préoccupations différentes et des anxiétés diverses. Les personnages imposants, dans les quatre films, par leurs différences esthétiques, témoignent de l'impossibilité de caractériser à la fois l'autorité, le danger ou même le genre uniquement par le corps. Les traits relativement communs demeurent toutefois la hauteur et une certaine largeur, et le corps imposant demeure, en règle générale, la source du traumatisme.

Enfin, à travers les œuvres, les corps deviennent presque des décors. Dans *Nosferatu*, les arches sont souvent employées pour cadrer le vampire. L'arche, qui cerne le corps, le présente presque comme une œuvre d'art au centre de son cadre. Elle lui impose, du même coup, une limite. Il est ainsi significatif que ce soit le corps de Nosferatu qui subisse un tel traitement, à la fois sorte de pièce de musée subjuguant la caméra et le spectateur, et contenu par le décor dans une sorte de tentative de limiter la menace. Dans *Die Nibelungen*, les arches sont proprement utilisées afin de cadrer les corps mythifiés comme des chefs-d'œuvre. Les corps héroïques sont presque des statues grecques, souvent immobilisées dans des positions accentuant leur musculature élégante et remarquable. La géométrie et la chorégraphie des corps dans l'œuvre contribuent à mythifier les corps héroïques, mais également à déshumaniser les figurants. Elles créent également un clivage apparent entre le bien et le mal. Entre autres, à 1:38:19, sur les marches devant le palais royal, dans un plan de grand ensemble, des personnages minuscules montent les escaliers face à l'immensité du décor. À gauche, Kriemhild devant ses suivantes, toutes en blanc, fait face à Brunhild et à ses suivantes, toutes en noir. Kriemhild est positionnée quelques marches plus haut que Brunhild, soulignant non seulement sa supériorité, mais également sa pureté et sa bonté par l'opposition du blanc et du noir. Dans *Metropolis*, la géométrie et la chorégraphie des corps les déshumanisent, alors qu'ils se meuvent comme des automates, rappelant les mouvements circulaires et le va-et-vient des machines. Il semble donc que Lang envisage les corps comme des accessoires, comme des objets. Enfin, si les corps humains prennent les traits de la machine, la machine est, elle, à la fois personnifiée et dépersonnifiée. À 0:13:51, la machine surchauffe, puis se transforme en un animal de métal à la gueule grande ouverte, avalant les travailleurs. Ses traits sont à la fois humains et monstrueux.

On ne peut étudier les figures masculines dans les œuvres sans également s'intéresser aux figures féminines. Les femmes, dans les quatre œuvres, sont parfois fortement expressives, d'autres fois, étonnamment stoïques. Dans *Nosferatu*, Ellen est une femme mélancolique, sensible. À

0:30:40, Hutter offre à Ellen des fleurs du jardin qu'il a lui-même cueillies. Le sourire d'Ellen tombe immédiatement. « Why did you kill them, such beautiful flowers? », lui demande-t-elle, élégiaque. Dans *Orlacs Hände*, Yvonne est une femme affligée, désespérée devant l'état de son mari. Dans *Die Nibelungen*, Kriemhild et Brunhild sont deux femmes de sang-froid. Kriemhild est particulièrement stoïque. À 2:12:30, au premier plan, au sol, Siegfried git sur un tapis de branches de sapin. En arrière-plan, Kriemhild avance vers Siegfried très lentement, s'agenouille à sa tête. Elle ne pleure pas. Elle pose sa main sur le cœur de son mari. Son regard doux se tourne vers la caméra, et son expression devient sévère. Elle demeure maîtresse d'elle-même, ferme, malgré les événements. Maria, héroïne de *Metropolis*, est une femme courageuse, charismatique, qui garde son sang-froid face à la catastrophe, mais se montre tout de même très effrayée lorsqu'elle est pourchassée par Rotwang. Les figures féminines, dans les œuvres, deviennent, malgré tout, de moins en moins expressives et, en particulier, de moins en moins réactives à la tristesse.

Les figures féminines, au fil des quatre œuvres, deviennent de plus en plus actives. Dans *Nosferatu*, Ellen demeure relativement passive, bien qu'elle soit une figure salvatrice. Dans *Die Nibelungen*, les femmes sont foncièrement actives, et c'est par le biais de leur activité qu'elles déclenchent la tragédie. Dans *Orlacs Hände*, Yvonne est à la fois active et salvatrice. Elle sauve Orlac de l'accident de train. C'est d'ailleurs grâce au témoignage de la bonne qu'Orlac est innocenté du meurtre de son père. Dans *Metropolis*, Maria est une femme active, salvatrice. Elle sauve entre autres la vie d'une centaine d'enfants. Ceci dit, ce n'est pas parce que les figures féminines des œuvres sont actives qu'elles sont également indépendantes. Ellen demeure dépendante de l'homme pendant tout récit. Si bien qu'au départ de Hutter, celui-ci la confie à son ami masculin. Elle ne peut rester seule. Yvonne, elle, est émotionnellement dépendante d'Orlac. Malgré la menace que son mari représente pour elle, elle demeure à ses côtés. Si Orlac est physiquement dépendant d'Yvonne pendant la majorité du film, cette dynamique subira un revirement radical à la toute fin de l'œuvre. Yvonne, sous le coup de l'émotion, lorsque son mari est déclaré innocent, perd conscience. Orlac la prend dans ses bras, la porte dans la rue. Il la serre contre lui. L'ordre est rétabli ; la femme est à nouveau dépendante de son mari. Dans *Die Nibelungen*, les femmes sont actives, mais toujours dépendantes de l'homme. Kriemhild se remarie rapidement après la mort de Siegfried, et nécessite l'aide d'Etsel pour mener à bien son projet de vengeance. Brunhild, si elle est reine d'Islande, peut être conquise à tout moment, contre son gré, par le biais de trois défis. Elle demeure, par la suite, dépendante à la fois de Gunther, son mari, mais surtout de Hagen, chargé

d'exécuter les plans de vengeance de Brunhild. Maria, quant à elle, guide activement les hommes, mais dépend tout de même de Freder pour être sauvée des griffes de Rotwang.

Les femmes sont des figures savantes et presciantes dans les œuvres. Ellen sent instinctivement que Hutter est en danger, malgré la distance qui les sépare. Elle prend les signes du danger au sérieux, tandis que Hutter est foncièrement insouciant. Dans *Die Nibelungen*, par le biais de son cauchemar prémonitoire, Kriemhild en sait plus que les autres sur l'avenir. Elle sait également immédiatement que Hagen est responsable de la mort de Siegfried. Yvonne et la bonne, dans *Orlacs Hände*, connaissent toutes deux la vérité à propos de Nera, bien qu'elles attendent jusqu'à la toute fin du film avant de mettre en lumière leur savoir. Finalement, Maria prévoit la venue d'un *Mittler*, d'un élu, qui rétablira l'ordre et la paix à Metropolis. Les femmes peuvent prédire l'avenir et en savent plus que les hommes.

La colère et la violence féminines intègrent peu à peu les récits. Dans *Die Nibelungen*, la violence et la vengeance de Brunhild et de Kriemhild mènent à la tragédie, tandis que, dans *Metropolis*, la violence de l'androïde à l'image de Maria mène à la catastrophe et est punie à la toute fin. Les femmes deviennent de plus en plus violentes. Cette violence féminine est généralement présentée comme désastreuse, tandis que celle des hommes est bien souvent salvatrice. Les femmes deviennent également peu à peu dangereuses. Yvonne et la bonne, dans *Orlacs Hände*, malgré qu'elles révèlent finalement la vérité, font partie du complot contre Orlac. Brunhild, elle, est une femme dangereuse, une antagoniste malicieuse. Kriemhild, bien qu'elle soit une des protagonistes des *Nibelungen*, demeure dangereuse pour l'équilibre des choses, et menaçante pour la paix des royaumes. L'androïde, à l'image de Maria, est une femme inhumaine, une sorcière. Les figures féminines sont de plus en plus inquiétantes, menaçantes, mais elles demeurent, en règle générale, domptables par l'œuvre ou par le protagoniste.

La figure de la *neue Frau* fait également son apparition dans les œuvres. Dans *Orlacs Hände*, si Yvonne ne se conforme pas tout à fait à la figure de la *neue Frau*, elle porte tout de même les cheveux courts et fait preuve d'une relative agentivité, entre autres dans ses rapports de désir. Dans *Die Nibelungen*, Kriemhild, figure de la femme allemande traditionnelle avec ses traits aryens et son rapport au christianisme, est opposée à Brunhild, qui refuse le mariage, qui porte les cheveux courts, qui fait preuve d'une certaine agentivité. En d'autres mots, la protagoniste, la figure de pureté, est opposée à la figure de la *neue Frau*. Dans *Metropolis*, les femmes de la société des riches

portent elles aussi les cheveux courts, sont dépravées. À 0:36:30, dans la séquence présentant les extravagances et la décadence de l'urbanité et de la richesse, des femmes dansent, embrassent passionnément de jeunes hommes, boivent de l'alcool, portent des vêtements révélateurs. *La neue Frau* est présentée comme une marque de la dégénérescence de la vie urbaine. Les *neue Frauen* sont de plus en plus présentes, et de plus en plus associées à la décadence et au dangereux.

Les figures féminines sont ainsi moins expressives que dans *Caligari*. Elles sont également plus actives, mais elles sont toutefois dépendantes et savantes. Elles sont beaucoup plus violentes et dangereuses que dans *Caligari*, bien qu'elles demeurent, au final, soumises à l'homme.

Nous analyserons les influences du traumatisme sur les rapports interpersonnels de la même façon que nous les avons étudiés dans *Caligari*, soit en les divisant entre les réponses à la perte de contrôle et les réponses à la perte de confiance. La perte de contrôle occasionne un besoin de contrôle qui se manifeste notamment dans les rapports de domination. Dans *Nosferatu*, Wisborg perd le contrôle sur la santé publique par le biais de l'épidémie de peste noire. Hutter perd le contrôle sur *Nosferatu* et ne peut protéger Ellen. Les rapports de domination, s'ils sont causés par le traumatisme, en sont également une cause pour autrui. Par ailleurs, Knock est dominé par *Nosferatu*, qui possède presque sa psyché, tel un démon intrusif. *Nosferatu* domine Wisborg au grand complet sans même y être encore physiquement présent. Par ailleurs, le sacrifice des jeunes est imposé par les plus vieux. Dans *Orlacs Hände*, Nera impose aux deux femmes et à Orlac son bon vouloir par le biais de la manipulation. D'ailleurs, le médecin, plus vieux qu'Orlac, le domine en lui imposant de nouvelles mains sans son consentement. Nous pouvons également noter un rapport de domination entre Orlac et ses mains. Ses mains, ou plutôt les pulsions agressives du protagoniste, le dominent. À 0:46:10, Orlac trouve un couteau, qui semble avoir appartenu à Vasseur, planté dans sa porte d'entrée. Il cache le couteau dans son grand piano à queue, symbole de sa passion, de son talent de musicien, ce que l'on peut interpréter comme une façon de dissimuler une part de lui qui le révulse derrière une part de lui qu'il tient en estime. Toutefois, peu après, ses mains semblent le guider vers l'objet en question. Les bras tendus vers l'avant, les mains prêtes à saisir quelque chose, il s'approche du piano. Il ouvre l'instrument, agrippe le couteau, et quitte avec l'arme vers la pénombre. Les pulsions dominent Orlacs. Ces rapports de domination proprement internes sont à la fois une cause et un effet du traumatisme. Dans *Die Nibelungen*, les rapports de domination sont

particulièrement importants, mais l'œuvre ne met pas en scène de significatives pertes de contrôle chez les protagonistes. La fatalité et la destinée ne sont pas appréhendées, dans l'œuvre, comme une perte de contrôle, mais bien comme l'essence même des personnages. L'œuvre semble donc procéder à un déni ou à une répression de la perte de contrôle. Toutes les relations sont entachées par les rapports de domination dans *Die Nibelungen*. Les personnages aux traits aryens dominent les hommes « primitifs ». En autres, Kriemhild, qui se marie à Etzel, le soumet immédiatement à son bon vouloir, et il part en guerre pour elle. Les rapports de domination entre Gunther, Siegfried, Kriemhild et Brunhild sont particulièrement complexes et changeants. L'asymétrie est par ailleurs employée comme un indice des rapports de domination. En effet, les jeux de face-à-face, de part et d'autre du cadre, en jouant sur les hauteurs traduisent la soumission de certains personnages face à d'autres. Néanmoins, ces rapports de domination sont dissociés du traumatisme. Dans *Metropolis*, les personnages vivent une grande perte de contrôle face à la machine. S'établissent rapidement des rapports de domination entre Fredersen et Freder. Si le père assujettit momentanément le fils, ce dernier reprend rapidement le pouvoir. Par ailleurs, l'identité du groupe des travailleurs se construit principalement en s'opposant à l'identité du groupe des riches au sein même de leurs rapports de domination. Ceci dit, le rapport de domination le plus important dans l'œuvre demeure l'emprise de la machine sur l'homme. L'usine est une prison. À 0:02:49, les travailleurs, têtes basses, sont en plein changement de quart de travail. Des barreaux se lèvent, laissant sortir des travailleurs de l'usine-prison pour en laisser entrer d'autres qui avancent à petits pas coordonnés comme des soldats. Si l'homme reprend le contrôle sur l'androïde, l'usine domine toujours l'homme, entre autres par le biais de l'inondation lorsque les travailleurs détruisent la machine. Ce sont ces rapports de domination entre la machine et l'humain qui causent le traumatisme. L'objet excède le sujet. La domination des plus vieux sur les plus jeunes semble perdre peu à peu de son importance et il devient plus facile pour les jeunes protagonistes de reprendre le contrôle face à leurs aînés. Les rapports de domination deviennent d'ailleurs de plus en plus importants dans la construction d'une identité de groupe, ce qui pourrait traduire un désir de reconstruire l'identité allemande face à l'Autre.

La perte de confiance engendre un besoin de soutien. Dans *Nosferatu*, il est entendu qu'Ellen a besoin du soutien émotionnel de Hutter et qu'elle est dépendante de l'homme. Hutter a, lui aussi, besoin du soutien émotionnel d'Ellen, bien que cela soit moins explicite. Entre autres, lorsqu'il lui écrit une lettre, il n'écrira jamais qu'elle lui manque ou encore qu'il l'aime. S'il manifeste un besoin

de communiquer avec elle, il demeure distant. La femme semble avoir davantage besoin du soutien de l'homme dans le contexte du traumatisme. Le sacrifice de la femme salvatrice souligne toutefois que l'homme a besoin de la femme, même s'il n'en est pas conscient. Le sacrifice de la femme est nécessaire et bienfaiteur. Dans *Orlacs Hände*, Orlac a besoin du soutien total d'Yvonne suite à son accident. C'est grâce à sa femme qu'on lui greffe des mains afin qu'il puisse poursuivre sa carrière de pianiste. Yvonne fait preuve d'un soutien moral à l'hôpital, puis elle le soutient physiquement après son traumatisme. Toutefois, la reprise finale du contrôle sur la femme semble procéder à un rétablissement de l'ordre traditionnel genré du besoin de soutien. Dans *Metropolis*, Maria doit être sauvée par l'homme, mais son besoin de soutien émotionnel est peu appréhendé par l'œuvre. Lorsque les personnages vivent une expérience traumatisante, ils la vivent presque toujours seuls. L'exception demeure la séquence au sein de laquelle Maria, Freder et Josaphat doivent sauver les enfants d'une terrible inondation. Toutefois, ils ne laissent transparaître aucun indice du traumatisme. Ils sont tous trois actifs et en contrôle de la situation, ce qui amenuise son potentiel traumatique. À travers les œuvres, le besoin émotionnel perd une part de son importance. Il semble néanmoins demeurer un inconfort face à l'indépendance émotionnelle de la femme, qui doit être soumise à nouveau à l'homme d'ici la fin du film.

La jonction du besoin de contrôle et du besoin de soutien se manifeste dans les rapports de désir. Dans *Nosferatu*, Ellen et Hutter vivent un mariage qui semble heureux. Murnau met en scène un rapport de désir qui paraît presque chorégraphié, tirant davantage sur le besoin de soutien que sur la passion. Lorsqu'ils s'embrassent, c'est à coup de très courts baisers sur la bouche. *Nosferatu* témoigne d'un désir particulier pour le cou d'Ellen, tandis qu'Ellen semble entretenir un désir refoulé, inconscient pour le vampire. En effet, à 0:46:21, la jeune femme attend sur la plage. Le narrateur explique : « Ellen was often spotted on the beach in the solitude of the dunes, her eyes scanned the waves and the horizon as she pined for her beloved. » C'est pourtant *Nosferatu* qui arrive par l'eau, tandis que Hutter arrive par la terre. L'œuvre semble indiquer, peut-être inconsciemment, qu'Ellen attend impatiemment l'arrivée du monstre dans une dynamique de désir. Le désir de Hutter se traduit par une légèreté, par une innocence. Peu de passion y est impliquée. Le désir de *Nosferatu*, lui, est menaçant. Le désir féminin, quant à lui, est soit innocent et peu passionné, ou alors, il est refoulé. *Nosferatu* procède à forme de déni ou de répression du désir sexuel féminin et de l'agentivité sexuelle de la femme, ainsi qu'une répression, voire d'une dévalorisation du désir sexuel et passionnel masculin. Dans *Die Nibelungen*, le désir entre Kriemhild et Siegfried

est instantané. Il s'agit d'un désir presque spirituel. La religion s'imisce dans leur rapport de désir. À 0:47:00, les deux protagonistes se rencontrent pour la toute première fois. Kriemhild baisse le regard devant Siegfried. Elle lui tend un calice. Leurs mains se touchent et Kriemhild ferme les yeux. Siegfried la regarde avec intensité, tandis que la jeune femme baisse le regard, bienséante. Il importe également d'aborder le viol de Brunhild, que l'œuvre envisage sensiblement comme un acte de domination, et non comme un acte motivé par le désir. C'est effectivement Siegfried, qui n'a aucun désir pour Brunhild, qui la viole, et son objectif est explicitement de la soumettre au roi Gunther. Le traumatisme de Brunhild est ainsi occasionné par la prise de contrôle de l'homme sur elle. L'œuvre ne reconnaît néanmoins pas son traumatisme et envisage malgré tout la vengeance comme illégitime. Dans *Orlacs Hände*, les rapports de désir entre Yvonne et Orlac sont davantage clairs et explicites. Entre autres, Orlac écrit, dans une lettre à sa femme : « Ich werde fühlen wie dein Körper unter meinen Händen erritert.³¹⁵ » (0:01:35) Le rapport sexuel est nettement plus explicite, et il semble que le désir sexuel féminin soit également possible. Tout au long du film, les deux personnages sont habités par un désir de se toucher, ce qui demeurera une action impossible jusqu'à ce qu'Orlac sera soigné de ses pulsions agressives, de son traumatisme. Dans *Metropolis*, les rapports de désir entre Freder et Maria sont semblables à ceux qui lient Kriemhild et Siegfried. Leur rapport amoureux est également connoté par le spirituel, par le religieux. Leur première rencontre survient devant un autel orné de croix. Le désir amoureux est appréhendé comme pur, imperméable aux aléas du traumatisme, tandis que le désir sexuel est mis de côté par l'œuvre. Ainsi, en règle générale, les œuvres semblent procéder à un déni de la détérioration de l'état des mariages en Allemagne à l'époque. Les rapports de désir dans les quatre films, comparativement à dans *Caligari*, sont beaucoup moins une distraction ou une perte de contrôle. Ils représentent davantage une forme de stabilité, un ordre naturel des rapports hommes-femmes.

Le traumatisme influence également la construction de communautés dans les œuvres. Les œuvres mettent d'abord en place une série de stratégies pour connoter positivement le groupe auquel appartient le protagoniste. Dans *Nosferatu*, Wisborg, domicile de Hutter et d'Ellen, se construit visuellement par le biais de décors typiquement allemands, avec ses maisons à colombages, sa fontaine sur la place publique, ses routes pavées de pierres. Wisborg baigne presque toujours

³¹⁵ « Je sentirai ton corps trembler sous mes mains. » (Notre traduction)

dans la vive lumière du soleil. L'œuvre oppose les décors de la petite ville allemande aux paysages de la Transylvanie, au ciel couvert, aux arbres dénudés, aux montagnes brumeuses (0:37:10). Si Nosferatu, l'antagoniste, est associé au fantomatique, à l'obscurité, Hutter, Ellen et leur communauté sont associés à la lumière, et à l'identité allemande. Dans *Die Nibelungen*, le bien est associé à la couleur blanche, à la pureté, au spirituel et au religieux, tandis que le mal est associé au noir. Les deux groupes, pour autant qu'ils appartiennent à la royauté, sont néanmoins associés à des architectures grandioses, au somptueux. Dans *Metropolis*, le bien est associé au spirituel, en particulier au christianisme. Lorsque Maria annonce la venue d'un *Mittler* qui amènera la paix à Metropolis, elle est cadrée devant une série de croix en bois. Elle baigne dans un halo de lumière, les paumes vers le ciel. Les travailleurs et les habitants de la ville haute sont tous enclins à être manipulés afin de faire le mal. Le somptueux, l'extravagant, ainsi que le bas et le sale sont tous associés au mal. C'est le « juste milieu », à la connotation religieuse, qui est associé au bien.

Dans les deux œuvres de Lang et von Harbou, les rapports de classes prennent une importante place dans la construction des communautés. Dans *Die Nibelungen*, les rapports de domination entre les personnages aux traits aryens et les êtres primitifs impliquent d'évidents rapports de classes. Le somptueux, le lumineux, la hauteur, la richesse appartiennent aux personnages aux traits aryens, tandis que le bas, le sombre, le sale connotent les êtres primitifs. Il semble aller de soi, dans l'œuvre, que les personnages aryens dominent les êtres primitifs. Il semble également tout naturel que la richesse appartienne aux Aryens, alors que l'œuvre ne remet jamais en question l'appropriation du trésor des nains Nibelungen par Siegfried. Dans *Metropolis*, les rapports de classe sont très explicites. L'iconographie de la « ville haute » opposée à la « ville basse » ne manque pas de souligner les thèmes de l'œuvre. Les travailleurs sont présentés comme incapables de réfléchir par eux-mêmes. Ils se laissent facilement manipuler. Les riches, quant à eux, sont étroitement associés à la décadence. Le « juste milieu » est appréhendé comme la solution aux problèmes de classes. Toutefois, lorsque l'on prend en compte la fin du récit, le réel problème n'est pas foncièrement la coexistence de deux classes distinctes, mais bien l'absence d'un *Mittler* qui faciliterait la communication entre les deux groupes. Dans les deux œuvres de Lang et von Harbou, les différences de classes ne sont pas essentiellement problématiques. *Die Nibelungen* et *Metropolis* semblent sous-entendre que certains groupes méritent effectivement d'en dominer d'autres.

Les communautés se construisent, dans les œuvres, particulièrement par le biais de la religion, *Orlacs Hände* demeurant une exception à la règle. Dans *Nosferatu*, le christianisme s'affirme notamment lorsqu'il est question de deuil et de mort de masse. Entre autres, lorsque les habitants d'une des maisons de Wisborg sont victimes de la peste, on dessine alors sur leur porte un signe de croix. *Die Nibelungen* accorde une grande importance à l'iconographie religieuse. Plusieurs scènes se déroulent dans une grande et splendide cathédrale. Les Aryens sont associés à la chrétienté, tandis que les êtres primitifs demeurent loin de la religion. La chrétienté contribue à connoter le groupe du bien comme civilisé. Dans *Metropolis*, encore une fois, l'iconographie religieuse constitue la mise en scène. Maria, d'une part, annonce la paix à venir devant son autel. Freder, quant à lui, visite une magnifique cathédrale dans l'espoir d'y retrouver Maria. Le bien est à nouveau associé à la chrétienté, qualifiant le groupe de réfléchi et altruiste. La religion est de plus en plus employée afin de construire l'identité du groupe « civilisé » et bienveillant, ce qui pourrait ici être une éminente préoccupation de Lang et de von Harbou.

Les œuvres cherchent à construire une identité allemande. *Nosferatu* met en scène, d'une part, de lumineux décors typiquement allemands. Avec l'arrivée de la peste et de *Nosferatu*, donc de l'étranger venu de l'Est, si la ville demeure lumineuse quelque temps, le deuil assombrit rapidement l'atmosphère. Puis, le ciel se couvre de plus en plus et l'image s'assombrit à son tour. Le traumatisme et la mort de masse semblent affecter, du moins esthétiquement, l'identité allemande. *Die Nibelungen* fait l'éloge de la nature et du territoire germanique, avec ses paysages grandioses, ses arbres en fleurs qui ne sont pas sans rappeler le printemps en Allemagne. Sans oublier que la légende des Nibelungen fait appel à la tradition culturelle germanique et à l'esprit allemand. Il s'agit d'un symbole de la mythologie nationale. L'œuvre, ainsi, en proposant sa lecture de la légende des Nibelungen, ancre l'identité germanique dans l'Histoire par le biais du mythe, mais également par l'architecture, notamment avec ses mythiques châteaux monumentaux. *Die Nibelungen* souligne, de plus, la valeur émotive et identitaire de la terre natale, si bien que Kriemhild apporte un peu de terre burgonde jusque sur le territoire des Huns. L'œuvre cherche, sans équivoque, à mettre en relief la grandeur de l'identité allemande, mais, paradoxalement, présente le peuple germanique comme essentiellement belliqueux. Dans *Metropolis* l'architecture grandiose emprunte à une esthétique de l'architecture grecque et ce qui deviendra, quelques années plus tard, l'architecture nazie, avec ses grandes colonnes rehaussées de statues d'hommes athlétiques en plein mouvement, ses colonnades, ses portiques, la sobriété des couleurs et des formes se confrontant au prestige

imposant de la dimension des monuments. Cette architecture, paradoxalement, est celle de la ville des riches, et est ainsi associée à la décadence et à l'excès. L'esprit allemand n'y est pas montré de manière explicite, surtout si l'on compare *Metropolis* à *Die Nibelungen*, mais s'y impose bel et bien une apologie du christianisme, une part importante de l'identité nationale allemande de l'époque.

Se dessine un effort grandissant de reconstruire, ou de continuer à construire, une identité allemande grandiose, spirituelle, civilisée, qui peut traduire un besoin de refermer la plaie du traumatisme collectif. En comparaison avec *Caligari*, les œuvres travaillent de plus en plus distinctement à construire une communauté, une identité de groupe qui reflèterait l'idéal national allemand. Cette identité nationale ne se conforme pas à la réalité contemporaine des films, alors que le tissu social allemand est déchiré. Nous pouvons ainsi proposer que les œuvres entretiennent l'espoir que le tissu social allemand se répare au plus vite.

3.4 – La domination de l'homme héroïque

Nous en venons finalement à évaluer comment les œuvres envisagent la masculinité. Dans *Nosferatu*, les identités masculines sont plurielles, bien que relativement unidimensionnelles. L'identité masculine de Knock est caractérisée presque uniquement par sa folie, tandis que l'identité agenrée de Nosferatu est caractérisée pratiquement uniquement par sa monstruosité. Hutter fait néanmoins figure d'exception, alors que son identité genrée passe d'une masculinité jeune et insouciant à une masculinité plus « adulte ». Suite à sa prise de conscience du danger, ses vêtements s'assombrissent, son sourire tombe, il passe de « garçon » à « homme ». Sa masculinité plus traditionnelle s'affirme à travers le traumatisme. Toutefois, *Nosferatu* ne semble pas exprimer de certitude quant à une « bonne » ou une « vraie » masculinité. Même la masculinité plus sérieuse de Hutter, suite à sa prise de conscience, demeure inapte à régler le problème. Dans *Orlacs Hände*, les identités masculines sont plurielles et complexes. Orlac est parfois doux, affectueux, témoigne d'un besoin d'écoute et de soutien, d'autres fois, il est agressif, effrayé, en colère. Son médecin et parfois bienveillant et empathique, parfois ferme et stoïque. Nera est agressif, calculé, mais également résolu. Les personnalités des figures masculines répondent à leurs expériences et à leur environnement. *Orlacs Hände* ne semble pas non plus avoir de certitude quant à ce qui serait la « bonne » ou la « vraie » masculinité. *Die Nibelungen*, cependant, met en scène des catégories de masculinités

et des identités, en général, unidimensionnelles. L'œuvre oppose la masculinité héroïque, que représente Siegfried, à la masculinité primitive, que représentent Etzel et Hagen, ainsi qu'à une masculinité plus « efféminée » associée à la faiblesse, représentée par Gunther. D'un point de vue critique, extérieur, contemporain, aucune de ses catégories de masculinités n'est proprement « bonne » et légitime. Même Siegfried meurt de sa masculinité arrogante. Néanmoins, l'œuvre érige Siegfried au rang de héros. Son identité masculine, selon l'œuvre, symbolise la « bonne », la « vraie » masculinité. Dans *Metropolis*, les identités masculines sont plurielles, mais également unidimensionnelles. Freder est caractérisé par sa masculinité héroïque. Les riches présentent une masculinité dépravée. Fredersen est associée à une masculinité austère. La masculinité de Rotwang est caractérisée par sa folie. Enfin, les travailleurs sont associés à une masculinité disgracieuse, ouvrière. *Metropolis* semble envisager que la « bonne » identité masculine, est la masculinité héroïque, brave, altruiste, empathique. Comparativement à *Caligari*, les identités masculines paraissent de moins en moins complexes et proposent un point de vue de plus en plus clair sur un idéal de masculinité. *Orlacs Hände* se démarque particulièrement par le biais d'une subtilité, d'une complexité des identités genrées et des rapports entre la masculinité et le traumatisme. Toutefois, les œuvres de Lang et de von Harbou semblent se réfugier dans des formules typées tout en mobilisant des traits genrés caricaturaux, ce qui peut s'expliquer par le caractère mythique et épique des deux films.

Dans les quatre œuvres analysées, la masculinité se construit à nouveau à travers les enjeux de contrôle. Dans *Nosferatu*, cela se manifeste par des enjeux de contrôle de soi, chez Knock, ou encore par Hutter qui cherche à contrôler son environnement afin d'assurer la sécurité d'Ellen, ou le contrôle d'autrui, chez Nosferatu. Dans *Orlacs Hände*, s'il est question du contrôle d'autrui, chez Nera, l'enjeu premier de l'œuvre demeure le contrôle de soi, chez Orlac. Dans *Die Nibelungen*, il est surtout question d'enjeux de contrôle d'autrui, qui se manifestent chez tous les personnages, masculins comme féminins. Dans *Metropolis*, il s'agit autant d'enjeux de contrôle d'autrui, notamment chez Fredersen, que de contrôle de l'environnement, chez Freder et chez les travailleurs. Le contrôle de soi semble devenir un enjeu moins préoccupant. Le traumatisme individuel de la perte de maîtrise de soi est présenté comme un enjeu qui peut se résoudre à travers le temps. L'enjeu du contrôle d'autrui demeure néanmoins une constante à travers les œuvres.

Dans les quatre œuvres, l'homme est soumis à des forces de natures diverses. Dans *Nosferatu*, l'homme est surtout soumis au monstre. Il est également soumis à la puissance du capital. Hutter s'embarque dans son voyage vers la Transylvanie contre la promesse d'un bon salaire. Dans *Orlacs Hände*, l'homme est soumis à l'homme, à la puissance du capital, par le biais du chantage monétaire, il est subordonné à la machine, alors que le train mutile le corps d'Orlac. L'homme est soumis à ses propres pulsions, il est soumis à la médecine. Il est même opprimé par la loi, puisqu'il est révélé que Vasseur a été exécuté alors qu'il était innocent. Vasseur a donc été soumis aux erreurs irréversibles de la loi. Dans *Die Nibelungen*, l'homme est assujéti par l'homme, mais surtout par le destin. Enfin, dans *Metropolis*, l'homme est subordonné à l'homme, à la puissance du capital, à la machine, à la science. Les préoccupations sont donc changeantes. La soumission de l'homme à l'homme perdure néanmoins à travers les œuvres, et la puissance du capital demeure une préoccupation importante, atteignant son paroxysme dans *Metropolis*.

La capacité d'agir évolue à travers les œuvres. Dans *Nosferatu*, Hutter demeure incapable d'agir. Il arrive trop tard pour sauver Maria. Plus encore, il est en partie responsable de la catastrophe. Dans *Die Nibelungen*, Gunther, associé à une masculinité plus « efféminée », est incapable d'agir. Il a toujours besoin de quelqu'un d'autre pour agir à sa place, que ce soit Siegfried qui consomme, à la place du roi, son mariage avec Brunhild, ou encore Hagen qui tuera Siegfried pour Gunther. Siegfried, quant à lui, malgré sa mort, déclenche le récit. Il agit, même dans la mort, et a un impact clair et tangible sur le développement du récit. La capacité d'agir revient donc au protagoniste héroïque, mais également aux antagonistes aux allures « primitives », comme Hagen, ou encore aux femmes, bien que leurs actions mènent à leur propre perte. Dans *Orlacs Hände*, l'incapacité d'agir est moins frontale que dans *Nosferatu* ou dans *Caligari*, mais est tout de même présente. Les tentatives d'Orlac de comprendre son état et de se défendre sont vaines. Ce sont les personnages féminins qui résolvent ses problèmes. Dans *Metropolis*, tous les personnages sont capables d'agir, qu'il s'agisse de Freder, Fredersen, Maria, Rotwang, ou encore les travailleurs. Si les plans de Fredersen, de Rotwang et de l'androïde n'aboutissent pas, leurs actions ont tout de même des répercussions irréversibles sur le déroulement des événements et même sur la résolution finale. L'incapacité d'agir perd peu à peu de son poids dans les œuvres, en demeurant conscient que chaque œuvre est unique et que les quatre films ne constituent pas une évolution propre et limpide et, encore moins, calculée. Le désir de se percevoir ou de s'imaginer en contrôle est de plus en plus

apparent. Les œuvres semblent procéder à un déni ou à une répression du traumatisme de la passivité et de la futilité de l'action individuelle au front.

Dans *Nosferatu*, les rôles de dominants-dominés demeurent réversibles, en particulier dans le cas de Knock, qui domine les autres par son implication dans la venue du vampire à Wisborg, mais est également dominé par Nosferatu, puis enfermé dans une cellule. Nosferatu est dominant, mais également dominé par ses pulsions à la fois meurtrières et libidinales, qui le poussent à boire le sang d'Ellen jusqu'au petit matin, au point d'en mourir. Dans *Orlacs Hände*, les rôles de dominants et de dominés sont aussi réversibles. Nera domine Yvonne, la bonne et Orlac, mais est ensuite dominé lorsqu'il est mis en arrestation. Si Orlac est beaucoup plus dominé que dominant, il retrouve, à la toute fin, sa position dominante face à sa femme. La réversibilité des rôles demeure malgré tout moins frontale que dans *Caligari* et dans *Nosferatu*. Dans *Die Nibelungen*, Siegfried demeure dominant, même dans la mort. Il en est de même pour Hagen. Gunther, malgré ses tentatives d'être dominant, demeure dominé jusqu'à sa mort. Les rôles masculins de dominants et de dominés restent particulièrement stables, surtout si l'on compare l'œuvre aux films expressionnistes qui l'ont précédé. Dans *Metropolis*, Freder garde son statut de dominant. Fredersen, bien qu'il se soumette finalement à Freder, domine toujours Metropolis. Rotwang, s'il domine l'androïde, est dominé par Fredersen et par Freder. Les travailleurs demeurent dominés par Fredersen, par la machine, et même par Freder et Maria. Les rôles de domination sont, encore une fois, assez stables. Ainsi, les dynamiques de domination gagnent, avec le temps en solidité et en fixité.

Finalement, la fatalité joue un rôle notable dans les enjeux de contrôle. Dans *Nosferatu*, le vampire, figure de la mort de masse, est à la fois la main de la fatalité qui assujettit les hommes et la victime du fatum. Le destin tragique des personnages paraît inéluctable. À 0:04:30, un vieil homme lance à Hutter : « No one can outrun their fate. » La fatalité est le fardeau de tous et de chacun. D'ailleurs, le temps est abordé par l'œuvre comme une forme de fatalité. À 0:23:43, une horloge à cadran retentit. Un petit squelette s'active pour frapper sur une cloche, doublée par son ombre, sonnante l'heure de la mort annoncée. La fatalité est également un enjeu central des *Nibelungen*. Il s'agit effectivement d'une œuvre essentiellement tragique. Qu'il soit question du rêve prémonitoire de Kriemhild, ou encore de la feuille tombée d'un arbre se posant sur l'unique point vulnérable du corps de Siegfried, le destin gouverne l'avenir des personnages. Par ailleurs, la légende des Nibelungen est un mythe connu du public allemand de l'époque. Le spectateur demeure

ainsi toujours en contrôle face à la fatalité inhérente de l'œuvre. Il est au courant, avant les personnages mêmes, de la suite des événements. Il est, d'une certaine façon, en contrôle de la narration. Dans *Die Nibelungen*, c'est la destinée qui fait le héros et c'est la fatalité qui cause la catastrophe. Dans *Orlacs Hände*, toutefois, les personnages arrivent à déjouer la fatalité, si bien que l'œuvre remet en question l'inéluctabilité du destin. Les mains, finalement, ne conduisent pas la destinée d'Orlac. Il est, au final, l'unique maître de ses actions et de sa vie. Quant à *Metropolis*, le récit se construit surtout autour du motif de la destinée. C'est grâce à sa prédisposition à devenir le *Mittler* que Freder devient le héros salvateur. Le destin ne mène plus à la perte des personnages, mais bien à la gloire du protagoniste. Il n'est pas anodin qu'alors que l'Allemagne retrouve peu à peu sa dignité, le destin redevient une source d'espoir et non d'angoisse.

La domination de l'humain sur l'humain demeure une source d'anxiété à travers les quatre œuvres étudiées. Le traumatisme de la soumission à l'autre semble toujours d'actualité, et les œuvres sont encore enclines à confronter cet enjeu avec une relative ouverture. Toutefois, nous notons un effacement progressif de la masculinité minée par l'assujettissement. Au contraire, l'identité masculine associée à la domination tend à se solidifier, tendant de plus en plus vers une masculinité hégémonique traditionnelle. Les protagonistes sont de plus en plus dominants, plutôt que dominés. Les œuvres de Lang et de von Harbou, par ailleurs, se situent bien moins dans la constatation troublée de leur traumatisme, et davantage dans un effort de restituer une masculinité inébranlable, une masculinité d'avant-guerre. L'identité masculine est de plus en plus en contrôle, active et se situe toujours plus dans l'agentivité. La confrontation du traumatisme de la perte de contrôle semble passer, avec le temps, de l'expression de l'angoisse et du trouble à un effort de domination de plus en plus frontal.

Enfin, nous pouvons nous attarder à la place de la masculinité hégémonique dans les œuvres, qui se concrétise, d'une part, par la domination de la femme, et, d'une autre, en associant une certaine forme de masculinité à la position dominante dans les rapports de genre. Dans *Nosferatu*, la masculinité de Hutter se manifeste notamment par sa domination d'Ellen, comme lorsqu'il l'enveloppe dans ses bras, prenant alors possession du corps de la femme. Inversement, la femme domine parfois l'homme. Ellen domine parfois Hutter, entre autres lorsqu'elle est placée plus haut que lui dans le cadre. Elle échappe également, par moments, à la domination de son mari, lorsqu'il n'arrive

pas à chasser ses tourments et ses inquiétudes par sa propre insouciance. Les dynamiques de domination sont relativement complexes. Il n'en demeure pas moins que la manifestation de la masculinité dans l'œuvre passe notamment par les moments de domination de l'homme sur la femme. Dans *Orlacs Hände*, Nera domine facilement Yvonne et la bonne, mais cette dernière finit toutefois par le dominer. Les rapports de domination entre Yvonne et Orlac fluctuent continuellement. Toutefois, lorsqu'Orlac redevient « sain d'esprit », cela est marqué par sa domination du corps d'Yvonne, alors qu'il la transporte, inconsciente, avant de l'envelopper dans ses bras. Dans *Die Nibelungen*, Siegfried domine les personnages féminins, qu'il s'agisse de Kriemhild, par le mariage, ou de Brunhild, par le viol. Gunther, par ailleurs, personnage à la masculinité minée, est dominé par les personnages féminins. Il tente d'assujettir Brunhild, mais en vain. L'œuvre dévalorise d'ailleurs la femme qui refuse de se soumettre, soit Brunhild, ainsi que l'homme incapable de dominer la femme. La domination de l'homme sur la femme contribue ostensiblement à la construction d'une « vraie » masculinité. Plus la figure masculine domine la femme, plus le personnage masculin est viril, « homme ». La domination Freder sur Maria, dans *Metropolis*, est un peu moins probante que dans *Die Nibelungen*. L'œuvre met malgré tout en scène des motifs et des signes qui sous-tendent une domination masculine, que ce soit par la hauteur du personnage masculin supplantant le personnage féminin, en plaçant la figure masculine en avant-plan tout en relayant la figure masculine à l'arrière-plan, en enveloppant le corps de la femme dans les bras de l'homme. De plus, Maria entretient avec Freder une relation qui n'est pas sans rappeler la relation d'une fidèle face à une sorte de messie. Par ailleurs, Freder prend rapidement la place de Maria dans l'espace public. Lorsque Rotwang échoue à dominer Maria, sa masculinité est présentée comme inadéquate. D'autant plus que Maria *refuse* d'être dominée par Rotwang, tandis qu'elle se laisse volontiers dominer par Freder. Les femmes sont de plus en plus enclines à se soumettre aux « vrais hommes ». La masculinité qui bénéficie de la faveur des œuvres semble provoquer la soumission « naturelle » de la femme. Les œuvres semblent peu à peu procéder à un déni ou à une répression de l'agentivité que les femmes sont alors en train d'acquérir en Allemagne. Elles participent également à une projection du désir de domination de la femme. Si l'homme aspire à assujettir la femme, la femme *désire* elle aussi être dominée par l'homme.

Dans *Nosferatu*, nous ne relevons pas de figure masculine se conformant particulièrement à la masculinité hégémonique traditionnelle allemande. La figure dominante, toutefois, demeure Nosferatu, paradoxalement, une figure menaçante et relativement agenrée, causant la mort de

masse. Dans *Die Nibelungen*, Siegfried est présenté comme une figure de la masculinité dominante et traditionnelle allemande. Sa position hégémonique dans les rapports de genre dans l'œuvre est indéniable. Il s'agit d'un homme athlétique, héroïque, courageux, associé à l'espace public. Il meurt toutefois à la fin de la première partie, et laisse la seconde partie sans figure de la masculinité traditionnelle idéale allemande. Kriemhild prend sa place. Par ailleurs, la personnalité de Kriemhild se transforme radicalement, et se modèle sur celle de son défunt mari. Elle prend plusieurs traits de la masculinité hégémonique. Se faisant, elle mène à la catastrophe et à sa propre mort. Orloc, quant à lui, emprunte des caractéristiques de la masculinité traditionnelle allemande, entre autres par ses choix vestimentaires, ou encore par son agressivité, mais s'y oppose simultanément, notamment par son absence de maîtrise de soi, par sa passivité, ou encore par le fait qu'il est relayé à la sphère domestique après son accident. Il est cependant à noter que dans la situation finale du récit, il se conforme à nouveau à la masculinité traditionnelle allemande en redevenant maître de soi et de sa femme, en regagnant son agentivité et en regagnant une possibilité de revenir dans l'espace public. Cela semble indiquer que le traumatisme, dans l'œuvre, affecte la masculinité, et l'œuvre fantasme son rétablissement une fois le traumatisme soigné. Dans *Metropolis*, Freder se conforme à la masculinité traditionnelle idéale allemande. D'une part d'un point de vue physique, d'une autre, d'un point de vue moral, en particulier par le biais du sacrifice et de la résilience, lorsqu'il se soumet à la machine pour offrir quelques heures de répit à un des travailleurs. Freder est une figure dominante, qui réoriente même la masculinité des autres hommes. Il pousse son père à développer son altruisme, sa fraternité, et pousse les travailleurs à développer, d'un côté, leur bienséance, mais encourage également leur soumission à l'ordre établi. Freder est présenté comme un médiateur au centre de tout. La masculinité traditionnelle est au centre de tout dans l'œuvre, et doit guider tout un chacun. La cristallisation de la masculinité hégémonique se modèle peu à peu, dans les œuvres étudiées, sur la masculinité idéalisée et dominante d'avant-guerre, selon les valeurs de l'héroïsme, d'une hétérosexualité affichée, de la maîtrise de soi, d'un corps athlétique et de l'association à l'espace public. Après une relative libération des identités masculines face à la masculinité hégémonique, on constate un retour en force de cette dernière.

Ainsi, nous pouvons envisager *Nosferatu* comme une expression des angoisses de l'homme face à la mort de masse. Le contenu manifeste de l'œuvre reformule, retravaille le traumatisme de

la mort de masse. L'œuvre semble signifier, malgré elle, des angoisses face à la vulnérabilité de l'homme, tandis que son contenu latent paraît traduire l'impuissance de la figure masculine. *Die Nibelungen*, de son côté, doit être envisagé davantage comme un souhait que comme une représentation d'une réalité perçue par leurs auteurs de l'œuvre. Il s'agit d'une expression d'un désir, d'un espoir du rétablissement de la gloire de l'identité masculine nationale. *Die Nibelungen* exprime une croyance en une grandeur glorieuse de l'identité nationale allemande. L'œuvre professe le prestige et la vertu du héros masculin allemand, tout en exprimant une croyance en le prestige et la vertu de l'identité traditionnelle germanique même face à l'Autre. Enfin, son contenu latent semble refléter un fervent désir de domination, traduisant peut-être un certain manque de confiance en l'identité nationale allemande, affectée par les humiliations de la guerre, par la crise économique et par l'instabilité politique, que l'œuvre chercherait à compenser en amplifiant la splendeur de la tradition littéraire et historique allemande. *Orlacs Hände* est l'expression de l'angoisse de l'homme brisé par le traumatisme et de l'angoisse face aux mystères de l'inconscient, coïncidant avec le développement des sciences psychologiques. L'œuvre paraît affirmer que le traumatisme affecte l'identité, la « scinde » en deux. Elle laisse également entendre que le traumatisme affecte également les rapports de genre et le mariage, alors que son contenu latent semble refléter une angoisse que le traumatisme puisse miner la masculinité. La fin de l'œuvre évoque un désir latent de rétablir la masculinité hégémonique d'avant-guerre. Finalement, *Metropolis* est l'expression de l'angoisse de l'homme face à la machine, reflétant du même coup le traumatisme causé par l'industrialisation de la guerre et par la mécanisation de la mort de masse. L'œuvre manifeste également la capacité de l'homme à dompter cette même machine. L'homme a la possibilité de s'épanouir, voire de triompher, dans sa masculinité malgré la menace de l'industrialisation. *Metropolis* étudie le traumatisme de la mort de masse imposée par la machine et par l'industrialisation, tandis qu'elle envisage également la capacité des « vrais » hommes à dompter la menace. Son contenu latent, toutefois, semble admettre une forme de soumission à la machine, de laquelle l'homme dépend désormais.

CONCLUSION

L'expérience de la Première Guerre mondiale aura occasionné, en Allemagne, un important conflit entre l'idéal national, l'idéal du Moi des participants et la réalité vécue par ces derniers. Alors que les discours social et institutionnel glorifient l'héroïsme et la maîtrise de soi, la réalité de la guerre révèle que les Allemands et les Allemandes sont fondamentalement vulnérables. Leur vision fantasmée du monde et d'eux-mêmes n'est que cela, un fantasme. À travers le traumatisme de l'expérience de guerre, la masculinité individuelle et nationale est ébranlée. L'idéal traditionnel allemand encense les hommes dominants, en contrôle, les hommes invincibles et puissants. Pourtant les Allemands, à la sortie de la guerre, se retrouvent mutilés, fragiles, en perte de contrôle.

Das Cabinet des Dr Caligari fait état de l'irréconciliabilité de l'identité fantasmée et de l'identité traumatisée. L'œuvre se débat avec les identités de ses personnages, qu'elle tente de genrer à coups de réactions au choc et de rapports de domination. Malgré tout, *Caligari* n'arrive pas à dompter sa propre narration. L'œuvre de Wiene est une *perte de contrôle*. Face à l'ébranlement de la masculinité en Allemagne, l'œuvre filmique expérimente avec les identités de genre, sans pour autant arriver à se détacher pleinement de l'ordre préétabli des structures de genres. L'omniprésente masculinité hégémonique retient dans son champ gravitationnel toutes les formes de l'identité genrée, qui se bousculent et s'excitent.

Puis, le temps passe. Les Allemands apprennent lentement à vivre avec le traumatisme. Alors que l'onde de choc s'évanouit progressivement, la confrontation du traumatisme et de la masculinité ébranlée évolue. Les formes masculines se stabilisent, voire se polarisent, traduisant un effort d'en mettre certaines en valeur par rapport à d'autres. Si cette reconsolidation progressive de la masculinité se manifeste à travers les cinq œuvres étudiées, il n'en est pas moins que chaque forme de masculinité dans les films analysés est unique. Les films en question, s'ils permettent d'établir des hypothèses quant à l'influence du temps sur le traumatisme, ne permettent pas de poser de constat historique inéluctable. Les œuvres filmiques de l'expressionnisme ne sont ni cohérentes ni univoques. Elles ne constituent pas une évolution manifeste, précise et rigoureuse du genre et du traumatisme. Elles sont néanmoins des expressions sporadiques des anxiétés et des espoirs de ses artisans et même de son public, permettant d'émettre des conclusions provisoires sur les possibilités d'expression de la masculinité ébranlée après le traumatisme. Peu à peu, les œuvres filmiques participent à une consécration d'une identité masculine caractérisée par l'héroïsme, par les corps

vigoureux, par la maîtrise de soi, par la domination, par l'hétérosexualité, dans ce qui paraît être un effort de rétablir la masculinité hégémonique d'avant-guerre. Les œuvres cinématographiques travaillent à reconstruire le tissu social par le biais d'une reconstruction de la masculinité hégémonique, qui devra agir comme guide, comme phare pour l'identité nationale.

L'expérience de guerre est continuellement retravaillée par la mémoire individuelle et collective. Par le fait même, son expression cinématographique évolue, se transforme. La blessure du traumatisme se cicatrise. La quête de compréhension de l'expérience du traumatisme se mute en une quête active de guérison. En mettant peu à peu le doigt, même si cela se fait inconsciemment, sur le lieu de la douleur, les systèmes (qu'il s'agisse de la psyché, de la collectivité ou de la culture) apprennent à mettre au point des stratégies pour soulager la douleur.

Le cinéma n'existe pas sans traumatisme. Le cinéma est un corps qui souffre. Le cinéma est aussi un outil identitaire. Il est une arme nationale. Mais le cinéma est également un baume pour les âmes troublées. Il est un antidote.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Filmographie

Corpus principal

Wiene, Robert (réal.). 1920. *Das Cabinet des Dr Caligari*. Allemagne. Decla-Bioscop.

Corpus secondaire

Lang, Fritz (réal.). 1924. *Die Nibelungen*. Allemagne. Decla-Bioscop.

Lang, Fritz (réal.). 1927. *Metropolis*. Allemagne. UFA.

Murnau, Friedrich Wilhelm (réal.). 1922. *Nosferatu*. Allemagne. Prana Film.

Wiene, Robert (réal.). 1924. *Orlacs Hände*. Autriche, Allemagne. Pan Films.

Bibliographie

Cinéma et histoire, cinéma et psychanalyse

Anderson, Benedict. 2006. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres : Verso.

Chapman, James. 2013. *Film and History*. Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan.

Ferro, Marc. 1993. (1977) *Cinéma et Histoire*. Paris : Gallimard.

Gabbard, Glen O. (éd.). 2001. *Psychoanalysis and Film*. London : Karnac.

Metz, Christian. 2002. (1977). *Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma*. Paris : Christian Bourgois éditeur.

Scotini, Marco et Elisabetta Galasso (éd.). (2015) *Politics of Memory: Documentary and Archive*. Berlin: Archive Books.

Cinéma expressionniste allemand

Brill, Olaf, et Gary Don Rhodes (éd.). 2016. *Expressionism in the Cinema*. Edimburgh : Edimburgh University Press.

Cardullo, Bert. 1982. « Expressionism and the Real "Cabinet of Dr. Caligari" », *Film Criticism*, Vol. 6, n°2, p.28-34.

Courtade, Francis. 1984. *Cinéma expressionniste*. Paris : Henri Veyrier.

de Fleury, Marianne, et Laurent Mannoni (dir.). 2006. *Le cinéma expressionniste allemand : splendeurs d'une collection*. Paris : Éditions de la Martinière.

Eichenlaub, René. 1983. « L'expressionnisme allemand et la Première guerre mondiale. À propos de l'attitude de quelques-uns de ses représentants », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 30, n°2, p.298-321.

Eisner, Lotte H. 1985. *L'Écran démoniaque: Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*. Paris : Éric Losfeld.

Hans, Anjeana K. 2014. *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic*. Detroit : Wayne State University Press.

Hans, Anjeana. 2016. « 6 - "These Hands Are Not My Hands": War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene's *Orlacs Hände* (1924) », dans Rogowski, Christian (éd.). *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. New York : Boydell & Brewer Group, p.102-115.

Henry, Michael. 1971. *Le cinéma expressionniste allemand : un langage métaphorique*. Fribourg : Éditions du Signe.

Heynen, Robert. 2018. « Cultures of Confinement: Health, Illness, and Madness in *The Cabinet of Dr. Caligari* and *The Magic Mountain* », *Modernism - Modernity*, Vol. 25, n°4, p.683-708.

Kaes, Anton. 2009. *Shell shock cinema : Weimar culture and the wounds of war*. Princeton : Princeton University Press.

Kracauer, Siegfried. 2009. (1947). *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris : L'Âge d'Homme.

Kurtz, Rudolf. 2016. *Expressionism and Film*. Herts : John Libbey Publishing.

Marzloff, Alice. 2017. « *Die Nibelungen* de Fritz Lang (Allemagne, 1924) : histoire du mythe, histoire du film et mise en abyme », *Cahiers d'histoire*, Vol. 34, n°2, p.113-124.

- Palmier, Jean-Michel. 1978. *L'expressionnisme comme révolte. Contribution à l'étude de la vie artistique sous la République de Weimar, tome I : apocalypse et révolution*. Paris : Payot.
- Pegge, C. Denis. 1956. « Caligari : Its Innovations in Editing », *The Quaterly of Film Radio and Television*, Vol. 11, n°2, p.136-148.
- Roberts, Ian. 2004. « Caligari Revisited: Circles, Cycles and Counter-Revolution in Robert Wiene's *Das Cabinet des Dr. Caligari* », *German Life and Letters*, Vol. 57, n°2, p.175-187.
- Robinson, David. 2013. (1997). *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 2ème édition. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Schönfeld, Christiane. 2002. « Modern Identities in Early German Film: *The Cabinet of Dr. Caligari* », dans Creswell, Tim, et Deborah Dixon (éd.). *Engaging Film: Geographies of Mobility & Identity*. Maryland : Rowman & Littlefield Publishers, p.174-190.

Culture allemande

- Chambers, Helen. 2006. *Violence, Culture and Identity: Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society*. Oxford : Peter Lang.
- Confino, Alon. 2006. *Germany as a culture of remembrance: promises and limits of writing history*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.
- Droz, Jacques. 2003. (1945). *Histoire de l'Allemagne*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Graf, Rüdiger. 2009. « Anticipating the Future in the Present: “New Women” and Other Beings of the Future in Weimar Germany ». *Central European History Society*, Vol. 42, n°4,
- Jacobs, Robert L. 1941. « Wagner's Influence on Hitler », *Music & Letters*, Vol. 22, n°1, p.81-83.
- McCormick, Richard W.. 2001. *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature, and "New Objectivity"*. New York : Palgrave.
- Picard, Timothée. 2006. « Siegfried, l'homme providentiel et le crépuscule des dieux », dans *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, p.259-287.
- Vermeil, Edmond. 1952. *L'Allemagne contemporaine sociale, politique et culturelle, 1890-1950. Tome I : Le règne de Guillaume II, 1890-1918*. Paris : Éditions Montaigne.

Gender studies et études de la masculinité

- Arnold, John H., et Sean Brady (éd.). 2013. *What is Masculinity? Historical Dynamics from Antiquity to the Contemporary World*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Bereni, Laure, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard. 2008. *Introduction aux Gender Studies : Manuel des études sur le genre*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université.
- Bourdieu, Pierre. 2014. (1998). *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
- Capdevila, Luc. 2002. « L'identité masculine et les fatigues de la guerre (1914-1945) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 3, n°75, p.97-108.
- Colvin, Sarah, et Peter Davies (éd.). 2008. *Masculinities in German Culture*. Rochester, N.Y. : Camden House.
- Connell, Raewyn. 2014. *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Day, Kristen, Cheryl Stump et Daisy Carreon. 2003. « Confrontation and loss of control: Masculinity and men's fear in public space », *Journal of Environmental Psychology*, Vol. 23, n°3, p.311-322.
- Foucault, Michel. 1997. (1976). *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard.
- Gauntlett, David. 2008. *Media, Gender and Identity: An Introduction*, 2ème édition. London : Routledge.
- Loughran, Tracey. 2015. « Masculinity, trauma and 'shell-shock' », *The British Psychological Society*, Vol. 28, March 2015, p.150-251. [En ligne], consulté le 15 octobre 2021. <https://thepsychologist.bps.org.uk/volume-28/march-2015/masculinity-trauma-and-shell-shock>.
- Molinier, Pascale. 2000. « Virilité défensive, masculinité créatrice », *Travail, Genre et Sociétés*, Vol. 1, n°3, p.25-44.
- Morag, Raya. 2006. "Defeated Masculinity: Post-Traumatic Cinema in the Aftermath of the Vietnam War." *The Communication Review*, Vol. 9, n°3, p.189-219.
- Mosse, George L. 1999. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford : Oxford University Press.
- Schneider, Jeffrey Alan. 1997. *Militarism, Masculinity and Modernity in Germany, 1890-1914*. Thèse doctorale, Cornell University.

Siebrecht, Claudia. 2012. « The image of the soldier: Portrayals and concepts of martial masculinity from the Wars of liberation to the First World War in Germany », *Journal of War & Culture*, Vol. 5, n°3, p.261-275.

Sohn, Anne-Marie. 2009. « *Sois un homme !* » : *La construction de la masculinité au XIXe siècle*. Paris : Éditions du Seuil.

Théry, Irène. 2010. « Le genre : identité des personnes ou modalité des relations sociales ? », *Revue française de pédagogie*, n°171, p.103-117.

Trask, April. 2018. « Remaking Men: Masculinity, Homosexuality and Constitutional Medicine in Germany, 1914-1933 », *German History*, Vol. 36, n°2, p.181-206.

Väyrynen, Tarja. 2011. « Keeping the trauma of war open in the male body: resisting the hegemonic forms of masculinity and national identity in visual arts », *Journal of Gender Studies*, Vol. 22, n°2, p.137-151.

Histoire de la Première Guerre mondiale

Beaupré, Nicolas. 2012. *Le traumatisme de la Grande Guerre, 1918-1933*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Corden-Coyne, Ana. 2015. « Masculinity and the Wounds of the First World War: A Centenary Reflections », *Revue Française de Civilisation Britannique*, Vol. 20, n°1, [en ligne], journals.openedition.org/rfcb/305.

Crouthamel, Jason. 2014. *An Intimate History of the Front : Masculinity, Sexuality, and German Soldiers in the First World War*. New York : Palgrave Macmillan

Ferro, Marc. 1969. *La Grande Guerre, 1914-1918*. Paris : Gallimard.

Humphries, Mark. 2010. « War's Long Shadow: Masculinity, Medicine, and the Gendered Politics of Trauma, 1914-1939 ». *The Canadian Historical Review*, vol. 91, n°3, p.503-531

Krumeich, Gerd. 2019. *L'Impensable défaite*. Paris : Éditions Belin.

Leed, Eric J. 1979. *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*. Cambridge : Cambridge University Press.

Patin, Nicolas. 2021. « Histoire d'un chiffre. Réflexions autour des victimes allemandes du blocus de 1914-1918 ». *Les Cahiers Sirice*, Vol. 1, n°26, p.95-107.

Winter, Jay (dir.). 2013. *La Première Guerre mondiale : Combats*, volume 1. Cambridge : Cambridge University Press.

Winter, Jay (dir.). 2013. *La Première Guerre mondiale : Sociétés*, volume 3. Cambridge : Cambridge University Press.

Winter, Jay. 2000. « Shell-Shock and the Cultural History of the Great War ». *Journal of Contemporary History*, vol. 35, n°1, p.7-11.

Histoire de la République de Weimar

Badia, Gilbert (dir.). 1987. *Histoire de l'Allemagne contemporaine. Volume 1 : République de Weimar, Troisième Reich*. Paris : Éditions Sociales.

Bessel, Richard. 1993. *Germany After the First World War*. Oxford : Clarendon Press.

Gay, Peter. 1968. *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. New York : Harper & Row.

Herzog, Todd. 2009. *Crime Stories: Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany*. New York : Berghahn Books.

Krebs, Gilbert, et Gérard Schneilin (dir.). 1994. *Weimar ou la démocratie en Allemagne*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. [En ligne] <https://books.openedition.org/psn/5761> (pas de numéros de page)

Richard, Lionel. 1983. *La vie quotidienne sous la République de Weimar (1919-1933)*. Paris : Hachette.

Psychologie et *trauma studies*

« Experiencing Cultural Trauma », Webinar, The New School for Social Research, <https://livestream.com/thenewschool/experiencing-and-remembering-cultural-trauma/videos/214409644>

Alford, C. Fred. 2016. *Trauma, Culture, and PTSD*. New York : Palgrave Macmillan.

American Psychiatric Association. 2013. « Trauma- and Stressor-Related Disorders », dans *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5*. Arlington : American Psychiatric Association. [En ligne]. <https://dsm.psychiatryonline.org/doi/full/10.1176/appi.books.9780890425596.dsm07>

Bond, Lucy, et Stef Craps. 2020. *Trauma*. London : Routledge.

Brillon, Monique. 2006. *La pensée qui soigne*. Montréal : Les Éditions de l'Homme.

- Chamberlin, Sheena M. Eagan. 2012. « Emasculated by Trauma: A Social History of Post-Traumatic Stress Disorder, Stigma, and Masculinity », *The Journal of American Culture*, Vol. 35, n°4, p.358-365.
- Desprats-Péquignot, Catherine. 2002. *La psychanalyse*. Paris : La Découverte.
- Didi-Huberman, Georges. 1982. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula.
- Fletcher, John. 2013. *Freud and the Scene of Trauma*. New York : Fordham University Press.
- Frazier, Patricia, Margit Berman, et Jason Steward. 2001. « Perceived control and posttraumatic stress: A temporal model », *Applied and Preventive Psychology*, Vol. 10, n°3, p.207-223.
- Herman, J. 1997. *Trauma and Recovery*. New York : Basic Books.
- Hirschberger, Gilad. 2018. « Collective Trauma and the Social Construction of Meaning », *Frontiers in Psychology*, Vol. 9, Article 1441, [en ligne]. https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.01441/full?utm_source=facebook&utm_medium=Zoho+Social.
- Kaiser, Julia, Franz Hanschmidt, et Anette Kersting. 2020. « The Link Between Masculinity Ideologies and Posttraumatic Stress: A Systematic Review and Meta-Analysis », *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, Vol. 12, n°6, p.599-608.
- Lydenberg, Robin. 1997. « Freud's Uncanny Narratives », *PMLA*, Vol. 112, n°5, p.1072-1086.
- Maldonado, Ana I., et Christopher M. Murphy. 2021. « Does Trauma Help Explain the Need for Power and Control in Perpetrators of Intimate Partner Violence ? », *Journal of Family Violence*, Vol. 36, p.347-359.
- McWilliams, Nancy. 2011. *Psychoanalytic Diagnosis : Understanding Personality Structure in the Clinical Process, second edition*. New York : The Guilford Press.
- Moore, Burness E., et Bernard D. Fine (éd.). 1995. *Psychoanalysis: Terms and Concepts*. New Haven : Yale University Press.
- Showalter, Elaine. 1985. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York : Pantheon Books.