

Université de Montréal

L'histoire du cinéma weimarien et son évolution historiographique

par

Philippe Leblanc

Département d'histoire

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maître ès sciences
en histoire

Mai 2012

© Philippe Leblanc, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé
L'histoire du cinéma weimarien et son évolution historiographique

présenté par

Philippe Leblanc

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Samir Saul
président-rapporteur

Carl Bouchard
directeur de recherche

Bruno Ramirez
membre du jury

Résumé français

Dans son ouvrage *Shell Shock Cinema*, publié en 2009, Anton Kaes se distancie fortement du travail fondateur et classique de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, publiée en 1947, et portant sur le cinéma pendant la période de Weimar. Réfutant la thèse de Kracauer selon laquelle un inconscient collectif allemand annonce la montée du nazisme dans le cinéma de l'entre-deux-guerres, Kaes affirme au contraire que le *shell shock*, héritage de la Première Guerre mondiale, est l'un des moteurs du cinéma weimarien. Les travaux de Kaes s'inscrivent dans une historiographie en renouvellement qui, confrontant également la thèse de Kracauer, met désormais l'accent sur la Première Guerre mondiale, et non sur la Seconde Guerre mondiale, pour mieux comprendre et analyser le cinéma weimarien. Ce mémoire, tout en étudiant de façon détaillée l'historiographie du sujet, tend à approfondir et à réévaluer la thèse d'Anton Kaes en l'exposant à davantage de films représentant des traumatismes personnels, des traumatismes sociaux et des chocs post-traumatiques (CPT). Ces maux sont exacerbés par des tensions sociopolitiques – insurrection de janvier 1919, Traité de Versailles, occupation de la Ruhr, l'inflation de 1923-24, etc. – alimentant à la fois des représentations symboliques et concrètes d'expériences traumatisantes qui caractérisent l'ensemble du cinéma weimarien.

Mots clefs : Cinéma de Weimar, République de Weimar, Première Guerre mondiale, traumatismes, Culture weimarienne, choc post-traumatique.

English abstract

Anton Kaes' 2009 *Shell Shock Cinema* made a clear shift from Siegfried Kracauer's 1947 classic book, *From Caligari to Hitler*. Refuting Kracauer's major thesis – which found hints of the rise of Nazism through an analysis of Weimar cinema – Kaes placed shell shock as a primary source of influence on the 1920's German movies. Recent research takes a new look at Kracauer's thesis and its significance, emphasizing the First World War, and not the Second World War, as the new cornerstone of studies on Weimar Cinema. This paper, while conducting a thorough review of literature on the subject, seeks to reconsider Kaes' thesis, expanding it to a larger filmography selected for its numerous representations of personal trauma, social trauma and post-traumatic stress disorder (PTSD). These mental troubles are exacerbated by socio-political tensions, – such as the Versailles Peace Treaty, the Ruhr occupation, the January 1919 insurrection and the inflation of 1923-24, – feeding both symbolic and concrete depictions of traumatic experiences throughout the Weimarian cinema.

Keywords: Weimar cinema, Weimar Republic, First World War, Shell Shock, Weimar culture, post-traumatic stress disorder.

Table des matières

Résumé en français.....	i
English abstract	ii
Liste des figures.....	iv
Liste des abréviations	vi
Remerciements	vii
Introduction	1
a. Définitions	3
b. Importance du sujet	4
c. Hypothèse.....	6
d. Cadre théorique et méthodologie	8
e. Plan de développement.....	12
Chapitre 1 – Historiographie	14
1.1 Kracauer et Eisner : instigateurs	14
1.2 Depuis les années 1960	18
1.3 Anton Kaes : un nouvel instigateur?	27
Chapitre 2 – Traumatismes corporels.....	33
2.1 Les visages	34
2.2 La mort de masse	40
2.3 Les amputés et les éclopés	48
Chapitre 3 – Une société traumatisée	54
3.1 Les femmes	54
3.2 Les Autres	61
3.3 Docteurs et patients : relations traumatisantes	72
Conclusion.....	78
Bibliographie	83

Liste des figures

Figure 1 – « Prost Noske ! The Proletariat Disarmed ! » – *Die Pleite* avril 1919
dessin de George Grosz dans Berth Irwin, *George Grosz, Art and Politics in the Weimar Republic*, Princeton University Press, Princeton, 1991, p. 77.

Figure 2 – Épilogue de *Die Niebelungen*

Figure 3 – *Die Straße*

Figure 4 – Len Cheney dans *Phantom of the Opera* (1925)

Figure 5 – Comparaisons entre *Grauer Tag* (1921), *Nosferatu* (1922) et *Dracula* (1930)

Figure 6 – Visages qui fixent la mort : *Vampyr* (1932), *Orlacs Hände* (1924), *Caligari* (1920) et *Nosferatu* (1922).

Figure 7 – *Der Müde Tod* (1921)

Figure 8 – Épilogue de *Der Müde Tod* (1921)

Figure 9 – La mort de masse dans *Nerven* (1919)

Figure 10 – Montage alterné dans *Nerven* (1919)

Figure 11 – La mort de masse dans *Westfront 1918* (1930)

Figure 12 – Séquence du Moloch dans *Metropolis* (1927)

Figure 13 – Introduction d'*Orlacs Hände* (1924)

Figure 14 – Soldat dans *Vampyr* (1932)

Figure 15 – Comparaisons entre *Demi-Nu* (1926) et *Die freudlose Gasse* (1925)

Figure 16 – Polly Peachum, la matrone de *Die 3 Groschen-Oper* (1931)

Figure 17 – *Portrait de Sylvia Von Harden* (1926) d'Otto Dix

Figure 18 – La représentation de la mort au moyen de femmes dans *Von Morgens bis Mitternachts* (1920) et *Die Straße* (1923)

Figure 19 – Le Juif maladroit dans *Die Elf Teufel* (1927) de Zoltan Korda

Figure 20 – La représentation timide de l'homosexualité dans *Geschlecht in Fesseln* (1928)

Figure 21 – Rapprochements homosexuels entre Lulu et la baronne dans *Die Büchse der Pandora*.

Figure 22 – Portrait du meurtrier psychosexuel dans *Unheimliche Geschichten* (1919)

Figure 23 – Hans Beckert dans *M* (1931)

Figure 24 – Moyens thérapeutiques traumatisants dans *Unheimliche Geschichten* (1919)

Figure 25 – La souffrance et la mort à l'hôpital dans *Westfront 1918* (1931)

Liste des abréviations

- a) CPT – Choc post-traumatique
- b) MoMA – Museum of Modern Arts
- c) MBAM – Musée des Beaux Arts de Montréal
- d) UFA – Universum Film AG
- e) RKO – Radio-Keith-Orpheum
- f) HBO – Home Box Office

Remerciements

Merci à Carl Bouchard, d'abord, pour m'avoir donné l'opportunité de travailler sur le cinéma de la République de Weimar et de m'avoir introduit à la Première Guerre mondiale, à l'œuvre d'Otto Dix et à l'histoire culturelle. D'autre part, pour m'avoir aussi permis de travailler sur sa base de données, qui a été une expérience de travail très enrichissante.

J'aimerais remercier René Leblanc et Louise Falardeau, mes parents, qui m'ont toujours encouragé à me dépasser dans tous mes projets académiques et qui se sont inlassablement surpassés pour que ces buts deviennent réalité. Je tiens à remercier particulièrement Sara Dion pour sa précieuse aide visant à corriger mon français, sa disponibilité et sa patience, sans qui ce document ne serait pas aussi agréable à lire. À Diane Falardeau, François Fagnant, Sylvain Leblanc et les familles Leblanc et Falardeau-Fagnant pour leur soutien au cours de mes études. Merci à Henri-Jacques Falardeau pour son aide, sans qui une bonne part de cette aventure aurait été beaucoup plus ardue.

J'aimerais aussi remercier mes amis qui furent d'un soutien moral sans faille : Cédric Éthier Myette, Simon Gauthier Boudreau, Sara Dion, Benoit Rochon, Philippe Rose, Hubert Samson, Alexandre Parent, Alexandre Gariépy, Caroline Lavoie-Fleury, Patricia Lachance, Myriam Auclair, Émilie Aubertin, Audrey Bourret, Adam-Nicolas Pelletier et Francis Abud.

À mes professeurs dont les passions – historiques, culturelles ou cinématographiques – ont entretenu ma curiosité et mon désir d'apprendre : Carl Bouchard, Michel Marie, Pascal Gemme, Pierre Fontaine et Bruno Ramirez.

Merci aux membres du jury pour leurs judicieux conseils et pour leurs commentaires constructifs.

À mes parents et Mémé.

Introduction

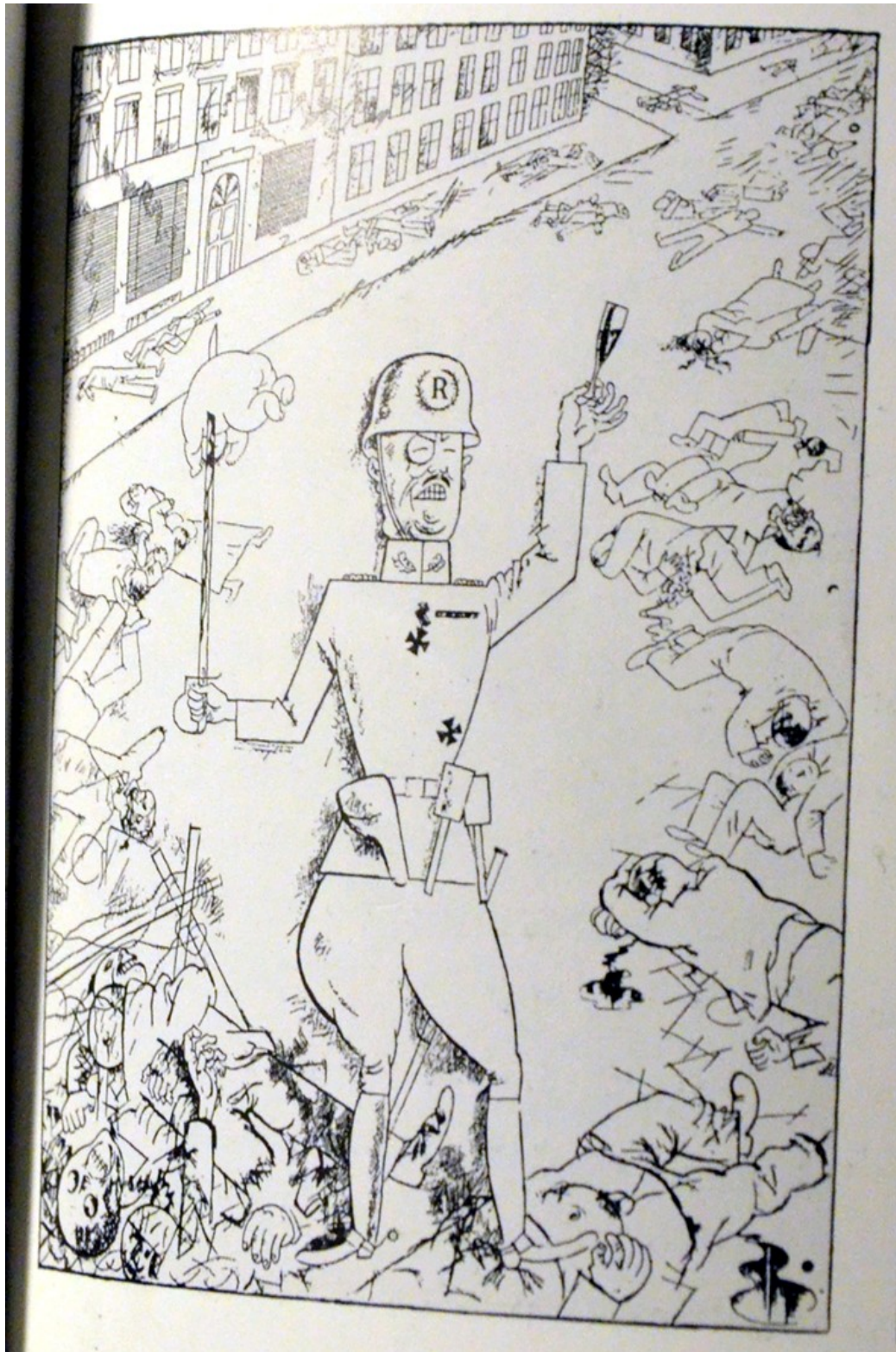


Figure 1 – « Prost Noske ! The Proletariat Disarmed ! » – *Die Pleite* avril 1919 dessin de George Grosz

Le dessin de Grosz, et le journal dans lequel il est publié, témoigne du point de vue à la fois pessimiste et engagé de son auteur : George Grosz vise ainsi les Corps Francs qui s'attaquent aux spartakistes dans la foulée du mouvement insurrectionnel de janvier 1919. L'auteur, en illustrant Gustav Noske¹, le militaire à la tête des Corps Francs, avec un sabre souillé du sang d'un nouveau-né et célébrant d'une coupe de vin dans l'autre main, suggère l'idée d'une République mort-née. Le journal qui publie le dessin de Grosz, *Die Pleite* qui signifie *Banqueroute*, illustre avec hargne la désillusion de ses auteurs, Grosz assisté de Däubler, Herzfelde et Kessler, à propos de la République de Weimar et de ses dirigeants sociaux-démocrates qui ont à leur avis trahi leurs idéaux. Grosz et ses comparses s'en prennent aux figures d'autorité qui dominent l'espace public, représentants d'une idéologie qu'ils jugeaient révolue après l'Armistice². C'est auréolé du résultat macabre de ses actes, les corps, que Noske se tient fièrement sur un amas de cadavres, référence cynique au tableau d'Eugène Delacroix *La Liberté guidant le Peuple* de 1830. Le coin inférieur droit diffère du reste du tableau, donnant une impression de champ de bataille : crânes, fils de fer, sang, membres sectionnés et nombre de corps putréfiés s'entassent dans ce minuscule espace. Cet amalgame de membres humains rappelle par ailleurs inévitablement *Der Krieg* (1929-32), ce triptyque d'Otto Dix qui met en scène la représentation de la mort de masse sur le champ de bataille.

Cette toile et les détails qu'elle contient permettent non seulement d'aborder tout un pan de l'histoire allemande, mais également de se prêter à une remarque historiographique. Les toiles de Grosz ou de Dix ont toujours été analysées comme des conséquences culturelles de la Grande Guerre et des commentaires sur les travers de la société de la République de Weimar³. Jamais ces œuvres ne furent perçues comme des manifestations de la montée du

¹ Lionel Richard, *La vie quotidienne sous la République de Weimar*, Hachette, Paris, 1983, p. 39.

² Berth Irwin Lewis, *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Princeton University Press, Princeton, 1991, p. 65-79.

³ Il serait juste d'ajouter qu'il n'y a pas que l'art pictural qui a été perçu de la sorte. La littérature et le théâtre ont aussi été considérés comme des domaines artistiques où fleurissait un germe contestataire, notamment par la plume de Bertolt Brecht.

nazisme. À l'inverse, le cinéma d'entre-deux-guerres a longtemps été analysé avec la même perspective, soit comme étant un témoignage des conséquences de la Grande Guerre, mais bien comme un art prouvant avec chaque nouvelle œuvre l'essor du nazisme au cours de la République de Weimar. L'historiographie récente portant sur la cinématographie de Weimar entend toutefois nuancer ce propos en jetant un regard nouveau sur la production cinématographique et le contexte qui l'a vue naître.

Cette réflexion sur le cinéma de la République de Weimar a été initiée par l'ouvrage d'Anton Kaes, *Shell Shock Cinema*. À la première lecture, l'appellation tient lieu de révélation : le qualificatif liait enfin la Grande Guerre au cinéma de la République de Weimar. Toutefois, l'ouvrage de Kaes propose dans son argumentation un inventaire peu exhaustif de réalisations: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1918), *Nosferatu* (1922), *Die Niebelungen* (1925) et *Metropolis* (1927). Pour vérifier la justesse de la thèse de Kaes et possiblement en étendre la portée, il semblait d'abord primordial de définir un terme francophone dont la pertinence rendrait justice à l'idée de Kaes, tout en autorisant la redéfinition du cadre temporel et du corpus filmographique imposé par l'auteur de *Shell Shock Cinema*.

a. Définition

Tout au long de cet essai seront préférées les expressions *choc post-traumatique* et *traumatisme* à celle de *Shell Shock* principalement utilisée dans l'historiographie anglo-saxonne. Le nom attribué au malaise signalé pendant et à la suite de la Première Guerre mondiale a une connotation qui accentue la place de la maladie psychique dans l'espace et le temps. Toutefois, il n'y a pas vraiment d'équivalent francophone⁴. L'origine du terme *Shell Shock* vient du sifflement des bombes passant non loin des tranchées où les soldats attendaient la prochaine offensive. Le *Shell Shock* est d'abord et avant tout un trouble

⁴ Le terme *obusite* est généralement utilisé, mais n'apparaît pas dans les dictionnaires de langue française. L'expression *Shell Shock* est elle aussi absente des dictionnaires francophones.

psychologique qui suit un stress intense. La définition du terme *traumatisme* est de même nature : « ensemble des perturbations résultant d'un violent choc émotionnel⁵ ». Le *choc post-traumatique* (CPT) est vécu suite à un trauma physique ou psychique. Ces maux, à classer parmi ce que Louis Crocq qualifie de « traumatismes psychiques de guerre⁶ », serviront d'équivalents au *Shell Shock* tel qu'employé dans l'historiographie anglo-saxonne. Par ailleurs, nous savons aujourd'hui que le CPT peut être intime et social : « Un événement est dit « traumatique » lorsqu'une personne est confrontée à la mort, à la peur de mourir ou lorsque son intégrité physique ou celle d'une autre personne a pu être menacée. Cet événement doit également provoquer une peur intense, un sentiment d'impuissance ou un sentiment d'horreur (American Psychiatric Association, 1994)⁷ ». Ainsi, le traumatisme n'est pas uniquement l'apanage des victimes primaires d'un événement, mais affecte également les individus qui auront été en contact avec les événements de manière indirecte, soit à travers les répercussions sociales, le contact avec les images et autres témoignages de la situation et en fréquentant de près ou de loin les victimes de l'incident traumatisant, qu'il s'agisse d'une guerre, d'un combat social, d'un accident ou d'un désastre naturel.

b. Importance du sujet

Plusieurs figures importantes pour l'histoire du cinéma weimarien ont vécu de près la Première Guerre mondiale : les réalisateurs Friedrich Wilhelm Murnau et Fritz Lang furent respectivement pilote dans l'armée de l'air et soldat de l'armée autrichienne – il fut blessé au front Est – alors que le scénariste Hans Janowitz occupa le rang d'officier. Georg Wilhelm Pabst, également réalisateur, fut quant à lui interné en France jusqu'en 1919. Bien que la participation de Carl Mayer, co-scénariste du moyen-métrage *Caligari*, à la

⁵ Paul Robert, « Traumatisme », *Le Petit Robert*, 2011, p. 2608.

⁶ Louis Crocq, *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999, 422 p.

⁷ Dr. Brunet pour l'Institut universitaire en santé mentale Douglas et l'Université McGill, « Qu'est-ce que le trauma? », dans *iTrauma*, [En ligne], <http://www.info-trauma.org/fr/introduction>

Grande Guerre, demeure encore aujourd'hui nébuleuse, nous savons, et ce qui importe ici, qu'il consultait à l'époque un psychiatre pour déterminer s'il était apte à prendre part au combat⁸. Sa carrière s'échelonne, en Allemagne, entre 1918 et 1933, date à laquelle il émigre en Grande-Bretagne où il mourut d'un cancer en 1944, à l'âge de 49 ans⁹. Connu d'abord pour *Caligari*, il a scénarisé nombre de films classiques de la République de Weimar : *Die Straße* (1923), *Der Letzte Mann* (1924), *Sunrise* (1927), *Berlin : Eine Sinfonie der Großstadt* (1927), etc. Ses œuvres passent par différents registres visuels qui ont caractérisé l'époque : expressionnisme, *Kammerspielfilme*, *Neue Sachlichkeit*, jusqu'au constructivisme d'influence soviétique. Les traumatismes que le scénariste a vraisemblablement vécus se retrouvent dans les histoires qu'il écrit; il n'est pas exagéré d'affirmer que ces chocs sont aussi ceux de l'ensemble de la société allemande d'après-guerre.

Cette présentation démontre, d'une part, l'association symbolique entre les traumatismes divers soulignés par Mayer dans ces œuvres et tout un pan de la réalité collective sous la République de Weimar. D'autre part, elle dégage l'inscription non-négligeable des traumatismes psychiques dans le processus créatif des auteurs cinématographiques de l'époque, au même titre, par exemple, que les représentations picturales de Dix ou de Grosz des horreurs vues et vécues pendant et après la Première Guerre mondiale. Et si l'apport de Mayer à la culture de Weimar est capital, il n'est en réalité qu'un exemple, qu'un cas, parmi tant d'autres : on sait aujourd'hui que des dizaines d'artistes, parmi lesquels de nombreux auteurs, réalisateurs et scénaristes pour le cinéma, ont partagé, avec Mayer et le peuple allemand, les chocs brutaux de la Guerre et leurs conséquences immédiates et à long terme.

c. Hypothèse

⁸ Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton, 2004 [1947], p 63.

⁹ Herbert G. Luft, « Notes on the World and Work of Carl Mayer », *The Quarterly of Film Radio and Television*, Vol. 8, No. 4, (été 1954), p. 375-392.

L'instigateur du champ de l'Histoire du cinéma de la République de Weimar, le journaliste, sociologue et critique allemand Siegfried Kracauer, a recensé dans ses recherches une grande partie des œuvres cinématographiques réalisées au cours de cette période, soit de 1918 à 1933. L'auteur, en exil aux États-Unis, avait alors abordé la cinématographie weimarienne comme étant truffée d'indices, de signes de la croissance du mouvement nazi en Allemagne. Depuis quelques années toutefois, les ouvrages écrits sur le même sujet remettent en doute ces conclusions émises à l'aube des années 1950. Dans l'historiographie récente, il n'est plus question d'analyser les productions cinématographiques de l'entre-deux-guerres en Allemagne à travers le prisme du nazisme émergent. À l'inverse de l'approche privilégiée par Kracauer et grâce à l'essor, au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, de champs historiques davantage axés sur la culture et le fait social, plutôt qu'uniquement politique, la recherche sur la culture weimarienne est désormais nourrie d'ouvrages traitant de la Grande Guerre, et la mémoire des événements traumatisants issus de cette Première Guerre mondiale sont à l'origine des plus récentes thèses sur le sujet. En effet, dans la lignée de Kaes qui affirme l'inscription du choc post-traumatique dû à la Grande Guerre dans l'art cinématographique, il est possible d'avancer que le retour à la vie quotidienne des soldats et leur réinsertion dans la société¹⁰ est à l'origine du recensement, par exemple, d'autant de protagonistes perturbants dans la cinématographie de l'entre-deux-guerres. Toutefois, il apparaît aujourd'hui pertinent de porter la réflexion de Kaes non seulement à un cadre temporel et à un corpus filmographique plus étendus, mais également de prendre en considération les événements et conjonctures découlant de la Grande Guerre et qui ont eux aussi contribué à entretenir et accélérer les symptômes de choc post-traumatique dans toute la société allemande et, par conséquent, dans la production

¹⁰ Crocq, dans son introduction, propose l'idée que « les troubles n'éclosent en général qu'au terme d'un temps de latence ou de « médiation » plus ou moins long – des jours et des semaines, voire des mois [...] » dans Crocq, *op. cit.*, p. 10. Jason Crouthamel illustre concrètement ce délai en exposant le cas d'un chauffeur de taxi allemand, Konrad D., qui, en 1928, est atteint de séquelles psychiques issues d'un traumatisme répertorié en 1916 durant la Grande Guerre dans Jason Crouthamel, *The Great War and German Memory. Society, Politics and Psychological Trauma, 1914-1945*, University of Exeter Press, Exeter, 2009, p.1-3.

cinématographique de l'époque. Ainsi, au-delà de ce que l'expression *Shell Shock Cinema* signifiait pour Anton Kaes, outre la guerre et les images traumatisantes qu'elle véhiculait, de nombreux événements subséquents à la Grande Guerre, dont la révolution spartakiste, le Traité de Versailles, le blocus subsistant après l'armistice de novembre 1918, et la dévalorisation du mark, peuvent aujourd'hui être considérés comme générateurs subsidiaires de traumatismes. Famine, inflation, maladies et luttes entre groupuscules politiques sont choses courantes dès la naissance de la République de Weimar et les conséquences d'une paix négociée à un fort prix pour le peuple allemand s'ajoutent à la liste des heurts et blessures caractéristiques de l'époque. Les traumatismes et chocs psychiques rencontrés chez certains soldats allemands démobilisés et ceux d'ordres intime et collectif dont les conséquences s'étendent au-delà de l'entité géopolitique de l'Allemagne, générés par l'imaginaire et les événements consécutifs de la Grande Guerre, sont vraisemblablement à l'origine d'une majeure partie des scénarios de réalisations cinématographiques parus durant la République de Weimar en Allemagne. Les marques des traumas de la guerre et de cette instabilité – de même que leurs conséquences sur la cohésion sociale et leur impact quotidien sur une société entière – ont été relevées et étudiées dans l'art pictural et sculptural, entre autres chez Grosz, Dix et Köllwitz, mais leur présence dans le cinéma de cette période, bien que manifeste, reste encore à explorer. Comme l'écrit Christian Rogowski dans la préface de son collectif paru en 2010¹¹, avec la redécouverte et la restauration de chaque film réalisé durant la République de Weimar, il faut repenser l'histoire de cette cinématographie : ce mémoire entend y participer.

d. Cadre théorique et méthodologie

d.i Histoire et cinéma

Le champ d'étude *Cinéma et Histoire* a été introduit par Marc Ferro vers la fin des années 1960 par le biais d'articles pour les *Annales ESC*. Il a travaillé

¹¹ Christian Rogowski (dir.), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, New York, Camden House, 2010, 354 p.

à cette époque sur la question : « [d]e quelle réalité le cinéma est-il vraiment l'image¹²? ». L'impact des recherches de Ferro est considérable puisqu'elles suggèrent que l'image cinématographique comporte des indices, des éléments contribuant à l'historiographie et à la recherche cinématographique¹³.

L'auteur Robert Rosenstone, quant à lui, défend l'idée qu'il est possible pour l'historien de produire un récit historique au moyen du cinéma. Pour Rosenstone, il faut considérer que « history presented in these two different media [, written and filmed history,] would ultimately have to be judged by different criteria¹⁴ ». Rosenstone défend aussi l'adaptation de recherches historiques au grand écran, puisque lui-même a participé de près à *Reds* (1982) de Warren Beaty qui adaptait un de ses ouvrages.

Finalement, Antoine de Baecque, s'inspirant de Marc Ferro, aborde sa thèse avec une cinématographie contemporaine, alors que Ferro ne s'en tenait qu'aux classiques des années 1920 à 1950 pour légitimer la source filmique en histoire. Dans son ouvrage *Histoire et Cinéma*, condensé pratique de *L'histoire-caméra*¹⁵, il défend les productions hollywoodiennes à gros budget, tels que *Die Hard* (1980) ou *The Matrix* (1999)¹⁶, au même titre que les films d'auteurs, avançant que ces superproductions proposent un regard sur leur époque aussi pertinent que tout autre source écrite habituellement employée par l'historien pour analyser un sujet ou une période historique.

Les thèses, les thèmes et les méthodes suggérées à travers ces ouvrages sont reprises dans plusieurs autres études. Ces auteurs ne sont pas les seuls à s'être penchés sur la question de la légitimité de la source filmique en histoire, mais ils fournissent l'essentiel du débat, qui sera utilisé ici à des fins de méthodologie. Ces travaux ont fortement influencé ce mémoire pour

¹² Marc Ferro, *Cinéma et Histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*, Paris, Folio, 1977, p. 39.

¹³ Son recueil de textes *Cinéma et Histoire* suggère vingt-trois cas où le cinéma alimente la recherche historique et la recherche en histoire du cinéma.

¹⁴ Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History. History: Concepts, Theories and Practice*, Pearson Education Limited, Harlow, 2007, p. 7.

¹⁵ Antoine De Baecque, *L'histoire-Caméra*, Paris, Gallimard, 2008, 489 p.

¹⁶ Antoine De Baecque, *Histoire et Cinéma*, Paris, Les Petits Cahiers, 2008, p. 47-51.

entreprendre et légitimer des recherches historiographiques et analytiques sur l'impact de la Grande Guerre dans le cinéma de la République de Weimar.

L'histoire du cinéma diffère du dilemme « Cinéma et Histoire », tel que proposé par Ferro, Rosenstone et De Baecque. L'historien du cinéma ne s'affaire pas seulement à l'analyse esthétique des films et à en recenser l'évolution au fil des décennies, il traite également de ses institutions, de ses auteurs, de ses pratiques, de ses méthodes, de ses studios et de plusieurs facteurs qui entretiennent, de loin ou de près, un lien avec la pratique cinématographique. Les premières histoires du cinéma mondial *sérieuses* datent des décennies 1960-1970, produites principalement en France où la cinéphilie avait permis l'élaboration d'une banque de films jugés essentiels. *Sérieuses*, étant donné que plusieurs tentatives¹⁷ ont été produites précédant l'émergence des « Histoires du Cinéma » des années 1960 et des revues analytiques, telles que les *Cahiers du Cinéma* et *Positif*.

Certaines de ces histoires du cinéma seront utilisées dans le cadre de ce mémoire. Bien que ces essais soient très généraux, ils permettent de cibler les copies de films adéquates à consulter. Ce problème devient fort pertinent lorsqu'il est question de *Metropolis* (1927) dont la restauration fut laborieuse et dont plusieurs versions sont disponibles¹⁸. Dans cette optique, il est important de revoir l'historiographie puisque plusieurs films ont été retrouvés, restaurés selon les versions d'origine¹⁹ et diffèrent donc des premières histoires du

¹⁷ L'inexactitude de certaines des premières histoires du cinéma, notamment celles de Coissac (1925), Bardèche et Brasilliach (1935), Sadoul (1949) et Mitry (1967, débuté en 1934), sont liés au fait que les auteurs se fiaient directement au souvenir qu'ils se faisaient des films, et non par le biais d'une rétrospective, tel qu'il fut le cas au cours des décennies 1960-1970, où les études de l'histoire du cinéma sont devenues plus spécialisées et plus rigoureuses méthodologiquement.

¹⁸ Déjà à sa sortie la UFA fut obligée de faire trois versions officielles, dont une pour la Paramount qui changea considérablement le récit d'origine. Voir Thomas Elsaesser, *Metropolis*, Londres, BFI Film Classics, 2000, p. 30-42. *Metropolis* est loin d'être le seul film issu de la République de Weimar censuré et découpé à la guise des studios, *Die Büchse der Pandora* de G.W. Pabst en est un autre exemple, où la version projetée en 1929 est loin de celle restaurée en 1980.

¹⁹ Ce qui inclut à la fois une restauration de l'image et une réorganisation des plans pour donner le sens désiré par le réalisateur. Plusieurs documents permettent au restaurateur de reconstruire

cinéma où leurs auteurs ne se fiaient souvent qu'à leur mémoire pour analyser et juger les films qu'ils incluaient dans leurs ouvrages. Toutefois, l'importance accordée à ces ouvrages généraux sera restreinte étant donné l'infime place qu'ils octroient au cinéma issu de la République de Weimar. La découverte et la redécouverte de certains titres enrichissent les discussions entretenues par les histoires du cinéma, mais ce sont les analyses scientifiques qui proposent, au préalable, le plus de nouveautés. Les essais à caractère scientifique consacrent beaucoup plus de lignes aux détails et à l'importance du film redécouvert, tandis que les histoires du cinéma soulignent vaguement la nécessité de visionner le film dans le cadre de l'étude d'une cinématographie nationale. Ainsi, l'historiographie portant sur le cinéma weimarien s'enrichit et se précise depuis les dernières décennies par la restauration des films par les cinémathèques et par la recherche effectuée par les historiens du cinéma.

d.ii Le cinéma et l'histoire culturelle

Les sources analysées par George Mosse, Jay Winter, Modris Eksteins et Paul Fussell ont mené ces auteurs vers des histoires de la Grande Guerre qui concernaient davantage la mémoire, l'art et la culture. Jay Winter, pour sa part, soutient que les œuvres cinématographiques constituent des lieux de mémoire : « films show well the imprint of the experience of mass death and mass bereavement on the cultural history or early twentieth-century Europe²⁰ ».

Comme le suggère George L. Mosse « la rencontre avec la mort de masse a pris une nouvelle dimension dont les conséquences ont profondément affecté la politique de l'entre-deux-guerres²¹ ». Ces horreurs ont aussi eu un impact dans la société en considérant que « [l]es avancées technologiques avaient créé des

un puzzle cinématographique : cartes de censure, mesures de musique, critiques journalistiques et notes de réalisations et de productions.

²⁰ Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European cultural history*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 143.

²¹ George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Hachette, Paris, 1999 [1990], p. 7.

moyens de communication plus efficaces, promptes à en répandre une certaine image [de la Grande Guerre et ces excès], excitante pour l'imagination²² ».

Modris Eksteins aborde, quant à lui, la question de la modernité, notamment dans les arts, aux lendemains de la Grande Guerre. Bien qu'il ne s'avance pas dans l'analyse concrète du cinéma²³, il soutient l'importance du septième art pour l'élan moderniste européen. Quelques articles de périodiques et de collectifs, soulignent toutefois son intérêt envers le film *All Quiet on the Western Front* (1931), une adaptation du roman d'Erich Maria Remarque par Lewis Milestone²⁴.

Bien que les films aient généralement une place limitée dans les analyses de ces auteurs, leur approche de la Grande Guerre influencent désormais la recherche portant sur le cinéma de l'entre-deux-guerres. L'historiographie récente qui analyse le cinéma de la République de Weimar a repris les sujets utilisés par ces histoires culturelles de la Grande Guerre pour, d'une part, revoir les remarques erronées de Siegfried Kracauer quant à l'association de cette cinématographie à l'émergence du nazisme et, d'autre part, enrichir, nuancer l'analyse de tout un pan de la culture allemande au 20^e siècle.

d.iii Les sources

Peu de films de la République de Weimar ont survécu et encore moins ont été proprement restaurés. Le mince pourcentage de films qu'il nous reste pour l'entre-deux-guerres²⁵ et, de ce nombre, ceux qui ont été restaurés par des firmes reconnues – Filmmuseum Munchen, Kino International et Criterion Collection – ont été priorisées pour ce mémoire (la filmographie présentée à la fin de ce mémoire en contient la liste). Certains films, comme *Westfront 1918* et *Niemansland*, proviennent de copies transférées à partir de collections privées,

²² *Ibid*, p. 8.

²³ Modris Eksteins, *Rites of Spring : The Great War and the Birth of the Modern Age*, Lester & Orpen Dennys, 2002, 396 p.

²⁴ Modris Eksteins, « All Quiet on the Western Front and the Fate of a War », *Journal of Contemporary History*, Vol. 15, No. 2 (avril 1980), p. 345-366. Voir aussi : Modris Eksteins, « War, Memory, and Politics: The Fate of the Film All Quiet on the Western Front », *Central European History*, Vol. 13, No. 1 (mars 1980), p. 60-82.

²⁵ Selon Eisenschitz 474 films auraient été réalisés pour la seule année 1922. Voir Bernard Eisenschitz, *Le cinéma allemand*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 18.

ce qui a pour effet que la qualité de l'image n'est pas aussi claire que celles des grandes compagnies. Internet a aussi été utilisé pour retrouver certaines de ces copies de collectionneurs, comme *Unheimliche Geschichten* (1919) et *War Neuroses : Netley Hospital, 1917* (1918).

Il faut porter attention au montage et à la durée du film puisqu'ils donnent un indice sur la version du film visionné et permettent de la valider. Pour ce faire, une base de données, Internet Movie Database (IMDb), a été retenue pour confirmer la légitimité et la version de la source utilisée. Parfois un film, comme *Metropolis*, a de nombreuses versions et des analyses plus exhaustives ont été considérées pour connaître quelles œuvres choisir. Certaines de ces restaurations sont bonifiées de quelques séquences, parfois par un nouveau traitement de l'image et des fois il ne s'agit que d'un transfert vers un nouveau format, comme le Blu-Ray.

Aucun type de source n'a été discriminé : en effet, des fictions – de tous genres – et des documentaires ont été considérés et visionnés. Cependant, certains films n'ont pas été retenus, soit en raison de la piètre qualité de la version ou au profit de séquences plus éloquentes provenant de films déjà retenus.

e. Plan de développement

Le mémoire suivant est divisé en trois chapitres : le premier traite exclusivement de l'historiographie du cinéma pendant la République de Weimar, tandis que les chapitres suivants portent principalement sur l'analyse de films de l'époque à partir de thèmes, personnages-types et séquences.

Il sera d'abord question des changements historiographiques observables dans le champ du cinéma de la République de Weimar. Les ouvrages instigateurs de la recherche sur le cinéma weimarien proposaient différentes histoires d'un cinéma qui fascinait, mais qui manquait de recul. Il sera question de Kracauer qui emprunta beaucoup à la psychologie pour rédiger une histoire psychologique du cinéma de la République de Weimar, et Lotte Eisner, qui s'est inspirée du théâtre pour lier la forme expressionniste aux techniques

scéniques de Max Reinhardt, offrant une interprétation différente de celle de son confrère. On verra ensuite que l'historiographie s'est diversifiée et raffinée dans les décennies qui ont suivi les travaux de Kracauer et d'Eisner à l'aube des années 1950 : plusieurs histoires du cinéma allemand, quelques histoires culturelles de la République de Weimar et une poignée d'ouvrages spécialisés parus entre 1960 et 2008 ont permis de préciser certaines pistes de réflexion et de revoir les classiques allemands et les films contemporains sous un nouveau jour. L'historiographie récente sera représentée notamment par l'ouvrage *Shell Shock Cinema* d'Anton Kaes dont les influences, la thèse, les limites de l'argumentation et les successeurs ont une grande importance dans les recherches actuelles.

Les deux chapitres subséquents explorent différentes pistes permettant d'aborder les films weimariens dans l'optique de l'hypothèse avancée, soit comme prenant part à une « cinématographie traumatisée » témoignant des conséquences non seulement de la Grande Guerre sur l'ensemble de la société allemande, mais aussi des traumatismes intimes et collectifs liés à la vie quotidienne dans un contexte d'instabilité socioéconomique et politique. Le chapitre 2 traitera plus spécifiquement des traumatismes corporels, abordant le traitement cinématographique du visage humain, le thème de la mort de masse et la place toute particulière réservée aux éclopés dans les œuvres filmiques. Le troisième et dernier chapitre plonge dans la société traumatisée qu'est celle de la République de Weimar à travers les figures emblématiques de sa production culturelle. Quatre acteurs sociaux y seront analysés : les Autres, les femmes, les meurtrier et les docteurs (de même que la relation qu'ils entretiennent avec leurs patients).

Chapitre 1 – Historiographie

Les problématiques abordant le cinéma de la République de Weimar sont désormais nombreuses, mais il est important de souligner deux ouvrages fondateurs¹ : *From Caligari to Hitler* de Siegfried Kracauer paru en 1947 et *The Haunted Screen* de Lotte H. Eisner, paru en 1952. Ces essais sont instigateurs de nombreuses thèses subséquentes et leurs idées sont encore débattues dans les travaux récents. De 1960 à 1980, les ouvrages qui ont traité du cinéma de la République de Weimar s’inspiraient à la fois de nouvelles méthodes émergentes et de moyens qui perpétuaient les thèses des instigateurs. De 1980 à 2009, plusieurs tendances ont fait surface et le champ de l’histoire culturelle a pris davantage de place dans celui du cinéma de l’entre-deux-guerres allemand. Inspiré de Kracauer et d’Eisner, Anton Kaes rédige en 2009 un ouvrage dont la thèse prend appui résolument sur les recherches culturelles qui traitent concrètement de la Première Guerre mondiale et de ses conséquences psychologiques. De façon générale, l’historiographie portant sur le cinéma de la République de Weimar suit un parcours qui n’est pas linéaire, mais bien tentaculaire, et se redéfinit à mesure que de nouvelles découvertes, entre autres grâce aux restaurateurs et aux cinémathèques, élargissent à la fois l’étendue, l’importance et le réseau de sens de cette riche cinématographie.

1.1 Kracauer et Eisner : instigateurs

C’est en exil aux États-Unis que Siegfried Kracauer a rédigé *From Caligari to Hitler*, publié en 1947. De 1921 à 1933, Kracauer a été essayiste, journaliste et critique pour le *Frankfurter Zeitung*². Il est appelé en 1937 à

¹ Fondateurs au sens où ils ont été, au cœur de l’historiographie portant sur le cinéma de la République de Weimar. Il serait toutefois erroné de mentionner que ce sont les deux premiers ouvrages parus sur le sujet. En 1925, Rudolf Kurtz publie *Expressionism im Film* et H.H. Wollenberg publie *Fifty years of German Cinema*, en 1948.

² Leonardo Quaresima, « Introduction to the 2004 edition: Rereading Kracauer », dans Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton, 2004 [1947], p. xv. Il aurait écrit près de 1 900 articles durant ces douze ans au journal.

étudier le cinéma de la République de Weimar alors que le MoMA de New York a en sa possession plusieurs films du début des années 1920³. Leonardo Quaresima suggère que Kracauer avait une méthode de travail rigoureuse et que ce sont ses notes de visionnements, et non simplement son souvenir, qui l'ont guidé dans l'analyse des nombreux films cités dans *From Caligari to Hitler*. Kracauer avait des références à portée de main, dont celles du MoMA, des réalisateurs, acteurs ou scénaristes émigrés et des nombreuses bibliothèques mises à sa disposition. Quaresima note cependant que l'auteur ne pouvait pas visionner une pellicule une seconde fois au MoMA, qui avait pourtant mis ces films à la disposition de l'auteur. Le biographe ne donne pas plus d'informations sur ces visionnements restreints, qui pourraient être dus à la fragilité et la rareté des pellicules.

De l'autre côté de l'Atlantique, Lotte H. Eisner – protégée d'Henri Langlois, le conservateur et fondateur de la Cinémathèque française – a publié *L'écran démoniaque* peu de temps après la Deuxième Guerre mondiale, cinq années après la parution de l'ouvrage de Kracauer. Eisner, historienne de l'art et critique dans le *Film Kurier* à partir de 1927⁴, fut l'archiviste en chef de la Cinémathèque française. Ses expériences influencent son ouvrage de 1952 où elle utilisa toutes ses connaissances au profit de la recherche sur le cinéma de l'entre-deux-guerres en Allemagne.

1.1.1 Siegfried Kracauer : *From Caligari to Hitler*, 1947

Kracauer soutient que les films sont le miroir de la société dans laquelle ils sont créés⁵. Il considère que les historiens n'ont pas suffisamment investigué le domaine psychologique pour comprendre les mécanismes invisibles d'une nation. Pour lui, si les films sont le reflet des Allemands, c'est d'abord et avant tout parce qu'ils ne sont pas le produit d'un seul individu, mais d'un groupe d'individu et qu'ils s'adressent à une masse anonyme⁶. Les films de l'entre-

³ *Ibid.*, p. xxi.

⁴ Richard Roud, *Henri Langlois. L'homme de la cinémathèque*, Belfond, Paris, 1985, p. 47.

⁵ Kracauer, *op.cit.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 5.

deux-guerres, qu'il divise en quatre périodes entre 1895 et 1933, montrent à son avis que les Allemands étaient prédisposés au nazisme. La cinématographie weimarienne offre deux niveaux d'analyse qui permettent d'en arriver à ce constat : soit de façon explicite – donc au premier degré – ou par une analyse plus rigoureuse qui demande de creuser dans l'inconscient collectif⁷. Pour Kracauer, ce ne sont pas des concepts économiques, sociaux ou politiques qui expliquent la fascination des Allemands pour l'autoritarisme, mais « a secret history involving the inner dispositions of the German people. The disclosures of these dispositions through the medium of the German screen may help in the understanding of Hitler's ascent and ascendancy⁸ ». Cette *secret history*⁹ allemande pousse Kracauer à emprunter à la psychanalyse et à la psychologie pour expliquer comment ces groupes de gens – réalisateurs, scénaristes, acteurs, etc. – ont pu exposer les prémisses du nazisme à travers leurs œuvres filmiques.

1.1.2 Lotte Eisner : *L'écran démoniaque*, 1952

L'écran démoniaque de Lotte Eisner, publié en 1952, établit une approche du cinéma de la République de Weimar qui favorise l'étude de la forme. Contrairement à Siegfried Kracauer qui ne se concentre que sur les secrets psychiques des Allemands pour expliquer l'émergence et la consécration du nazisme, Eisner expose une thèse qui agence l'expressionnisme et l'influence de Max Reinhardt, grand metteur en scène expressionniste au théâtre, à travers tout le cinéma de l'entre-deux-guerres. Lotte Eisner, dans les vingt chapitres de son ouvrage – définis par l'étude des techniques, genres, styles, costumes, etc. – souligne que l'expressionnisme est une tension

⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Kracauer adhère à la théorie du *Sonderweg* – du chemin particulier allemand – qui sera contestée par Fritz Fischer au début des années 1960 qui considérait que l'arrivée d'Hitler était due à une conjoncture politique et aristocratique qui n'avait pas évolué au même rythme que l'industrialisation de l'Allemagne amorcée au 19^e siècle. Voir John A. Williams, *Weimar Culture Revisited*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2011, p. ix-xv. Voir aussi Jurgen Kocka, « German History before Hitler: The Debate about the German Sonderweg », *Journal of Contemporary History*, Vol. 23, No. 1, (janvier 1988), p. 3-16 et Fritz Fischer, « Twenty-Five Years Later: Looking Back at the "Fischer Controversy" and Its Consequences », *Central European History*, Vol. 21, No. 3, (septembre 1988), p. 207-223.

intérieure qui est exposée, ou exprimée, dans la forme¹⁰. Ainsi, pour Eisner, si les personnages dans *Caligari* sont lugubres et macabres, c'est principalement causé par les décors qui suggèrent, par les obliques, de l'anxiété et de la terreur¹¹.

1.1.3 Critique de leurs travaux

From Caligari to Hitler est né dans un contexte particulier, soit celui de la Deuxième Guerre mondiale et est l'œuvre d'un exilé juif proche de l'école de Francfort¹². En outre, comme le suggère Leonardo Quaresima « [i]t was commissioned within a specific, concrete framework (and according to a specific work plan) of research into the characteristics of Nazism. The United States wanted to know its enemy better in order to be better prepared to fight it. [...] This approach is undoubtedly the book's weakest point¹³ ». C'est d'ailleurs un aspect de son essai qui est toujours au cœur des débats historiographiques et qui a généré, au cours des dernières années, plusieurs ouvrages qui réaffirment la nécessité de voir autre chose que la montée du nazisme à travers les films de la République de Weimar. Dès 1970, une remise en question des propos tenus par Kracauer s'amorce, non pas sur le nazisme, mais sur l'utilisation de la psychologie pour soutenir son argumentation : « *From Caligari to Hitler* greatly exaggerates the significances of many of the films about which he writes, and so distorts through over-emphasis what is no doubt a partial truth in his arguments¹⁴ ». Manwell et Fraenkel, s'ils n'apprécient pas la démonstration de Kracauer, apprécient celle d'Eisner, considérant que son approche fait preuve de plus de cohésion¹⁵.

¹⁰ Lotte Eisner, *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, University of California Press, Berkeley, 2008 [1952], p. 10-13.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² Eric D. Weitz, *Weimar Germany. Promise and Tragedy*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2007, p. 295. Kracauer était entouré d'intellectuels de renom – Horkheimer, Adorno et autres – et l'influence de son milieu paraît dans ses écrits. Voir Weitz, *op.cit.*, p. 270-271.

¹³ Leonardo Quaresima, *op.cit.*, p. xxxvii-xxxviii.

¹⁴ Roger Manwell et Heinrich Fraenkel, *The German Cinema*, Praeger, New York, 1971, p. xiii.

¹⁵ *Ibid.*, p. xiv.

La principale lacune d'Eisner, en revanche, est la classification, généralisatrice, de l'entièreté du cinéma de la République de Weimar sous l'expressionnisme, alors que plusieurs œuvres sont plus près, par exemple, de la *Neue Sachlichkeit*. Eisner s'attarde davantage à la forme qu'au fond des films, ce qui fait de son ouvrage un outil davantage utilisé en études cinématographiques qu'en histoire. L'auteure ne tente pas de lier le cinéma de la République de Weimar au contexte historique, mais bien à l'expressionnisme et à ses racines théâtrales.

En raison du champ d'investigation qu'ils ont ouvert, et malgré des limites évidentes, Eisner et Kracauer sont devenus des incontournables pour la recherche sur le cinéma weimarien : tous ceux ayant écrit sur le sujet se sont positionnés en faveur ou en faux des thèses et des approches de ces deux auteurs. Leur principal apport est d'avoir « historicisé » le cinéma weimarien et d'avoir ainsi ouvert la voie à un large éventail d'avenues de recherche. Leurs lacunes, principalement méthodologiques, sont désormais les points de départ de nombreuses thèses qui tentent de voir cette cinématographie sous un jour nouveau, notamment à travers le prisme des études portant sur la Grande Guerre.

1.2 Depuis les années 1960

Après la parution des ouvrages de Kracauer et d'Eisner il y a eu une prolifération d'ouvrages abordant le cinéma de la République de Weimar. Ce ne sont toutefois pas tous les auteurs qui ont eu l'audace des instigateurs et qui ont amené une nouvelle façon d'aborder le cinéma de l'entre-deux-guerres. Au cours de cette période se sont grandement légitimées les études cinématographiques, d'abord dans les revues, ensuite dans les universités. Par ailleurs, vers la fin des années 1970, la restauration des films de la République de Weimar fut une pierre angulaire de l'effervescence des recherches : sans elle, il n'y aurait probablement pas eu de nouvelles versions de *Metropolis*,

Anders als die Andern et *Nerven*, qui ne seraient probablement que des films méconnus ou perdus tout simplement.

1.2.1 Période 1960-1980

La *politique des auteurs*¹⁶ – la ligne éditoriale des *Cahiers du Cinéma* – semble avoir eu un impact considérable chez plusieurs biographes de réalisateurs, qui choisirent un cinéaste en particulier plutôt que de travailler sur des histoires générales du cinéma – comme celles de Jean Mitry ou de Georges Sadoul¹⁷ – comme ce fut le cas entre les années 1920-1950. Il s’agit d’un phénomène historiographique particulier aux années 1960 et qui semble avoir été grandement influencé par l’émergence des grandes revues du cinéma – *Les Cahiers du Cinéma* et *Positif* – qui connurent une effervescence marquée durant les années 1950 avec les Bazin, Truffaut, Rohmer et Godard.

Dès 1963, Francis Courtade s’affaire à une biographie de Fritz Lang. S’il est un des premiers à en faire un ouvrage, il ne sera pas le premier à dire que Lang était un « auteur ». En effet, les jeunes chroniqueurs des *Cahiers* tenaient Fritz Lang en haute estime. Courtade souligne la participation de Lang à la Première Guerre mondiale, que le réalisateur considérait comme une erreur de jeunesse¹⁸. En 1964 Lotte Eisner fait une biographie de F.W. Murnau qui a pour but de replacer ce réalisateur, qu’elle considère comme injustement oublié¹⁹, dans le panthéon des grands réalisateurs allemands de l’entre-deux-guerres. En 1966 Barthelemy Amengual rédige une biographie de G.W. Pabst où, comme Eisner l’a fait avec F.W. Murnau, il dit réintroduire le réalisateur parmi les grands cinéastes de la République de Weimar. Il y fera aussi le point

¹⁶ La politique des auteurs est un idée selon laquelle le réalisateur est considéré comme créateur unique d’une œuvre cinématographique. Elle demande aussi au critique de considérer chaque film d’un auteur dans l’ensemble de sa filmographie. Autrement dit, si l’on traite de Fritz Lang, il faut connaître tout son cinéma pour en apprécier toutes les œuvres, même les moins bonnes. La théorie critique a été élaborée par François Truffaut en 1954 dans un article nommé « Une certaine tendance du cinéma français » dans la revue *Les Cahiers du Cinéma*. Voir Antoine de Baecque, *La politique des auteurs. Les Textes IV*, Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, Paris, 2001, p. 5-12.

¹⁷ Jean Mitry, *Histoire du cinéma : art et industrie*, Éditions universitaires, Paris, 5 volumes, 1967. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Flammarion, Paris, 1949 [1999], 728 p.

¹⁸ Francis Courtade, *Fritz Lang*, Le Terrain Vague, Paris, 1963, p. 10.

¹⁹ Lotte Eisner, *F.W. Murnau*, University of California Press, Berkeley, 1973 [1964], p. 5.

sur l'importance de la Grande Guerre sur son film *Westfront 1918* qui, selon Amengual, fut grandement affecté par le suicide de ses amis suite à l'Armistice en 1919²⁰. Bref, ce ne sont ni les réalisateurs obscurs, comme Joe May, Richard Oswald ou Robert Reinert, ni ceux qui eurent une carrière importante à Hollywood – comme Ernst Lubitsch, Josef Von Sternberg ou Billy Wilder – qui furent les premiers à être étudiés. La vision personnelle des Lang, Pabst et Murnau leur valurent d'être les plus susceptibles de cadrer dans l'idée de la politique des auteurs et ceux dont l'œuvre était la mieux préservée dans les cinémathèques.

Raymond Borde, Francis Courtade et Freddy Buache publient en 1965 *Le cinéma réaliste allemand* qui accorde une place considérable au cinéma de l'entre-deux-guerres. On y trouve, une tentative de faire une histoire du cinéma dont l'hypothèse de départ diffère de celle de Kracauer et d'Eisner. Les auteurs suggèrent qu'il y a de réels problèmes historiographiques concernant le cinéma de l'entre-deux-guerres :

on sait tout de Murnau, on ne sait rien de Phil Jutzi [réalisateur de *Berlin Alexanderplatz* (1931)]. Nul ne songe à publier en France l'ouvrage fondamental de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. [...] Une large part du cinéma des années 1925-1930 a été déformée ou trahie. [...] Une fois éteints les lampions du souvenir, l'Histoire du cinéma allemand jusqu'à Hitler sera probablement réécrite. Des cinéphiles sociologues rectifieront les erreurs de dosage, répareront les omissions, rendront justice aux oubliés, aux méconnus, aux politiques²¹.

La mission des auteurs n'est toutefois pas de prendre part à cette réécriture; ils désirent plutôt soumettre une lecture différente d'une partie de la cinématographie allemande qu'ils considèrent comme « réaliste ou social[e] »²². Les auteurs définissent ce qui a provoqué un cinéma réaliste – le romantisme et la fin de la Première Guerre mondiale – mais surtout ce qui lie une série de 27 films, soit le romantisme, le montage et l'extrême gauche animant la filmographie d'œuvres « de la République de Weimar – la

²⁰ Barthelemy Amengual, *Georg Wilhelm Pabst*, Seghers, Paris, 1966, p. 11.

²¹ Raymond Borde, Freddy Buache et Francis Courtade, *Le cinéma réaliste allemand*, Serdoc, Lyon, 1965, p. 9.

²² *Ibid.*

République de la faim, de la crise, du Rot Front et des chemises brunes – [...] chose plus sérieuse qu'un thé de vieilles dames où les démons batifoleraient avec les anges²³ ». L'essai propose aussi des lectures gauchistes de films qui avaient été considérés comme des prémisses du nazisme (chez Kracauer). Il y a une certaine volonté de confronter les idées déjà reçues, mais il semble précoce d'y voir une nouvelle tendance historiographique. L'ouvrage a ses défauts et les auteurs ne s'en cachent pas : ils se sont fiés à leur mémoire et à leurs notes sur les films, vus avant 1935, pour fonder leur argumentation²⁴.

Pour Manwell et Fraenkel, qui ont publié en 1971 leur ouvrage *The German Cinema*, le cinéma de l'entre-deux-guerres en Allemagne a grandement puisé dans sa conjoncture sociopolitique d'après-guerre. Pour ces auteurs, il n'est pas question de traiter d'un grand secret allemand qui se dessine autour de la montée d'Hitler, qu'ils ne considèrent pas comme inévitable²⁵, toutefois ils jugent important de souligner que l'aspect psychologique s'est en effet imprégné dans les films de la période. S'ils le font, c'est principalement pour expliquer l'expressionnisme : « Expressionism was to exercise influences which declined into mere stylization of design rather than psychological manifestations of distraught 'souls' caught in the web of 'fate'. It became a generic term for many different forms of experiment and protest against convention, more especially in Germany²⁶ ». Manwell et Fraenkel analysent des œuvres déjà canonisées dans Kracauer et Eisner, et de surcroît, n'ont l'intention que de résumer les histoires des films de la République de Weimar. C'est un des problèmes des premières histoires du cinéma, elles se fondent encore et toujours sur le même noyau de quelques films phares de la période. Manwell et Fraenkel soulignent des lacunes de Kracauer, mais ne s'investissent pas autant que Borde, Buache et Courtade pour tenter une lecture différente.

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵ Manwell et Fraenkel, *op.cit.*, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

Paul Monaco dans *Cinema & Society* aborde le cinéma de l'entre-deux-guerres selon une approche comparative : deux pays différents, la France et l'Allemagne, et deux champs d'études, le cinéma et l'histoire sociale. L'auteur n'adhère pas à la politique des auteurs; pour lui, c'est le modèle des producteurs qui permet d'appréhender la réelle valeur d'un film puisque « They must, instead, give play to what they believe are the shared tastes of the mass audience²⁷ ». Bien que son modèle tire davantage sur le créancier que sur le créateur, Monaco, à l'instar de Kracauer, se fonde sur la même prémisse de recherche : le film est un reflet d'un inconscient collectif²⁸. Pour Monaco il faut considérer (il écrit en 1976) que l'époque du muet est close, que son histoire est chose du passé, donc prête à être analysée, et, comme il l'affirme un peu maladroitement, l'histoire de la France et de l'Allemagne est beaucoup moins complexe que celles de l'URSS ou des États-Unis. En outre, Monaco est l'un des premiers à considérer que la Grande Guerre a eu une influence importante sur les thématiques filmiques popularisées en France et en Allemagne dans les années 1920²⁹.

Des années 1960 à la fin des années 1970, plusieurs changements ont marqué l'historiographie. L'histoire du cinéma allemand est passée d'une exaltation des auteurs, aux synthèses, pour passer ensuite à des histoires analytiques qui tentaient d'appréhender le cinéma comme une source de l'histoire. Ces ouvrages s'inscrivent dans l'air du temps : si l'ouvrage de Borde, Courtade et Buache propose une histoire sociale, c'est dans l'influence du marxisme qui est en vogue chez les auteurs des *Cahiers*. Manwell et Fraenkel tentaient à leur façon de casser timidement l'influence totalisante de Kracauer, tout comme Borde, Courtade et Buache qui mentionnaient aussi l'importance de cet ouvrage sans prendre position formellement sur sa valeur³⁰. Monaco, contrairement à Kracauer et à ceux qui l'ont succédé, souligne que « a national

²⁷ Paul Monaco, *Cinema and Society. France and Germany during the twenties*, Elsevier, New York, 1976, p. 4.

²⁸ Monaco, *op.cit.*, p. 10-11.

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

³⁰ Borde, Buache et Courtade, *op.cit.*, p. 9.

cinema that appeals to the mass audience of a society that had just gone through a collective trauma – as Germany had in 1918 – tends to produce particularly expressive films³¹ ». Il suggère aussi que cette voie pourrait être un sujet fascinant pour des recherches ultérieures : « the hypothesis cannot be accepted as a maxim of film history and is, at best, a possible starting point for further inquiries into a fascinating topic³² ».

1.2.2 Période de 1980 à 2009

Modris Eksteins publie en 1980 deux articles sur *All Quiet on the Western Front* – un sur le livre³³ et l'autre sur le film³⁴ – qui ne redéfinissent pas l'histoire du cinéma de la République de Weimar, mais ont la particularité d'amener le cinéma dans l'histoire culturelle et l'analyse de la mémoire de la Première Guerre mondiale. Ce n'est peut-être pas encore une tendance en histoire du cinéma qui commence à se légitimer, mais émerge alors un révisionnisme de l'histoire du cinéma de l'entre-deux-guerres. Thomas Elsaesser, dans un article de 1981, souligne « [t]he paradox, that it should be the cinema – the art-form most tainted by fascism (« from Caligari to Hitler ») in the general mind – which now appears to speak on behalf of German culture, has not received sufficient attention³⁵ ». Il y a au début de la décennie 1980 des changements considérables dans l'étude de l'émergence du nazisme et de la perception du cinéma qui avait été perçu comme un art ayant alimenté le germe « inné » des Allemands à l'autoritarisme, il n'est pas étranger que cette thèse commence timidement à être contestée.

Ces nouvelles idées n'ont toutefois pas encore intégré massivement les histoires du cinéma allemand qui paraissent au cours de la décennie. Patrice Petro, en 1983, considère que *From Caligari to Hitler* est une étude fort bien

³¹ *Ibid.*, p. 159.

³² *Ibid.*

³³ Modris Eksteins, « All Quiet on the Western Front and the Fate of a War », *Journal of Contemporary History*, Vol. 15, No. 2 (avril 1980), p. 345-366.

³⁴ Modris Eksteins, « War, Memory, and Politics: The Fate of the Film All Quiet on the Western Front », *Central European History*, Vol. 13, No. 1 (mars 1980), p. 60-82.

³⁵ Thomas Elsaesser, « Myth as the Phantasmagoria of History H.J. Syberberg, Cinema and Representation », *New German Critique*, No. 24-25, (automne 1981-hiver 1982), p. 108.

construite avec quelques défauts de perception historique³⁶ et que l'ouvrage de Monaco ne fait que « simplement » renverser la thèse de Kracauer³⁷. Rien ne préfigure encore, du moins manifestement, que la Grande Guerre plus que l'émergence du nazisme devient un point de départ sensible à l'interprétation du cinéma de l'entre-deux-guerres. Francis Courtade dans *Cinéma Expressionniste* fait, encore en 1984, une histoire du mouvement artistique expressionniste. L'auteur n'y questionne pas Kracauer, mais porte l'étude d'Eisner au-delà de l'Allemagne et de l'expressionnisme cinématographique pour montrer l'influence du courant dans le cinéma populaire américain, comme pour le film d'horreur ou le film noir³⁸. Günther Dahlke et Günter Karl dans *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933* mettent l'accent sur la rapide évolution du cinéma allemand de ses débuts jusqu'à la fin de la République de Weimar. Les auteurs ne cherchent pas à s'éloigner des propos de Kracauer ou ceux d'Eisner et il ne tentent pas de redéfinir la valeur artistique du cinéma classique weimarien. Il s'agit d'un ouvrage plus général que ceux de Courtade et de Buache, où Dahlke et Karl traitent des films individuellement et chronologiquement. Freddy Buache, dans *Le Cinéma allemand 1918-1933*, considère que l'essence du style cinématographique allemand de l'entre-deux-guerres puise exactement là où les cinéastes du nouveau cinéma allemand ont eux aussi puisé, c'est-à-dire dans une culture allemande qui était antérieure à la guerre – Buache se fiant surtout sur les toiles de Friedrich, les pensées de Goethe et les remarques de Madame de Staël. Toutefois, il ne néglige pas l'impact des événements sociopolitiques suivant la Première Guerre mondiale sur sa population, même s'il ne s'agit pas de son angle d'approche. Buache, comme quelques commentateurs l'ayant précédé, tente de voir le cinéma de la République de Weimar sous un œil différent de celui des instigateurs : « Il [Kracauer] n'y trouve pas les tourments de l'âme germanique en quête de son identité, mais les germes sombres de la mutation d'un socialisme national

³⁶ Patrice Petro, « From Lukács to Kracauer and beyond : Social Film Histories and the German Cinema », *Cinema Journal*, Vol. 22, No. 3 (printemps 1983), p. 54

³⁷ *Ibid*, p. 66-67.

³⁸ Francis Courtade, *Cinéma expressionniste*, Henri Veyrier, Paris, 1984, p. 187-230.

indécis en national-socialisme exterminateur sûr de son bon droit pour accomplir sa mission luciférienne³⁹ ».

Patrice Petro, en 1989, puis Frieden, McCormick, Petersen et Vogelsang en 1993, ont tous abordé le cinéma de la République de Weimar par l'histoire des genres. Les deux ouvrages sont fortement influencés par une lecture féministe du cinéma de l'entre-deux-guerres. Si l'apport du nouveau cinéma allemand teinte le collectif, il n'en va pas de même avec l'essai de Petro. Celui-ci tente de se distancer d'une lecture traditionnelle : « [t]he now familiar reading of 'crisis' in Weimar culture and society, a crisis culminating in fascism and commonly described in terms of a breakdown of male identity, in fact provides the 'master plot' for analyses of representation and spectatorship in the Weimar cinema⁴⁰ ». Petro montre qu'une lecture genrée est possible : « it enables us to see the crises of the Weimar years (political, economic, psychic) as they came to figure differently for women, for those spectators whose experience of modernity was in no way equivalent to the experience of the male spectator so often analyzed⁴¹ ». Le collectif de Frieden, McCormick, Petersen et Vogelsang prend une position plus ferme sur une base analytique somme toute similaire à celle envisagée par Petro où « the process of cinematic production provide an illustrated study of gendered socialization⁴² ». Ainsi, au terme des années 1980 et à l'aube des années 1990, il y a une tendance à réinscrire l'histoire du cinéma weimarien dans l'entre-deux-guerres en n'omettant pas l'importance de la lecture des films par les genres et les nouvelles problématiques historiques.

Anton Kaes, dans un article de 1995, dresse la liste de dix pistes qui devraient être considérées par les historiens du film et les historiens. Dans cette

³⁹ Freddy Buache, *Le cinéma Allemand 1918-1933*, 5 Continents, Renens, 1984, p. 17.

⁴⁰ Patrice Petro, *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton University Press, New Jersey, 1989, p. xviii

⁴¹ *Ibid.* p. xxiv.

⁴² Sandra Friedman, Richard W. McCormick, Vibeke R. Petersen et Laurie Melissa Vogelsang, *Gender and German Cinema. Feminist Interventions. Volume II: German Film History/German History on Film*, Berg, Providence, 1993, p. xii.

même foulée, il réaffirme l'importance et la pertinence de l'ouvrage de Siegfried Kracauer :

From Caligari to Hitler linked the history of Weimar cinema to the political history of the nation. [...] [it] sought to identify those national character traits which might explain the emergence of Nazism in Germany. We sensed that Kracauer's book was flawed in several ways : it was essentialist in its insistence on an innate authoritarian German character; it was reductionist, often simplifying the film's meaning potential to its storyline and disregarding the visual coding; and its telos was inherently deterministic: Weimar led to Hitler and fascism. Although we rejected Kracauer's claims about « the » Germans, we were convinced by his basic premise that films must not be separated from their political, social, and cultural habitat⁴³.

Les ouvrages qui traiteront du cinéma de la République de Weimar à la suite de la parution de cet article prendront une part considérable de leurs introductions pour donner leur avis sur l'historiographie, mais ils n'hésiteront pas à exprimer ce qui cloche avec l'hypothèse de Kracauer. Le premier à le faire est l'ouvrage *Front Film Weimar* de Bernadette Kester, qui n'analyse que des films de guerre réalisés durant la République de Weimar. Kester priorise les films qui présentent concrètement la Grande Guerre à ceux qui ne la représentent que de façon métaphorique. Elle s'intéresse à la représentation et à la réception de ces films, mais surtout au processus du deuil par l'image cinématographique⁴⁴. L'auteure d'ailleurs, s'inspire directement, pour ce faire, des historiens du champ culturel, tels que George L. Mosse, Jay Winter et Modris Eksteins.

Dès 2003, Dietrich Scheunemann propose de nouvelles approches pour analyser les films expressionnistes. Il suggère de redéfinir ce qu'est le cinéma expressionniste puisque pour bien des gens « expressionist film became widely synonymous with Weimar cinema⁴⁵ ». Ce n'est pas faux, mais il s'agit d'une généralité qui est due à l'influence des ouvrages de Kracauer et Eisner⁴⁶, sans

⁴³ Anton Kaes, « German Cultural History and the Study of Film: Ten Theses and a Postscript », *New German Critique*, No. 65, (Spring/Summer, 1995), p. 49.

⁴⁴ Bernadette Kester, *Film Front Weimar. Representation of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2003 [1998], p. 11.

⁴⁵ Dietrich Scheunemann, « Preface » dans Scheunemann, Dietrich (dir.), *Expressionist Film. New Perspectives*, New York, Camden House, 2003, p. ix.

⁴⁶ *Ibid*, p. 6.

une réelle redécouverte de l'ensemble des œuvres produites sous Weimar. Scheunemann constate que l'impact de l'essai d'Eisner sur le cinéma weimarien a faussement associé l'entièreté des œuvres produites entre 1919 et 1933 à l'expressionnisme. L'auteur tire une liste de six films qu'il considère comme étant expressionnistes et limite ses choix entre 1919 et 1924. Bien que l'expressionnisme au cinéma soit régulièrement revisité, l'histoire culturelle de la Première Guerre mondiale continue d'avoir une influence sur le domaine de recherche depuis le début des années 2000, celle-ci alimente l'analyse du fond tandis que la forme a peut-être été surexposée. Le collectif de Noah Isenberg, *Weimar Cinema* paru en 2009, suggère de revoir, à l'instar de Scheunemann, quelques classiques du cinéma de la République de Weimar. Pour Isenberg, Weimar propose

[a] paranoid world, built precariously atop the power vacuum that was left after the war, the need for projecting society's innermost anxieties, fantasies, and dreams onto the big screen arose almost as quickly as the republic itself was collapsing. The general atmosphere of political and social make-believe found its logical expression in the cinema⁴⁷.

Chez Scheunemann comme chez Isenberg, il s'agit de se questionner sur la valeur des thèses de Kracauer et d'Eisner près d'une cinquantaine d'années après leur publication.

En somme, de 1980 à 2008, plusieurs nouvelles tendances ont émergé qui ont permis d'appréhender le cinéma de la République de Weimar avec de nouvelles problématiques qui reflétaient les bouillonnements intellectuels de leurs époques. Tranquillement, le champ de l'histoire culturelle a pris d'assaut celui de l'histoire du cinéma, d'abord par l'histoire des genres, puis par l'intégration, timide, de la Grande Guerre et de ses conséquences.

1.3 Anton Kaes : un nouvel instigateur?

En 2009, Anton Kaes a proposé l'idée d'un *Shell Shock Cinema* sous la période de Weimar; un cinéma qui serait « a metaphor for the invisible though

⁴⁷ Noah Isenberg, *Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era*, Columbia University Press, New York, 2009, p. 7

lasting psychological wounds of World War I. Some of the most seminal German movies made in the 1920s found artistic expression for this elusive yet widespread syndrome⁴⁸ ». L'approche de Kaes, différente de ses prédécesseurs, notamment Eisner et surtout Kracauer, propose de faire ressortir les liens tangibles entre les films qu'il analyse, la Première Guerre mondiale et le *shell shock* grâce aux détails subtils des œuvres et aux particularités propres au langage cinématographique. Pour lui, c'est la Grande Guerre qui tisse un fil rouge à travers une majeure partie du cinéma de la République de Weimar et non le nazisme, comme on le prétend depuis Kracauer. Comme l'annonce le titre de l'essai, Kaes analyse les images à travers les prismes de la maladie psychique et de la psychanalyse. L'approche de Kaes a été longuement mûrie puisque l'auteur considérait déjà l'importance de l'émergente histoire culturelle pour approcher les œuvres filmiques plus d'une dizaine d'années avant de rédiger *Shell Shock Cinema* :

Cultural historians emphasize the various material conditions and ideological factors that define and shape the production as well as the reception of individual films. [...] we must examine how individuals and groups of individuals construct meaning from the profusion of things they encounter. Seen from this perspective, films are but one, albeit a powerful, articulation of our need to « make sense »⁴⁹.

Comme en font foi les différents chapitres de l'ouvrage, Kaes ne se cantonne pas dans l'analyse du *shell shock*, mais s'aventure aussi dans l'analyse culturelle et identitaire. Pour lui, ce sont les films qui sont une réaction post-traumatique à la Grande Guerre : « despite their manifest differences, all of these films found a way to restage the shock of war and defeat without ever showing military combat. They were post-traumatic films, reenacting the trauma in their very narratives and images⁵⁰ ». Kaes ne tient pas compte dans son analyse des traumatismes latents et des CPT liés à des événements politiques qui sont des conséquences de la Grande Guerre, comme l'insurrection de janvier 1919 et le Traité de Versailles.

⁴⁸ Anton Kaes, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2009, p. 3.

⁴⁹ Kaes, *loc.cit.*, 1995, p. 50-51.

⁵⁰ Kaes, *op.cit.*, 2009, p. 3.

1.3.1 Critique de son argumentation

Kaes n'analyse pas les représentations du *shell shock* dans les films de guerre : ce qui l'intéresse sont les représentations métaphoriques des blessures psychiques. Comme le suggère Garth Montgomery « films about the First World War were usually the subject of polemical reviews in the daily press, and sometimes the target of violent audience reaction in the cinemas⁵¹ ». Ces vives réactions, notamment aux premières d'*All Quiet on the Western Front*, *Westfront 1918* ou de l'agitprop *Kuhle Wampe* de Slatan Dudow et Bertolt Brecht, ne sont pas à associer systématiquement à un choc post-traumatique dû à la guerre, mais peut-être plus probablement à un refoulement politique, amplifié par différents événements sociopolitiques, dont les révoltes et la violence de janvier 1919, qui sont encore vives dans les mémoires en 1931. Bien qu'il soit aisé de repérer dans les films weimariens des représentations des traumatismes immédiats liés à la guerre, il est également possible d'y voir diverses formes de traumatismes, plus subtils, latents, occasionnés par des événements subséquents à la Grande Guerre et qui affectent une société entière plutôt que ses seuls combattants. Ce sont ces multiples pistes qui seront explorées, ouvertes dans ce mémoire. Il serait également tentant de remettre en question l'étendue de la thèse de Kaes telle qu'exposée dans *Shell Shock Cinema : Weimar Culture and the Wounds of War* puisque l'auteur s'intéresse à un corpus de films très restreint et laisse entendre qu'il traite de la culture weimarienne et des blessures psychologiques de la Grande Guerre alors qu'il ne questionne, en réalité, que la narration et la mise en scène de quatre classiques.

En effet, dans *Shell Shock Cinema*, Anton Kaes élabore sa thèse autour de quatre principaux films, *Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *Die Niebelungen* (1925) et *Metropolis* (1927), et introduit son sujet par l'entremise de deux autres films, *Nerven* (1919) et *Dem Licht Entgegen* (1918). Les quatre premiers films forment donc son corpus principal, ce qui donne à penser que Kaes

⁵¹ Garth Montgomery, « 'Realistic' War Films in Weimar Germany: entertainment as education », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 9, No. 2, 1989, p. 115.

considère que seulement trois auteurs ont exprimé, par la métaphore principalement, les maux psychologiques liés à la Grande Guerre. Kaes suggère cependant, en note de bas de page que six autres films pourraient aussi faire partie d'une telle analyse. Ce que Kaes recherche dans ces films est concret :

[these four films] all of which are hallmarks of Weimar film culture, represent the most prominent examples of this shell shock cinema. Articulating an indirect, but more poignant understanding of trauma than many traditional war movies, these films translate military aggression and defeat into domestic tableaux of crime and horror. They transform vague feelings of betrayal, sacrifice, and wounded pride into melodrama, myth, or science fiction. They evoke fear of invasion and injury, and exude a sense of paranoia and panic. These films feature pathological serial killers, mad scientists, and naïve young men traumatized by encounters with violence and death. They show protagonists recovering from unspeakable event both real and imagined, and they document distressed communities in a state of shock⁵².

Aujourd'hui, il est possible de voir en quoi Kaes a vu juste en se lançant sur la piste du traumatisme, mais aussi comment sa définition du shell shock, son choix de corpus et son analyse des événements à l'origine du traumatisme ont fortement orienté, voir restreint, sa vision de la cinématographie, de la culture et de la société weimarienne. Sur les traces de Kaes, et pour mieux exprimer les maux et les malaises de l'Allemagne d'entre-deux-guerres, nous en sommes aujourd'hui à élargir la réflexion à une plus grande part de la société allemande, à aborder un plus vaste corpus cinématographique qui exprimerait davantage de thèmes et de genres cinématographiques et à explorer plus en détail les événements qui ont ponctué la République de Weimar de même que leur incidence sur la société allemande et, par conséquent, sur la production de l'époque.

1.3.2 Travaux récents

Quelques auteurs procèdent, à la manière de Kaes, à l'analyse de films, comme Michael A. Loveless dans sa thèse datant de 2008⁵³, ou au moyen de la théorie des CPT, comme Jason Crouthamel (2009), Andreas Killen (2006) et

⁵² Kaes, *op.cit.*, 2009, p. 3.

⁵³ Thèse publiée en 2011 : Michael A. Loveless, *Weimar cinema : A memorial to the Great War*, ProQuest Publishers, Ann Arbor, 2011, 120 p.

Veronika Fuetchner (2011) dans leurs plus récents ouvrages. S'ils ne travaillent pas exclusivement, comme Kaes, avec les films et la théorie des CPT, leurs ouvrages font inévitablement référence soit aux œuvres cinématographiques, soit aux troubles psychiques et aux institutions qui y sont liées. Les méthodes de ces auteurs ne sont pas différentes de celles employées par les historiens Jay Winter ou George L. Mosse dans leurs ouvrages traitant de la mémoire de la Grande Guerre. Leurs travaux permettent de renouveler et d'étendre la thèse de Kaes et de voir que les CPT ne sont pas seulement occasionnés directement par la Première Guerre mondiale. Pour ces auteurs, le CPT est aussi une maladie sociale qui émane d'un stress lié à la modernité. Dans *Berlin Electropolis*, Andreas Killen donne l'exemple de téléphonistes, travaillant pour George Siemens, dépassées par la charge de travail :

By about 11 o'clock some thousands of inherently nervous Berlin businessmen had become little short of raving mad, and the telephone operators had lost their heads. Suddenly one of the operators tore her 'phone set from her head and fell into hysterics, an example which was infectious. A few minutes later, the room was a mass of screaming and howling women, some of whom jumped up from their seats and rushed out⁵⁴.

Elle conclut en liant une séquence de *Metropolis* (1927) à un poème de Grosz⁵⁵ : l'auteure considère que cette association permet de mettre en lumière une continuité entre le traumatisme vécu par l'individu et, à une plus grande échelle, par la société⁵⁶.

L'historiographie allemande n'est pas en marge des changements historiographiques répertoriés depuis le début des années 2000. La Grande Guerre et les diverses sciences sociales s'intègrent de plus en plus à la recherche sur le cinéma allemand de l'entre-deux-guerres. À l'instar du *Front Film Weimar* de Bernadette Kester, Philipp Stiasny en 2009 dans *Das Kino und der Krieg – Deutschland 1914-1929* étudie les films réalisés durant et après la Grande Guerre qui traitent directement de la guerre et de sa représentation.

⁵⁴ Andrea Killen, *Berlin Electropolis. Shock, Nerves, and German Modernity*, University of California Press, Berkeley, 2006, p. 162.

⁵⁵ *Ibid.* p. 218.

⁵⁶ *Ibid.*

Michael Eckardt, en 2008 dans *Zwischspiele der Filmgeschichte. Zur Rezeption des Kinos der Weimarer Republik in Südafrika 1928-1933*, étudie la réception sud-africaine du cinéma national allemand de l'entre-deux-guerres. L'ouvrage est pertinent dans la mesure où l'auteur traite beaucoup de la censure pour montrer comment celle-ci fonctionnait tant en Afrique du Sud qu'en Allemagne. Eckardt note que certains films avaient particulièrement choqué de là à instaurer un comité de censure mieux structuré, en Afrique du Sud, après les visionnements de *Mädchen in Uniform* de Leontine Sagan et *Der Blaue Engel* de Josef von Sternberg⁵⁷. Tobias Nagl, en 2009 dans *Die unheimliche Maschine - Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, s'inscrit lui aussi dans cette tentative de donner de nouvelles balises à l'historiographie du cinéma de weimarien en axant ses recherches sur la centralité du racisme dans les films de l'époque.

Le collectif de Christian Rogowski paru en 2010, *The Many Faces of Weimar Cinema*, propose lui aussi la redécouverte des films de la République de Weimar. Rogowski et Kaes ont en commun d'avoir commenté un film très peu analysé et dont la restauration n'est parue en format DVD qu'en 2008⁵⁸. En effet, *Nerven* (1919) de Robert Reinert, investit explicitement la thématique des traumatismes psychiques de guerre, devenant l'un des premiers films à traiter de ces maux invisibles et enrichissant grandement, du même coup, l'historiographie à partir de 2008. Le titre *Shell Shock Cinema* paraît donc non seulement comme étant emblématique d'un nouveau penchant historiographique, mais aussi fort éloquent pour traiter d'une majeure partie des œuvres cinématographiques produites en Allemagne de 1919 à 1933.

⁵⁷ Eckardt, Michael, *Zwischspiele der Filmgeschichte. Zur Rezeption des Kinos der Weimarer Republik in Südafrika 1928-1933*, Berlin, Trafo, 2008, p. 251-272.

⁵⁸ *Nerven* [Nerves]. 1919. Réalisation de Robert Reinert. Allemagne. Monmental-Fil-Werke Berlin. [Edition Filmmuseum 41].

Chapitre 2 – Traumatismes corporels

Les limites énoncées à propos du travail de Kaes alimentent dans cette partie une réflexion destinée à appliquer son discours à un plus grand éventail de la cinématographie weimarienne. Kaes forme son argumentation autour de quatre classiques de l'époque, qu'il analyse selon les approches de la psychologie¹, de l'histoire et du langage cinématographique. Marc Ferro, dans son recueil *Cinéma et Histoire*, souligne l'importance des détails scéniques et leur valeur historique, en mettant l'accent sur un ensemble d'extraits pour confirmer ou infirmer une thèse historique plutôt que de se limiter à un corpus restreint, en l'occurrence s'il est question d'un sujet ambitieux comme celui de montrer comment la Grande Guerre a influencé les sujets cinématographiques et la culture allemande :

Le film est observé, non comme un œuvre d'art, mais comme un produit, une image-objet, dont les significations ne sont pas seulement cinématographiques. [...] Aussi l'analyse ne porte pas nécessairement sur l'œuvre en sa totalité; elle peut s'appuyer sur des extraits, rechercher des « séries », composer des ensembles. La critique ne se limite pas non plus au film, elle l'intègre au monde qui l'entoure et avec lequel il communique nécessairement².

Il semble d'ailleurs que ce soit cette façon de faire quelque peu restrictive qui ait été privilégiée dans l'élaboration de la thèse de Kaes : l'auteur semble avoir cru plus légitime de limiter sa sélection aux films qui, selon ses critères, pouvaient être considérés dans leur totalité comme appartenant au *Shell Shock Cinema*, réduisant son corpus à six œuvres pour une période de près de quinze ans. Suivant les recommandations de Ferro, une analyse de la mise en scène et des personnages des œuvres cinématographiques réalisées durant la République de Weimar met en évidence des éléments qui permettent d'appliquer aisément la thèse de Kaes à une plus grande part des films de cette période. Par ailleurs, il n'y pas que les fictions qui permettent de comprendre comment ont été traduits les traumatismes sociaux et les troubles psychiques de guerre : des

¹ Les troubles psychiques y sont principalement commentés selon l'approche psychanalyste de Freud. Toutefois l'auteur propose une bibliographie très étoffée sur le shell shock et le trauma.

² Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Folio Histoire, Paris, 1993, p. 41.

films ont été réalisés pour informer³ et d'autres dans le but de recréer le plus fidèlement possible la Grande Guerre ou la vie quotidienne d'après-guerre⁴.

Dans ce chapitre, il sera question des traumatismes physiques et comment certains réalisateurs de l'entre-deux-guerres ont représenté ces traumas. Les visages – centre de l'émotivité et de l'identité humaine – sont traités de façon à exacerber l'émotivité et, dans certaines fictions, renvoient aux visages défaits de la Grande Guerre. En outre, la mort de masse est une vision d'horreur que nombre de soldats ont vu de près durant les combats. Les films témoignent de cette rencontre par des thématiques parfois concrètes, parfois symboliques, qui alimentent l'idée d'une cinématographie traumatisée. Finalement, les amputés et les éclopés sont des types de personnages récurrents dans les films de la République de Weimar et leur présence ne manque pas de rappeler le coût humain de la Grande Guerre.

2.1 Les Visages

Le retour des soldats allemands après la Première Guerre mondiale ne s'est pas fait dans la même exubérance que le déploiement des troupes au déclenchement des hostilités en 1914. Les soldats rentraient défaits et humiliés; ils étaient minés, fatigués et, pour une grande part, physiquement blessés. Parmi les legs de la guerre se trouvaient des visages qui n'exprimaient pas seulement le désarroi de la défaite ou l'exténuation : gravement mutilés ou déformés, ils exprimaient avant tout leur rencontre avec la mort et la violence de masse des nouvelles technologies de guerre.

2.1.1 Visages dans les décors

Les paysages apocalyptiques nés de la Première Guerre mondiale ont grandement alimenté l'art moderne. Plusieurs réalisateurs expressionnistes

³ *Geheimnisse einer Seele* de G.W. Pabst a été réalisé en 1925 pour un cabinet de psychologues dans le but d'informer sur les chocs post-traumatiques. Anton Kaes a analysé *Dem Licht entgegen* (1918) un film de la UFA à saveur pamphlétaire destiné aux femmes de soldats sur les risques des troubles psychiques et physiques de guerre qui pourraient affecter leurs maris Kaes, *op.cit.*, p. 10.

⁴ C'est le cas des films de chambre (*Kammerspielfilm*), de certains films de rue (*Straßenfilm*) et des films construits dans la logique de la Nouvelle-Objectivité (*Neue Sachlichkeit*).

empruntèrent des particularités de ces décors frappants et désolants pour mettre en valeur la nature glauque de leurs œuvres. C'est le cas, entre autres, de Robert Wiene qui déforme et transforme tous ses paysages dans *Caligari* ou dans *Von Morgens bis Mitternachts* de Karl Heinz Martin, un ancien metteur en scène au théâtre⁵. On remarque également, dans certains paysages plus ou moins stylisés, des éléments altérés qui rappellent directement les étendues dévastées par la guerre, notamment les arbres dépouillés dont il ne restait pratiquement que les troncs et de rares branches. Stylisant et exacerbant le réel, les paysages inquiétants et menaçants des films de la période weimarienne comportent aussi



Figure 2 – Épilogue de *Die Nibelungen* (1925)

de nombreux éléments symboliques récurrents, parmi lesquels des agencements évoquant le visage humain, une particularité manifeste notamment dans *Nosferatu* (1922), *Die Nibelungen* (1925), *Die Straße* (1923).

C'est particulièrement le cas de l'arbre dans l'épilogue de *Die Nibelungen* (1925) de Fritz Lang, qui symbolise la mort de Siegfried (figure 2). Lang fait une transition d'un arbre en pleine santé à un arbre recroquevillé de nature surréaliste qui finira en amas de branches représentant une tête de mort brillant dans la noirceur. Ainsi, le réalisateur change l'habitude symbolique⁶ de l'arbre pour ancrer son mythique héros dans la mort.

Les paysages basés sur la vie quotidienne d'après-guerre mettent, quant à eux, l'accent sur le réel : les décorateurs, sous l'œil aguerré des réalisateurs, construisent des décors qui permettent d'y voir littéralement des facettes du visage. C'est parfois même un décor naturel, qui n'a donc pas été construit, qui

⁵ Peter Gay, *Weimar Culture. The Outsider as insider*, New York, WW Norton, 2001 [1968], p. 130.

⁶ « Symbole de la vie, en perpétuelle évolution [...] l'arbre, même sacré, n'est pas partout un objet de culte; il est la figuration symbolique d'une entité qui le dépasse et qui, elle, peut devenir un objet de culte » la mort de Siegfried dans ce cas-ci devient l'objet de culte. Dans Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Arbre », dans *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982 [1969], p.62.

recèle en lui-même le pouvoir expressif et évocateur des visages humains. Le grenier de sel où vit Orloc dans *Nosferatu* fait ressentir des yeux qui observent, qui menacent et qui violent : pour Francis Courtade « [les] paysages [de Murnau dans *Nosferatu*], de ville ou de nature, inquiètent et envoûtent à partir du réel, du reconnaissable⁷ ». Il symbolise aussi la faim, étant d'abord un grenier abandonné en pleine crise monétaire où les denrées les plus essentielles



Figure 3 – *Die Straße* (1923)

sont presque inaccessibles⁸. Le moyen-métrage de Karl Grune, *Die Straße* (1923) propose pareillement ce genre de regard dans une version, toutefois, beaucoup plus figurative alors qu'une horloge ressemblant fortement à une paire de yeux symbolise un regard contraignant (figure 3). Dans cet extrait, c'est aussi une façon de montrer la culpabilité du personnage qui prend alors forme dans le décor.

Le regard sert aussi à surveiller et le décor se prête sans ambiguïté à cette connotation dans cette séquence. Il s'agit d'une thématique qui sera reprise dans *M* (1931) de Fritz Lang où une ville entière est assiégée par un meurtrier et dont tous les citoyens sont à la recherche.

2.1.2 Visages déformés

Même aujourd'hui les photos de soldats ainsi que les toiles et dessins portant sur les conséquences physiques des armes modernes provoquent de vives émotions⁹. Le retour des troupes en Allemagne en 1918 a inévitablement marqué l'imagination : c'est meurtris et démolis que les engagés reviennent au

⁷ Francis Courtade, *Cinéma Expressionniste*, Paris, Henri Veyrier, 1984, p. 174.

⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁹ Qu'il s'agisse de l'œuvre de Grosz qui introduit cet essai (figure 1) ou des nombreux croquis d'Otto Dix esquissés lors de son service militaire, ces pièces mettent l'accent sur les démembrements et l'intensité du carnage, voir le catalogue de l'exposition du Musée des beaux arts de Montréal : Olaf Peters (dir.), *Otto Dix. Un monde effroyable et beau*, MBAM, Montréal, 2010, 258 p.

pays¹⁰. Les horreurs de guerre ne sont pas représentées au cinéma avec le même degré de réalisme que sur la carte postale des Gueules cassées ou qu'à travers le personnage de Len Cheney dans *The Phantom of the Opera* (1925) (figure 4). Certaines réalisations ont plutôt misé sur d'étranges personnages afin de donner une dimension effrayante à ces faciès.



Figure 4 – Len Cheney

L'apparence du vampire de Murnau¹¹ diverge de celle du personnage créé par Bram Stoker dans son roman *Dracula* paru en 1898 et de son incarnation dans l'adaptation

américaine de 1931 mettant en vedette Bela Lugosi (figure 5). Le personnage d'Orloc¹², dans l'adaptation allemande de 1922, a un visage squelettique, de longues incisives acérées jumelées à de longues oreilles aiguës. Kaes préfère noter que le spectateur ne peut s'identifier à Orloc tant il est laid; pourtant, la toile *Grauer Tag* (1921) de George Grosz représente un soldat aux traits grêles et au visage dénué de toute émotion qui pourrait s'apparenter à Nosferatu (figure 5). Ce personnage aux dents portées vers l'avant et au dos recroquevillé est dénaturé dû à son engagement



Figure 5 – *Grauer Tag* (1921), *Nosferatu* (1922) et *Dracula* (1930)

¹⁰ Eric D. Weitz, *Weimar Germany. Promise and Tragedy*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2007, p. 6.

¹¹ « Son visage donnait une impression de force, avec son nez fin mais aquilin, des narines particulièrement larges, un front haut et bombé, des cheveux qui se clairsemaient aux tempes, mais, ailleurs, épais et abondants. [...] La bouche, pour autant que je pusse l'entrevoir, sous l'épaisse moustache, présentait quelque chose de cruel, sans doute en raison des dents éclatantes et particulièrement pointues. Elles avançaient au-dessus des lèvres elles-mêmes dont le rouge vif soulignait une vitalité étonnante chez un homme de cet âge » Dans Bram Stoker, traduit par Jacques Finné, *Dracula*, Flammarion, Paris, 2004 [1898], p. 32-33.

¹² Pour des raisons légales, Murnau change les noms des personnages du roman original tout en gardant la trame narrative originale.

militaire et son apparence n'est pas sans rappeler celle du comte¹³. Ces similitudes dans la construction physique de deux personnages fondamentalement différents induisent l'idée qu'il y a quelque chose de malsain avec la guerre qui s'est terminée et qui a laissée des traces d'une laideur à laquelle il est difficile de s'identifier, tel que le romancier Erich Maria Remarque le décrit: « Quand nous partons, nous ne sommes que de vulgaires soldats, maussades ou de bonne humeur et, quand nous arrivons dans la zone où commence le front, nous sommes devenus des hommes-bêtes¹⁴ ». Le soldat est contraint¹⁵ de se battre, de donner la mort et de subir les conséquences, soit par la mort ou la mutilation, de cette confrontation entre êtres humains. Orloc, ou Nosferatu, est contraint au meurtre par ses pulsions, et périra au terme de son aventure, chassé et abattu parce qu'il représente un danger et qu'il est différent pour Hutter¹⁶. Bien que loin des représentations cauchemardesques du cinéma d'horreur contemporain, les attributs du comte Nosferatu dénaturent le visage humain à l'image de certaines victimes de guerre tel que le peint Grosz ou Dix. Cette liaison met en évidence la façon dont est perçu le soldat au retour du front, jugé responsable d'abord des quatre années de guerre par le Traité de Versailles, puis de la violence des actes commis, qui se répercutent sur certains visages eux-mêmes victimes des brutalités d'autres soldats.

Une autre caractéristique troublante chez Nosferatu est son regard vidé de toute émotion, comme halluciné et fixé vers la mort. Le somnambule Cesare dans *Caligari* de Robert Wiene possède lui aussi ce regard fixé sur la mort, de même qu'Allan Gray dans *Vampyr* rêvant et voyant sa propre mort. L'un des moments où la charge symbolique de ce type de regard atteint son comble est celui où Orloc (à ne pas confondre avec le comte Orloc chez Murnau) fixant ses mains, comprend qu'elles appartiennent à un meurtrier. Ces regards (figure 6)

¹³ Kaes, *op.cit.*, p. 105.

¹⁴ Erich Maria Remarque, *À l'ouest rien de nouveau [Im Western nichts neues]*, Livre de Poche, Paris, 2012 [1928], p. 54.

¹⁵ « Contraint » est employé selon le sens que lui attribue différents films mettant en scène la vie dans les tranchées, *Paths of Glory* (1957), *All Quiet on the Western Front* (1930), et bien d'autres. Il n'est pas question ici de trancher ni de prendre position dans le débat historiographique de la contrainte ou du consentement.

¹⁶ Le personnage qui réfère à Jonathan Harker dans l'œuvre de Stoker.

ne sont pas naturels, ils témoignent d'un traumatisme lié à la mort. Lorsqu'il traite de *Nuit et Brouillard* (1955) d'Alain Resnais, Antoine de Baecque soutient l'idée de « regard caméra de l'histoire¹⁷ », qui lie le choc des camps à l'art suivant la Deuxième Guerre mondiale. Les artistes de la Première Guerre mondiale ont eux aussi tenté de commémorer les absurdités de la guerre : « Les combats du front envahirent la prose et la poésie, les livres illustrés et les films,



Figure 6 – Visages qui fixent la mort

en des termes qui détermineraient la vision des contemporains et des générations futures¹⁸ ». Ces regards figés témoignent d'horreurs infligées ou vécues. Dans ces deux cas, ces protagonistes sont dépassés par la violence, à eux seuls leurs yeux expriment le traumatisme face à cette expérience qui dépasse leur

entendement. Ces regards témoignent principalement du traumatisme de la rencontre avec la mort, celle mise en scène cinématographiquement faisant écho à la mort de masse de 1914-18.

2.1.3 Le visage de la Mort

La Mort, en tant que personnage, est une autre figure récurrente dans la cinématographie de la République de Weimar. Celle-ci symbolise l'inévitable fin qui attend les mortels, mais incarne également la Grande Guerre elle-même qui faucha, en cinq ans, des millions d'hommes et de femmes. La Mort, dans *Der Müde Tod* (1921) et dans *Hilde Warren und der Tod* (1917), est représentée comme un spectre tandis qu'elle est personnifiée dans d'autres films, dont *Faust* (1926) et *Metropolis* (1927). Le personnage n'a jamais le même visage, rarement la même forme, mais a toujours les mêmes fonctions : soit d'avertir que la mort est imminente ou de causer le trépas. Dans ces

¹⁷ Antoine De Baecque, *Cinéma et Histoire*, Cahier du Cinéma, Paris, 2008, p. 30-31.

¹⁸ Georges L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Hachette, Paris, 1999 [1990], p. 8.

exemples, la mort est anonyme du fait qu'elle n'appartient pas à une nationalité précise. Si la Mort n'est pas liée à une nation c'est qu'elle tient davantage des mythes ou de fables connue des Allemands : dans *Metropolis*, Lang met de l'avant l'idée de l'Apocalypse, au sens biblique, et dans *Faust* (1926), tiré d'une œuvre de Goethe, il s'agit de vendre son âme au diable. À l'inverse, dans *Nosferatu* (1922) et dans *Vampyr* (1932), la mort est représentée symboliquement par des personnages sanguinaires aux origines trahissant peut-être un ressentiment politique. Si Orloc vient de l'Europe de l'Est pour répandre la mort et la maladie, ce n'est sans doute pas étranger avec l'idée populaire, rappelle Kaes, que la guerre de 1914 a commencé dans les Balkans¹⁹ et que le bolchevisme vient aussi de l'Est. L'étrange Marguerite Chopin dans *Vampyr* est aussi l'un des visages de la mort et son origine fait état d'un point de vue répandu à propos des Français revanchards, suite à la Conférence de Paris, qui causèrent des préjudices sociaux et politiques à l'Allemagne²⁰.

Bien qu'elle soit liée à différentes idées, la Mort demeure reconnaissable : même si Orloc est déformé, ses traits sont humains. Après la Première Guerre mondiale, il ne fait plus de doute que l'homme est d'abord responsable de ce carnage : il n'y a pas de déité qui a jugé la mort de millions de gens, et ce, dans des conditions pourtant considérées *inhumaines*. Ainsi va l'idée d'identifier la Mort par des visages qui cadrent dans la physionomie générale de l'être humain, lui-même était responsable de sa propre perte.

2.2 La mort de masse

« Tant qu'il y a des idées, il y a des blessures. Les idées infligent des blessures au corps²¹ ». Le dramaturge Heiner Müller, en parlant d'une de ces

¹⁹ « He [Hutter] runs his finger across it [a map] until it comes to rest on the Balkans, [...], the place where a single shot by a Serbian nationalist triggered a war that brought mass death and destruction over Germany and the world. Identifying a concrete geographic site where the phantom resides has an ironic tinge, considering the imaginary nature of the vampire » dans Kaes, *op.cit.*, p. 102.

²⁰ Gay, *op.cit.*, p.14.

²¹ Heiner Müller, « Murs » entretien avec Sylvère Lotringer, *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 76.

pièces, réfléchit ainsi non seulement aux blessures et transformations profondes occasionnées par la pensée d'un individu sur son propre corps, mais également aux atteintes portées à l'intégrité physique des hommes au nom d'idées et d'idéologies. Cette conviction de l'écrivain est-allemand, née dans la foulée d'une réflexion sur la Seconde Guerre mondiale, n'est pas étrangère au nationalisme exacerbé qui, au cours des deux conflits mondiaux, a été le germe d'une pensée au nom de laquelle la mort fut donnée à des millions d'individus à travers le monde.

2.2.1 La génération de 1914, le retour des morts et le spiritualisme

L'Allemagne s'est vidée de son jeune sang et les monstres créés dans les fictions personnifient la fatalité de l'engagement de la génération de 1914 dans la Grande Guerre²². Les jeunes héros se font rares et ils sont souvent représentés comme des gens naïfs²³, témoins d'événements qui dépassent l'entendement. C'est ce qui arrive dans *Nosferatu*²⁴, *Metropolis* et *Vampyr* où les protagonistes sont soumis à l'épreuve par la mort. Cette fatalité est souvent symbolisée par un être surnaturel : le vampire dans *Nosferatu*, la revenante dans *Vampyr* et le Moloch dans *Metropolis*.

La représentation d'un vide générationnel : voilà un fait historique qui paraît difficile à mettre en scène au cinéma. La génération de jeunes hommes partis pour la guerre en 1914 et qui y perdirent la vie a rarement été mise en scène au cinéma avant la fin des années 1920 en Allemagne. Des réalisateurs ont ressenti le besoin de juger et de commémorer les événements. Un des films alors produits, *J'accuse* d'Abel Gance, réalisé en 1919, fait appel à de vrais

²² Mosse, *op.cit.*, p. 65.

²³ Kaes traite de cet aspect à travers les quatre principales analyses de son essai *Shell Shock Cinema* (2009); seul *Vampyr* (1932) de Dreyer n'est pas considéré par Kaes même si l'œuvre est répertoriée dans sa filmographie sélective. La remarque est tout de même pertinente étant donné les similitudes scénaristiques entre le film de Dreyer du *Nosferatu* (1922) de Murnau, malgré que le ton des deux œuvres soit fort différent.

²⁴ « What *Nosferatu* stresses, however, is that it is the older generation that sends this innocent young man into harm's way », dans Kaes, *op. cit.*, p. 91.

soldats démobilisés qui interprètent leur propre rôle : « most of the men we see on the screen were actual French soldiers lent to Gance [...] many of the soldiers in earlier scenes of Gance's film had returned to the front in the last months of the war and had been killed²⁵ » note Jay Winter, l'un des grands historiens actuels de la mémoire de la Grande Guerre. Gance fait revenir du monde des morts ces soldats et il leur fait revivre les horreurs de la guerre recréées au nom du réalisme.

Ce retour des morts a aussi été mis en scène en Allemagne dans quelques productions. Une séquence de *Der Müde Tod* (1921) de Fritz Lang (figure 7) montre une horde de revenants, dont un éclopé en béquilles. L'épilogue du film



Figure 7 – *Der Müde Tod* (1921)



Figure 8 – *Der Müde Tod* (1921)

revient sur cette technique qui présente les personnages principaux réunis dans la mort (figure 8). C'est avant tout les femmes qui eurent à faire le deuil d'un mari ou d'un fils pendant et après la Grande Guerre. Cet extrait met en valeur le spiritualisme fort à la mode dans l'entre-deux-guerres, que décrit Jay

Winter²⁶ et l'accent sur la surimpression photographique utilisée par Lang pour créer un effet paranormal²⁷. Cette technique cinématographique permet à juste titre de représenter des spectres et de leur faire jouer un rôle. Certains films expressionnistes utilisent un éclairage creux pour créer des ombres fortes qui renvoient différemment aux visions évoquées par Winter. Carl Theodor Dreyer crée dans *Vampyr* (1932) une séquence de bal avec les morts/revenants traitée exclusivement par ce jeu de lumière. Dans le même film, le personnage principal voit sa propre mort. Pour que le spectateur comprenne qu'il s'agit

²⁵ Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European cultural history*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. « Chapter 3. Spiritualism and the 'Lost Generation' », p. 54-77.

²⁷ *Ibid.*, p.73.

d'un événement surnaturel, Dreyer utilise aussi la surimpression pour montrer que l'âme d'Allan Gray vacille sans son propre corps.

Parfois le retour des morts devient un élément clef dans la narration. C'est le cas dans *Schloss Vogelöd* (1921) de F.W. Murnau, dont le titre anglais, *The Haunted Castle*, implique une hantise là où, dans la narration, il est cependant davantage question de la mémoire d'un individu assassiné dans des circonstances nébuleuses. Un baron est accusé du meurtre de son frère et s'invite au château Vogelöd pour y confronter la conjointe de celui-ci. En se faisant passer pour un des invités, un prêtre, le baron réussit à connaître la vérité : la veuve est responsable du meurtre de son mari et c'est son amant qui l'a tué. Ainsi, le film dont le titre anglais fait référence à un château hanté, est en vérité un film qui traite d'un triangle amoureux *hanté* par le souvenir d'un mort.

2.2.2 La mort de masse : représentations concrètes

La mort de masse est une des caractéristiques les plus bouleversantes de la Première Guerre mondiale. Les monuments aux morts et les cimetières font état du nombre accablant de victimes. Ces morts sont représentés dans la mise en scène de quelques œuvres de la période 1918-1933 en Allemagne. Rares, toutefois, sont les films où la mort de masse est soumise à une représentation strictement réaliste. Si quelques œuvres la montrent directement, d'autres y font référence au moyen de métaphores ou la suggèrent par une adroite scénarisation. Il faudra attendre l'avènement du cinéma sonore, vers 1927, pour qu'une tentative de recréer l'expérience du front soit tentée en Allemagne. Dans d'autres pays, victorieux, la guerre a été recréée sans toutefois montrer les excès au même titre que le fit Kubrick en 1957 dans *Paths of Glory*. Aux États-Unis, le Britannique Charles Spencer Chaplin en 1918 réalise *Shoulder Arms* qui place son mythique Charlot en temps de guerre. En France, Abel Gance signe *J'accuse* (1919 et 1921) un long métrage de trois heures sur la Première Guerre mondiale. En Allemagne, il n'y a que deux films qui traiteront de la

guerre suite à l'Armistice : soit *Dem Licht Entgegen* et *Nerven* de Robert Reinert.

Dans l'introduction de *Nerven* (1919), Reinert recrée l'agonie au champ de bataille avec un montage alterné d'un soldat et de sa mère (figure 10). La séquence contient trois cadres qui méritent une attention particulière. Le premier est constitué d'une marre de corps (figure 9) empilés les uns sur les autres à l'image du coin inférieur droit du dessin de Grosz présenté en introduction (figure 1, p. 1). Un tronc d'arbre mort divise le plan en deux : à gauche corps et fumée, à droite corps et ce qui semble être de l'armement. Ce



Figure 9 – *Nerven* (1919)

photogramme, qui est plutôt court, est la plus tangible tentative de recréation de la mort de masse rencontrée entre 1914-1918. Le second est un plan rapproché d'un soldat à l'agonie qui fixe ses derniers instants (figure 10) et s'ensuit le troisième cadre où une mère affolée

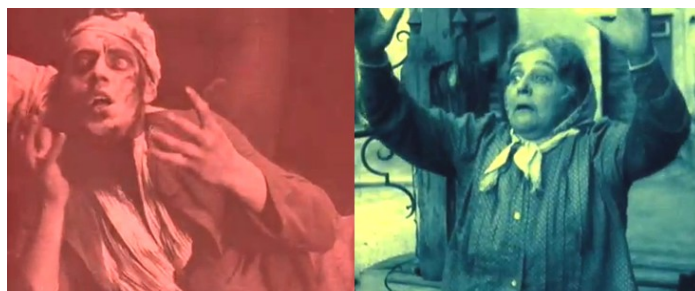


Figure 10 – Montage alterné dans *Nerven* (1919)

ressent la perte de son fils (figure 10)

L'utilisation d'une alternance entre les deux derniers cadres exacerbe l'émotion véhiculée par la mère

en deuil. Cet effet est ici au service de l'antimilitarisme, puisque cette séquence marque fortement, en trois cadres, une image insoutenable de la machine de guerre. C'est d'ailleurs le ton emprunté par les réalisateurs et scénaristes pour traiter de la mort de masse.

Peu de films postérieurs à *Nerven* (1919) et précédant *Heimkehr* (1928) traitent directement de la Première Guerre mondiale mis à part le court métrage

Namenlose Helden (1925) discuté par Bernadette Kester²⁸, dont la pellicule est considérée comme perdue. Les films qui ont traité des combats de la Première Guerre mondiale tentent de recréer l'hystérie, la confusion et la mort de façon la plus réaliste qui soit. Les rares films restaurés et encore disponibles montrent comment les réalisateurs ont tenté de recréer la mort, lente ou subite, telle que vécue sur le champ de bataille. Les films de guerre proposent une représentation axée sur une volonté réaliste. Certains de ces films²⁹ mettent en scène des soldats et une mince part de ceux-ci représentent des amputés. Le soldat d'origine juive dans *Niemansland* (1930) de Victor Trivas perd l'ouïe durant les combats. Au même titre que les autres protagonistes du récit, il contribue à l'unité du groupe malgré les différences nationales de chacun d'eux. Dans *All Quiet on the Western Front*³⁰ de Lewis Milestone, l'amputation ou la blessure au front deviennent synonymes de mort ou de folie. Ces films dénoncent la violence des affrontements de 1914-1918, sans glorifier l'amputé au détriment du traumatisé³¹. La mort dans *Niemansland* et *All Quiet on the Western Front* est davantage intime et lente, ce n'est pas le cas dans tous les films de guerre de l'époque. Dans *Westfront 1918* (1930) de G.W. Pabst, la folie est présentée simultanément à l'hospitalisation. La séquence, par le son des obus, les cris, les chuchotements des médecins et les spasmes, crée un réel sentiment de malaise. Karl, le personnage principal qui a vécu à la fois le front et la démobilisation, préférera le front à la misère de la vie quotidienne et à l'adultère dont il fut témoin; il va mourir impuissant, d'abord devant la machine de guerre, puis au bout de son sang. Tout au long du film, la mort se fait de

²⁸ Bernadette Kester, *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003 [1998], p. 127.

²⁹ Il demeure impossible de généraliser pour tous les films traitants de la guerre, considérant que la plupart de ces œuvres n'ont pas été retrouvées et sont considérées comme perdues.

³⁰ Le film est pertinent dans une cinématographie axée sur la République de Weimar, considérant d'une part que le récit est l'adaptation du roman d'Erich Maria Remarque, que le récit se déroule en Allemagne et que les producteurs soient d'origine allemande (Carl Laemmle Sr. et Jr.). Modris Eksteins, « War, Memory, and Politics: The Fate of the Film All Quiet on the Western Front », *Central European History*, Vol. 13, No. 1 (mars 1980), p. 60-61.

³¹ George L. Mosse, « Shell-Shock as a Social Disease », *Journal of Contemporary History*, vol. 35, no.101 (2000), p.104-106. Les héros amputés sont valorisés tandis que les soldats atteints d'*obusite* voient leurs maux comme une atteinte à leur masculinité et une menace à l'unité nationale durant les combats.

façon personnelle, puis suite au retour de Karl les affronts sont beaucoup plus violents, la mort devient, dans la conclusion, plus collective qu'au début où seuls le sifflement des obus annonçait la mort, tandis qu'à la fin c'est l'agression qui fait place à un danger relayé au son et au décor. C'est une marre de corps, d'abord au front, puis à l'hôpital que Pabst met en scène à la fin de son long-métrage. La seule séquence, autre que la conclusion, où la mort de masse est représentée survient en arrière-plan de l'action principale, alors qu'un soldat construit de nombreuses croix à la mémoire des défunts (figure 11).



Figure 11 – La mort de masse dans les décors de *Westfront 1918* (1930)

Il n'est donc pas exagéré de dire que le film, particulièrement dans l'entre-deux-guerres, est un acte mémoriel³², et les scénaristes et réalisateurs n'ont pas manqué de rappeler ce qu'ils ont vécu au cours des années de conflit. Les tentatives de représenter la guerre de façon réaliste, grâce aux films de guerre, était visiblement dans l'optique de dénoncer la guerre et ses excès³³. D'autres réalisateurs ont utilisé des méthodes symboliques pour commérer les horreurs vécues durant la guerre. Leurs métaphores expriment un sentiment de profonde impuissance devant la mort de masse.

³² Michael A. Loveless, *Weimar Cinema : A Memorial to the Great War*, Thèse de M.A. (Arts), Université de Houston, 2008, p. 93-94.

³³ La fin d'*All Quiet on the Western Front* et *Niemansland* sont deux films parmi d'autres qui en arrivent au même constat.

2.2.3 La mort de masse symbolisée

Metropolis (1927) présente une mort de masse qui diffère de la volonté réaliste de *Nerven*. La séquence du *Moloch!* (figure 12) présente au premier degré une machine industrielle qui draine les ouvriers qui y travaillent. Celle-ci se transforme peu à peu en monstre infernal qui consomme la vie des nouveaux collègues du jeune Freder, impuissant devant leur mort. On sait que la technologie au cours de la Grande Guerre a joué un rôle dévastateur. De ces

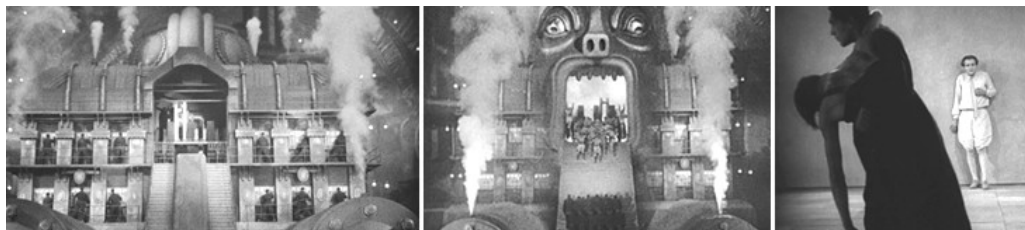


Figure 12 – Séquence du *Moloch* dans *Metropolis* (1927).

conséquences naquirent nombre d'œuvres exprimant la peur et le dégoût des technologies liées à la mort de masse et de l'absurdité terrifiante du phénomène. Lang propose ici un constat parallèle à celui du peintre Otto Dix : lui aussi a vécu la guerre, a fait ces constats et fut impuissant devant le carnage mécanisé. On retrouve la même dynamique dans *Nosferatu* où Hutter ne peut rien devant la peste qu'emmène le comte Orloc. Une série de morts s'ensuit, à l'image des victimes de la première offensive sous les gaz lors de la bataille de la Somme en 1916.

Dans *Orlacs Hände*, l'accident de train introduit d'une part, l'événement traumatisant dont les répercussions mènent le personnage d'Orlac (à ne pas confondre avec Orloc) à des troubles psychiques latents, et d'autre part, met en scène le retour d'Orlac comme celui d'un soldat revenant de la Première Guerre mondiale. Wiene a tourné la séquence de manière à faire ressentir la frénésie qui accompagne l'accident et qui s'empare des survivants tentant de retrouver leurs proches. Au passage la caméra propose une mise en scène étoffée du chaos : fumée, faible luminosité, feux, corps à l'agonie et foule agitée (figure 13). Les rapports entre les plans et les mouvements de caméra accentuent l'état de confusion qui règne dans la séquence entière et, plus intimement, chez

certains protagonistes. C'est la technique employée par nombre de réalisateurs,



Figure 13 – Séquence d'introduction dans *Orlovs Hände* (1924)

dans les films de guerres subséquents et les films contemporains, pour tenter de faire ressentir comment s'est vécu le front. Le personnage d'Orlac est comparable à un soldat ayant pris les armes au cours de la Première Guerre mondiale. Le réalisateur introduit le personnage de la femme d'Orlac par l'entremise de leur correspondance, un lien qui permet de réitérer la similitude entre le pianiste et un soldat parti au front : Anjeana Hans souligne que « [t]his sequence, [...], carried particular resonance for German audiences after the First World War, evoking the anxieties of soldiers eager to return from the front lines as well as those of the women at home reading their missives with equal longing³⁴ ».

Le retour des soldats en Allemagne à la suite de la Première Guerre mondiale ne ramène pas que la rémanence de la guerre et des millions de morts, mais aussi le souvenir permanent des sévices et sacrifices physiques liés à l'exercice de leurs fonctions. Ainsi, l'Allemagne se voit parsemée de ces soldats dont les marques physiques sont éloquentes et qui alimentent le traumatisme social, faisant vaciller le soulagement relatif à la fin de la guerre.

2.3 Les amputés et les éclopés

Les amputés et les infirmes prennent une place considérable dans la vie quotidienne de l'après-guerre. Ils eurent, entre autres, un rôle à jouer pour sensibiliser l'élite politique sur les conséquences de la guerre³⁵. Aujourd'hui

³⁴ Anjeana Hans, « Chapter 6 – These Hands Are Not My Hands : War Trauma and Masculinity crisis in Robert Wiene's *Orlovs Hände* » dans Christian Rogowski (dir.), *op. cit.*, p. 102.

³⁵ Les « gueules cassées », ces soldats aux visages déformés, firent entendre leur voix à propos de la violence des technologies de guerre. Ces soldats représentaient la France malgré que ces

que ce soit dans le film *La Chambre des Officiers* (2001) ou dans la série américaine *Boardwalk Empire*³⁶ diffusée sur le réseau HBO depuis 2010 met en scène l'un de ces soldats estropiés. Bien que secondaire, ce protagoniste montre bien l'importance des traumatismes physiques dans le paysage social suivant la Grande Guerre. Il se retrouve confronté à lui-même à de nombreuses reprises au cours de la série : problèmes existentiels, manque de confiance en soi et pensées suicidaires. Ces constats actuels sur ces maux mettent de l'avant les conséquences physiques et psychiques de la vie d'après-guerre.

Le cinéma allemand de l'entre-deux-guerres ne fait pas exception et, bien que les représentations soient loin d'être aussi réalistes que celles créées par l'équipe de *Boardwalk Empire*, les films allemands réalisés entre 1918-1933 mettent en scène de nombreux personnages amputés ou éclopés. Les scénaristes et réalisateurs usèrent de beaucoup de créativité pour représenter ces traumatismes de manière à exprimer du même coup les maux et les bouleversements de tous genres que vivaient les infirmes, victimes de la guerre. Certains optèrent pour la métaphore alors que d'autres visaient un réalisme fidèle, dans la mesure du possible, illustrant tant les blessures physiques que les traumatismes psychiques.

L'analyse de ce thème sera divisée en deux temps : en premier lieu seront abordés les personnages secondaires qui alimentent la genèse du film et, en deuxième lieu, les personnages principaux dont l'amputation altère le fonctionnement psychologique. Ces catégories mettent de l'avant des personnages dont la morale est fondamentalement différente, entre le bien et le mal, mais qui alimentent l'idée d'un panorama social traumatisé. Il n'y sera pas

manifestations ne furent pas seulement un fait français puisque Crouthamel en traite par l'exemple de son chauffeur de taxi qui envoie de multiples lettres au ministère du travail pour obtenir des réparations. Voir Jason Crouthamel, *The Great War and German Memory. Society, Politics and Psychological Trauma, 1914-1945*, University of Exeter Press, Exeter, 2009, p. 2. Voir aussi Sophie Delaporte, *Gueules Cassées de la Grande Guerre*, Agnès Viénot Éditions, Paris, 2004, 261 p.

³⁶ Cette série a été retenue pour le traitement très réaliste de l'entre-deux-guerres et de ses enjeux sociopolitiques : tempérance, émancipation, etc. La place de la Grande Guerre est considérable dans la série étant donné qu'elle débute dès la fin de celle-ci et met en vedette un jeune soldat qui revient d'Europe marqué par les événements qu'il a vécus. Ce sont d'ailleurs ces événements qui justifient la brutalité du personnage.

explicitement question des aliénés, sujet qui sera traité ultérieurement, quoique certains personnages mentionnés sombrent en effet dans la folie.

2.3.1 Personnages secondaires

Les personnages secondaires sont relayés à différents rôles dans la genèse d'un récit. Bien qu'en marge, ils demeurent actifs dans la narration et certains d'entre eux deviennent un élément déclencheur. Deux exemples illustrent ce fait. D'abord, dans *M* (1931) de Fritz Lang, un meurtrier crée un suspense dans toute une ville en tuant de jeunes enfants. Cet homme siffle l'air d'*In the Hall of the Mountain King* et achète un ballon à un aveugle – peut-être un ancien soldat ? – pour contenter sa victime. L'aveugle est le seul témoin de la scène. Cet amputé devient l'élément déclencheur du récit lorsque la ville, policiers et truands, sont à la recherche du meurtrier. Seul l'aveugle reconnaîtra le meurtrier trahi par l'air qu'il siffle. Lang, dans cette adaptation d'un fait divers, souligne deux choses fort importantes. L'une est que les handicapés, malgré les apparences, contribuent positivement à la société. L'autre est d'ordre cinématographique, et réfute les dires de Chaplin³⁷ sur l'avènement du cinéma sonore. Lang, en marquant l'élément déclencheur de son film par l'utilisation du son, donne de la crédibilité à cette nouveauté technologique vite discréditée de valeur artistique par les pionniers du cinéma muet. Cet exemple met en valeur un protagoniste qui aurait pu être relayé au décor mais qui devient l'élément déclencheur final de ce film proto-noir. Cet homme représente avec justesse le paysage urbain de l'Allemagne aux suites de la Grande Guerre confirmée dans l'analyse d'Eric J. Weitz :

we see in Anhalter Bahnhof, and everywhere else we walk, the war-wounded, the living testaments to the ravages of World War I—men without limbs, without parts of their faces, without sight, sometimes begging, sometimes hobbling around, sometimes members of Berlin's legions of the homeless. [...] They, too, were a part of the street scene of Weimar Berlin³⁸.

³⁷ « Les talkies, vous pouvez dire que je les déteste. Ils sont venus gâcher l'art le plus ancien du monde, l'art de la pantomime; ils anéantissent la grande beauté du silence. [...] La beauté plastique reste ce qui importe le plus à l'écran. Le cinéma est un art pictural » dans Georges Sadoul, *Vie de Charlot. Charles Spencer Chaplin, ses films et son temps*, Paris, Lherminier, 1978, p. 98.

³⁸ Weitz, *op.cit.*, p. 47.

Ensuite, dans *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer, le récit tourne autour d'un jeune homme dont la curiosité pour l'occulte l'amène dans un village français où il vivra une série d'événements paranormaux. La touche du réalisateur fait en sorte que ces rebondissements empruntent à deux courants stylistiques distincts soit l'expressionnisme et l'impressionnisme. Dans ce beau cauchemar, une séquence où Gray rencontre un soldat amputé dont l'ombre agit indépendamment de lui (figure 14) accentue l'étrangeté du récit. Le jeu de lumière créé dans cette séquence vaut la peine d'être souligné, considérant le caractère secondaire du personnage dans l'histoire, lui qui n'amène qu'une

Figure 14 – Un soldat et son ombre dans *Vampyr* (1932)



angoisse accessoire à la mise en scène. L'amputation ajoute au malaise, il en va de soi, mais l'idée que l'ombre en vient à se détacher complètement de l'être va au-delà du trauma physique du personnage. La Grande Guerre est aussi le théâtre d'une déshumanisation qui a laissé une marque considérable dans la mémoire collective³⁹. Les ombres jouent un rôle primordial dans le cinéma expressionniste, mais rares sont les films où l'ombre va au-delà de l'esthétique. Les amputés de guerre ne sont pas abordés uniformément et n'ont pas la même utilité scénaristique. L'aveugle de Lang représente davantage le traitement social des soldats après la guerre, tandis que chez Dreyer le soldat représente à la fois les troubles psychiques et physiques de guerre.

2.3.2 Personnages principaux

Les protagonistes de Rotwang dans *Metropolis* (1927) et d'Orlac dans *Orlacs Hände* (1924) mettent l'amputation au centre de la narration. Le film de

³⁹ Winter (1998), Winter (2006), Mosse (1991), Eksteins (2002) et Fussell (1975) l'ont bien montré.

Fritz Lang met en scène un scientifique ayant perdu l'usage d'une main et qui s'est fabriqué une prothèse robotisée pour la remplacer. Il est profondément perturbé par cette perte et celle d'un être cher, Hel, la mère du personnage principal. Ces faits caractérisent un personnage dont les traumatismes influent directement sur la narration. Son obsession le mènera à la création d'un humanoïde, à l'image de sa défunte flamme, qui provoquera une révolution.

Dans *Orlacs Hände* de Robert Wiene, c'est tout le récit qui est axé sur le démembrement d'Orlac, dont les mains constituaient son identité. Au même titre que le Konrad D. décrit dans l'introduction de Jason Crouthamel⁴⁰, Orlac ne peut accomplir les commodités qui font en sorte qu'il soit en mesure de gagner sa vie et combler ses passions. L'accident de train est l'événement qui cause d'une part l'amputation d'Orlac et de l'autre un traumatisme à sa conjointe, consciente que sans ses mains, son mari ne sera plus jamais le même. Il se fait greffer de nouvelles mains et apprend que celles-ci ont appartenu à un meurtrier nommé Vasseur. La vie d'Orlac devient à ce moment insupportable : à la fois incapable de jouer du piano et de vivre avec des remords qui ne sont pas les siens.

Comme le montrent ces exemples, peu d'expressions cinématographiques sont aussi pertinentes en dehors de l'Allemagne pour exprimer l'amputation et la défiguration. Ces protagonistes, plus ou moins importants pour le développement scénaristique, représentent d'abord et avant tout une réalité de plus en plus répandue dans le quotidien de l'après-guerre : soit celle des amputés de guerre.

Les traumas recensés dans les films de l'entre-deux-guerres soulignent l'idée que les blessures et les morts de la Grande Guerre ont alimenté une part considérable de l'imaginaire weimarien. Comme en font foi les analyses des visages, de la mort de masse et des représentations d'amputés, il y a lieu d'affirmer que c'est moins l'émergence de l'extrémisme politique qui rend

⁴⁰ Crouthamel, *op.cit.*, p. 1-3.

possibles ces sombres portraits que le souvenir de la guerre de 1914-18 et les événements sociopolitiques qui lui succèdent. D'autres protagonistes, dont nous traiterons au chapitre suivant, viendront diversifier et marquer profondément la société weimarienne et leur importance est soulignée dans nombre de réalisations de l'époque.

Chapitre 3 – Une société traumatisée

Comme pour les œuvres picturales, les films de la République de Weimar dépeignent la difficile transition vers la modernité en Allemagne, une réalité menant à la représentation de sujets controversés souvent sous un jour inquiétant, parfois lugubre, voire violent. S'inscrivant dans la continuité des idées avancées par Kaes, ce chapitre explore l'idée d'un choc post-traumatique qui serait exprimé par des figures cinématographiques représentant l'ensemble de la société allemande de l'entre-deux-guerres. Ce cinéma est fortement typé¹ : la « New Woman² », les homosexuel(le)s, les criminels et les docteurs y jouent un rôle prépondérant. Les personnages sont ici abordés pour leur côté « perturbés » et, pour la plupart, « perturbants » : ils sont les incarnations, plus ou moins archétypales ou symboliques, de citoyens dont les traumatismes liés à la guerre sont décuplés, prolongés ou additionnés de ceux qu'occasionnent la naissance laborieuse d'une démocratie³ et l'instabilité due aux troubles sociaux d'après-guerre.

3.1 Les femmes

Plusieurs films réalisés vers la fin des années 1920, par exemple ceux de Pabst et Sternberg, mettent en vedette la jeunesse allemande, bien souvent représentée par des femmes, interprétées, entre autres, par Louise Brooks, Marlene Dietrich et Greta Garbo. Si les jeunes hommes sont habituellement représentés comme des victimes, notamment devant la mort de masse, les

¹ Noah Isenberg (dir.), *Weimar Cinema. An essential guide to classic films of the era*, Columbia University Press, New York, 2008, p. 2-5.

² La femme fatale fait une apparition marquée dans les réalisations weimariennes et sera une constituante forte des films noirs des années 1940 aux États-Unis réalisés par nombre de réalisateurs allemands ayant fui le régime nazi.

³ Peter Gay dans son ouvrage *Weimar Culture* (1968) traite d'un *trauma of birth*. Lionel Richard (1983) réitère les propos de Gay en voyant l'émergence de la République de Weimar comme *une naissance difficile*. Eric D. Weitz (2007) l'analyse comme *a troubled beginning* et Heinrich A. Winkler (2000) comme *une république handicapée*. Somme toute, le vocabulaire utilisé par ces auteurs souligne, entre autres, que la République de Weimar ne s'est pas instaurée aisément et sans heurts, considérant l'utilisation d'un champ lexical qui se rapproche de celui du traumatisme.

femmes sont présentées comme un danger pour l'homme et la société et incarnent plus souvent qu'à leur tour l'insouciance et les mœurs légères d'après-guerre. La droite, dans ses idéaux à contre-sens de l'émancipation et fondamentalement contre la gauche, fustige ces représentations des femmes au cinéma et dans les arts en général, car elles entrent en conflit avec les préceptes de la famille allemande. C'est en tout cas le danger qu'expose le parti national-socialiste en 1932 :

This is a result of the many years during which our people, and in particular our youth, have been exposed to a flood of muck and filth, in word and print, in the theatre and in the cinema. These are the results of the systematic Marxist destruction of the family... [...] German women and mothers. Do you want your honour to sink still further? Do you want your daughters to be playthings and the objects of sexual lust? If NOT then vote for a National Socialist Majority on JULY 31st [1932]⁴.

Alors que les propagandistes du parti nazi dénonçaient les films réalisés pendant la République de Weimar comme un divertissement choquant destiné à dévoyer, la gauche y voyait plutôt une façon de montrer les travers de la société et d'offrir au peuple allemand un regard critique sur son quotidien. Dans cette optique, le traitement réservé aux personnages féminins peut alors être interprété, non comme une invitation à la perversion et au libertinage, mais bien comme un acte de sensibilisation aux bouleversements socioéconomiques qui poussent les femmes à adopter des comportements violents, à se prostituer, à délaisser le modèle familial allemand devenu défaillant.

3.1.1 La prostitution

La libéralisation des mœurs, à Berlin notamment⁵, jumelée à des conditions économiques défavorables et à un nombre impressionnant de veuves de guerre, poussent de nombreuses femmes à vendre leur corps pour survivre.

⁴Cité dans : Stephen J. Lee, *The Weimar Republic*, « Nazi leaflet issued during the Reichstag election campaign, July 1932 », [En Ligne], Taylor & Francis, 1998, <<http://lib.myilibrary.com?ID=13895>>, p. 121.

⁵ Mel Gordon, *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*, Feral House, Los Angeles, 2006 [2000], 303 p. L'auteure présente une carte de Berlin en 1931 (p. 258) avec ses principaux points chauds et les activités qui s'y offrent (p. 260-299).

La prostitution⁶ est toutefois mal vue, comme en témoignent les nombreux cas de censure sur les œuvres de Pabst traitant du sujet⁷.

L'un des cas les plus explicites et dérangeants de prostitution dans une œuvre cinématographique de la République de Weimar est celui, dans *Die freudlose Gasse* (1925), d'une femme qui, pour se nourrir, se résout à vendre son corps, dégoûtée, à un boucher. Le long-métrage de Pabst montre une Allemagne saignée économiquement et dont les habitants ne sont pas au bout de leurs peines, usant d'ultimes recours pour survivre. Ce qui pourrait apparaître comme une critique de la prostitution, pourrait également être



Figure 15 – *Demi-Nu* (1926) et *Die freudlose Gasse* (1925)

interprété comme une tentative de sensibiliser pour enrayer le problème. À l'instar du *Demi-Nu* (1926) d'Otto Dix, Pabst montre

comment se sent son personnage après avoir vendu son corps, et son âme, pour un bout de viande qu'elle partagera. Ces deux images (figure 15), dont la ressemblance, des yeux jusqu'à la coupe de cheveux est frappante, ne mettent pas en scène des femmes qui aiment ce qu'elles font et ne s'inscrivent pas dans la représentation de la sexualité frivole et extravagante des cabarets. Cet événement a des conséquences psychologiques, comme le manifestent leurs visages et surtout leurs mains qui tentent de cacher, de reconforter suite à une situation traumatisante, soit de vendre son corps. Cet état d'esprit est d'ailleurs confirmé lorsqu'à la fin du long métrage, le boucher ne voulant pas lui donner de viande, la jeune femme se venge en tuant le personnage obscène dans un moment d'hystérie et de désespoir.

Voilà donc un premier visage de la femme dans le cinéma weimarien qui permet de s'éloigner de la vision qui « nazifie » le cinéma de l'entre-deux-

⁶ Traitée notamment dans *Die 3 Groschen-Oper* (1931), *Die Büchse der Pandora* (1929), *Die freudlose Gasse* (1925) et *Tagebuch einer Verlorenen* (1929).

⁷ Thomas Elsaesser, « Lulu and the Meter Man. Louise Brooks, Pabst and 'Pandora's Box' », *Screen*, Vol. 24, No. 4-5 (juin-juillet 1983), 1983, p. 4.

guerres et d'aborder à la fois la misère d'une société et le traumatisme social qui en découle.

3.1.2 La « Nouvelle Femme »

À l'inverse, les femmes de certains milieux voient, avec l'avènement de la République de Weimar, une occasion d'améliorer leur statut social, voire économique. Le statut des femmes a changé au courant de la Première Guerre mondiale suite à leur contribution à l'effort de guerre dans les usines. Comme le souligne Stephen J. Lee la constitution de Weimar, « By Article 109 [...] 'Men and women have the same fundamental civil rights and duties'. The results were impressive: the election of 111 women to the Reichstag in 1920 and a higher degree of representation within the professions⁸ ». Eric D. Weitz va jusqu'à dire qu'une attaque contre la République était devenue une attaque envers les femmes tant leur place était devenue importante⁹.

Au cinéma cette tendance est fortement représentée chez certains réalisateurs où les femmes tiennent le rôle dominant dans la narration. Pabst, dans son adaptation de la pièce de Bertolt Brecht *Die 3 Groschen-Oper* (1931), met en scène une Polly Peachum remplaçant son mari Mackie Messer à la tête d'une horde de dandys criminels (figure 16). Elle n'hésite pas à imposer son autorité, même par la force, et incarne cette femme dangereuse qui remet en question les rôles sociaux liés au pouvoir, à la prise de décision et à l'argent.



Figure 16 – Polly Peachum (1931)

La Nouvelle Femme est également plus libertine : dans *Menschen am Sonntag* (1929) de Robert Siodmack, Billy Wilder et Edgar J. Ulmer, les réalisateurs suivent, dans une optique documentaire, deux femmes et deux hommes dans la vingtaine. Les

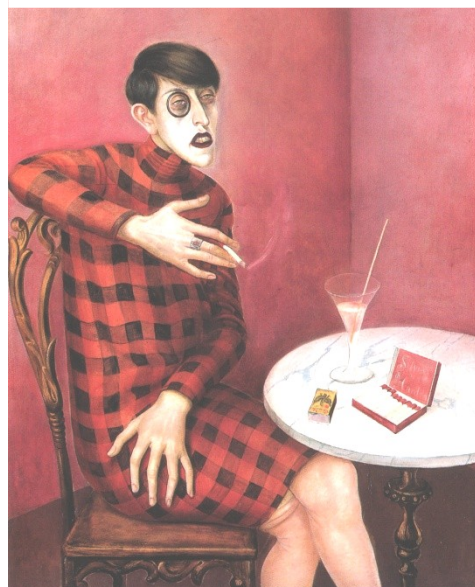
⁸ Lee, *op.cit.*, p. 114.

⁹ Weitz, *op.cit.*, p. 126-127.

femmes ont un travail, sont célibataires et, parmi d'autres écarts de conduite, font l'amour dans les buissons pendant que leurs amis attendent non loin. Cette émancipation n'est pas un fantasme artistique, mais plutôt le témoignage d'un nouveau paradigme social : Laurence Kardish rappelle à cet effet un article de journal du 5 février 1930 qui confirme la réalité de ces représentations documentaires : « An experiment! A film without actors... Is that Berlin? Berlin's young people? No question but that the film comes incredibly close to reality!¹⁰ ». Il y a, là aussi, une volonté d'affirmer que les femmes ont un rôle social qui diverge de celui d'avant-guerre¹¹. Toutefois, cette nouveauté est généralement mal reçue en Allemagne.

En peignant Sylvia von Harden (figure 17), Otto Dix, figure de l'avant-garde qui frayait dans ces milieux fustigés par les conservateurs, a justement désiré illustrer une époque¹², comme l'ont fait les réalisateurs de *Menschen am Sonntag*. Cette femme, avec sa coupe à la garçonnette, son monocle et des basculottes qui ne sont pas attachés convenablement, qui fume, boit comme les hommes le font et occupe une profession libérale, n'est en effet pas

Figure 17 – *Portrait de Sylvia von Harden* (1926) par Otto Dix.



sans rappeler les deux protagonistes de *Menschen am Sonntag*. Or, comme le note Crouthamel, plusieurs commentateurs de l'époque craignent

¹⁰ Laurence Kardish, *Weimar Cinema, 1919-1933. Daydreams and Nightmares*, MoMA, New York, 2010, p. 166.

¹¹ *Ibid.*, p. 21-22.

¹² « Dix addressed Sylvia von Harden on the street : “I must paint you! I simply must!... You are representative of an entire epoch!” – “So, you want to paint my lacklustre eyes, my ornate ears, my long nose, my thin lips; you want to paint my long hands, my short legs, my big feet – things which can only scare people off and delight no-one?” – “You have brilliantly characterized yourself, and all that will lead to a portrait representative of an epoch concerned not with the outward beauty of a woman but rather with her psychological condition” ». Voir Sergiusz Michalski, *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany in the 1920s*, Taschen, Köln, 2003, p. 56.

l'indépendance de cette nouvelle femme plus libre et plus sûre, redoutant que « the well-bred, loyal German wife would disappear, to be replaced by the sex-crazy girl who was no role model for children¹³ ». Cette crainte trouvera d'ailleurs son apothéose dans une troisième figure typée : après la patronne et la garçonne libertine, créatures hors-norme, mais plutôt bénignes, les femmes deviennent veuves noires.

Les femmes fatales ont tendances à être attribuées au *Film Noir* étatsunien, un genre popularisé au cours des années 1940 à 1955¹⁴ dans une Amérique représentée comme corrompue et affectée par la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Il est toutefois intéressant de constater que ce sont principalement, mais pas exclusivement, des réalisateurs allemands¹⁵, exilés durant la guerre, qui réalisèrent et inspirèrent ce genre cinématographique – tant sur le fond que sur la forme – qui marqua les esprits pour ses sujets osés et désillusionnés. Or, le stéréotype de la femme fatale est également fortement représenté durant la République de Weimar comme le rappelle Barbara Hales : « Representations of the criminal woman reveal Weimar society's discomfort with modernity in general, including the fear of women's liberation, the new importance of the city, and the fledgling German republic¹⁶ ».

Lulu, Louise Brooks dans *Die Büchse der Pandora* (1929), représente exactement ce « danger au féminin ». Elle marie un docteur âgé qu'elle finira

¹³ Jason Crouthamel, *The Great War and German Memory. Society, Politics and Psychological Trauma, 1914-1945*, University of Exeter Press, Exeter, 2009, p. 74.

¹⁴ Les dates et les origines du Film Noir divergent d'un ouvrage à un autre, c'est d'ailleurs l'objet d'un débat historiographique en cours. Voir Edward Dimendberg, *Film Noir and the spaces of modernity*, Harvard University Press, Cambridge, 2004, 327 p., Barbara Steinbauer-Grötsch, *Die lange Nacht der Schatten : Film noir un Filmexil*. Berlin, Bertz+Fischer, 2005, 255 p., Noël Simsolo, *Le Film Noir. Vrais et faux cauchemars*, Éditions Les Cahiers du Cinéma, Paris, 2005, 445 p. et Wheeler W. Dixon, *Film Noir and the Cinema of Paranoia*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2009, 198 p.

¹⁵ Plusieurs réalisateurs allemands quittèrent l'Allemagne avant et peu après l'avènement d'Adolf Hitler au Reichstag en 1933 et firent carrière à Hollywood : Josef von Sternberg, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Robert Siodmack, Billy Wilder, etc. Quelques acteurs et techniciens de plateau se sont aussi exilés et participèrent à quelques films noirs dont Peter Lorre, le tueur dans *M* (1931) de Lang, et Karl Freund, le caméraman derrière *Metropolis* (1927) et *Der Letzte Mann* (1924).

¹⁶ Barbara Hales, « Woman as Sexual Criminal : Weimar Constructions of the Criminal Femme Fatale », *Women in German Yearbook*, vol. 12 (1996), p. 101.

par tuer dans un triangle amoureux tumultueux. Le triangle amoureux est d'ailleurs une des prémisses privilégiées pour rencontrer le portrait-type de la femme fatale. C'est le cas dans *Genuine* (1919) de Robert Wiene où la muse semble prendre plaisir à tuer. Dans *Schatten* (1923), c'est la femme du comte qui est à l'origine de sa jalousie et, dans la prémonition mise en scène par le troubadour, qui est pointée comme étant la cause des meurtres commis pour son attention. Dans *Schloss Vogelöd* (1924) de Murnau, c'est aussi un triangle amoureux qui est à l'origine de la mort d'un bourgeois. Même dans les comédies légères, par exemple *Die Elf Teufel* (1927), certains personnages sont déchirés dans un triangle amoureux. Dans *Unheimliche Geschichten* (1919), deux hommes luttent pour l'attention d'une femme qui leur sera fatale, puisque l'un d'entre eux se livre au meurtre pour surpasser son compétiteur. Ainsi, lorsque ce ne sont pas les femmes qui commettent les crimes, elles en sont tout de même la cause.

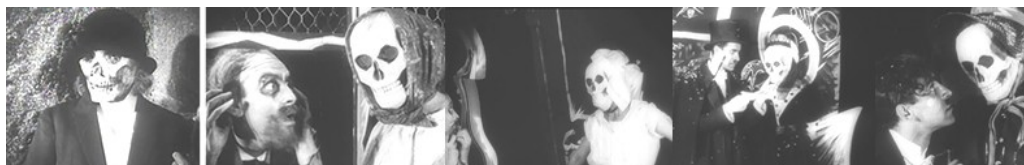


Figure 18 – Représentations de la mort au moyen des femmes.

Ces peurs associées aux femmes et aux changements qu'elles annoncent dans la société allemande sont tangibles jusque dans la symbolique du malheur et de la mort. L'image générale qui émane de cette observation est vraisemblablement négative, comme en témoignent certains films tels que *Von Morgens bis Mitternachts* (1920) et *Die Straße* (1923) (figure 18) où l'annonce d'un danger passe par la métamorphose d'une femme en personnification de la Mort.

L'image des femmes dans les films de la République de Weimar est celle de femmes dominantes qui briment le rôle traditionnel de l'homme. Les films de l'entre-deux-guerres en Allemagne suggèrent ainsi des traumatismes sociaux, ce qui est encore plus tangible lorsqu'il est question de l'image des femmes dans ce cinéma. En effet, l'impact social des conséquences politiques suivant la Première Guerre mondiale – tel que l'occupation de la Ruhr –

causèrent des problèmes sociaux et économiques qui eurent comme répercussion la misère et la prostitution, deux thèmes bien représentés dans quelques films de l'entre-deux-guerres. De son côté, l'image des femmes en position de force représente un trouble d'ordre identitaire. L'insoumission des femmes aux hommes suite à la guerre crée une peur de cette Nouvelle Femme émancipée qui pousserait à redéfinir les rôles traditionnels dans les couples. Ainsi, l'image des femmes témoignent d'une anxiété sociale qui s'ajoute à d'autres peurs sociales : comme le souligne très justement Michael J. Loveless « By vilifying Jews, Women and others, memorialization of the war included placing blame perceived responsible for German defeat¹⁷ ». En d'autres termes, à la défaite se rajouterait l'intolérable transgression des femmes. Les « Autres » représentent un groupe qui, à l'instar des femmes, est considéré comme une menace à la cohésion sociale d'après-guerre.

3.2 Les Autres

Comme les femmes, les Autres constituent un groupe de gens, perçus comme différents. Peter Gay a étudié la culture weimarienne à partir de l'idée du « outsider as insider¹⁸ », considérant, que la République est une société fortement influencée par des groupes minoritaires – démocrates, Juifs, artistes d'avant-garde – réprimés durant l'Empire. L'acception du terme « Autres », largement répandue dans le champ de l'histoire, définit, dans le cadre du cinéma weimarien, les individus qui ne répondent pas à l'image typée des Allemands et des Allemandes : ils sont différents, ils sont incompris et leur seule présence trouble une identité allemande fragilisée par la défaite. Parmi les nombreuses figures de l'Autre, la cinématographie de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres compte la figure du Juif, celle de l'homosexuel(le) et celle du

¹⁷ Michael A. Loveless, *Weimar Cinema : A Memorial to the Great War*, Thèse de M.A. (Arts), Université de Houston, 2008, p. 97.

¹⁸ Peter Gay, *Weimar Culture. The Outsider as insider*, New York, WW Norton, 2001 [1968], p. iv.

meurtrier¹⁹. Les revendications, et plus largement l'existence de ces individus dans la société weimarienne est nettement problématisée dans la cinématographie de l'époque, mettant en lumière différents traumatismes liés non seulement à la Grande Guerre, mais plus largement à la vie quotidienne sous la République de Weimar.

3.2.1 Les Juifs

La présence de personnages juifs dans la cinématographique d'après-guerre est sans aucun doute problématique, mais gagne à être analysée selon plusieurs approches afin d'éviter une affirmation univoque, soit celle choisie par Kracauer à propos du nazisme. On ne peut pas nier l'existence de certaines œuvres ayant une tendance antisémite qui appartiennent à une idéologie de droite. Toutefois, le traitement réservé à la figure du Juif peut être envisagé différemment; par exemple, il est possible d'aborder la persistance de la légende du coup de poignard et le traitement caricatural du Juif comme deux tendances qui témoignent elles aussi du traumatisme social de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Ces images ont certes probablement alimenté un antisémitisme, mais elles cachent une réalité d'une grande complexité.

La construction de ce qu'est un homme allemand n'échappe pas à la norme wilhelmienne durant la République de Weimar, comme en témoigne Eric D. Weitz dans son ouvrage *Weimar Germany* : le boxeur Max Schmeling, par exemple, était un symbole de masculinité, mais surtout un héros national²⁰. Combattif, en pleine santé, bien entraîné et doté d'une grande beauté, l'Allemand idéal (et son pendant féminin) sont destinés à la victoire et au bonheur. Il devient rapidement évident que la défaite des troupes allemandes et l'état dans lequel sont revenus les survivants de la Grande Guerre entrent en opposition catégorique avec ce modèle collectif imaginaire. Cette désillusion déclenchera divers mécanismes de défense et de consolidation de l'identité

¹⁹ George L. Mosse, « Shell-Shock as a Social Disease », *Journal of Contemporary History*, vol. 35, no.101 (2000), p. 102.

²⁰ Weitz, *op.cit.*, p. 314.

allemande de même qu'un processus de guérison de cet affront national, phénomènes dont on retrouvera les traces dans la production culturelle. Parmi ces dispositifs se trouve l'émergence de la *Dolchstoßlegende* – la légende du coup de poignard dans le dos – un mythe persistant qui en dit long non seulement sur la manière de surmonter la défaite, mais aussi sur la vision qu'ont les Allemands de leur nation post-guerre.

Plusieurs auteurs, lorsqu'ils traitent de l'avènement de la République de Weimar, perçue comme troublés, ne manquent pas de rappeler la *Dolchstoßlegende* pour souligner le dédain des conservateurs à l'égard de la défaite, mais surtout à propos de la nouvelle République. La légende rend responsable de la défaite, de la création de la République et des conséquences économiques et sociales subséquentes, les Juifs et les communistes²¹. Pour Michael A. Loveless « Weimar film assists war memorialization in that it further defines what was lost, who was affected, and more importantly, through the depiction of tyrants, who was responsible²² ». Il y aurait donc lieu de modérer la proposition de Kracauer selon laquelle toute la cinématographie weimarienne était placée sous le spectre des tyrans dans une volonté de les diaboliser et d'attirer sur eux la haine d'un peuple : la figure du Juif pourrait s'inscrire plus largement dans un processus de deuil, devenant le bouc émissaire d'une défaite humiliante afin de préserver l'identité allemande de cette tache sombre au portrait. L'Autre, ici le Juif, est défini en opposition à cette image idéale, qui n'est pas exclusive à l'Allemagne, et permet d'éloigner la responsabilité, de même que l'humiliation, d'un peuple durement éprouvé, traumatisé par la trahison que représente l'Armistice. Cependant, de l'élévation du soldat et du peuple allemands au-dessus de l'échec grâce au rejet du blâme sur un autre acteur social n'aurait été retenu que la calomnie de l'Autre.

Dans la même veine, la *Dolchstoßlegende* est aussi une constituante importante de l'adaptation de la saga de Siegfried dans *Die Nibelungen* (1924)

²¹ Gay, *op.cit.*, p. 19. Réitéré dans Weitz, *op.cit.*, p. 39. Certains auteurs comme Loveless et McCormick incluent les femmes dans leur analyse des Autres, Loveless, *op.cit.*, p. 97 et Richard W. McCormick, « From Caligari to Dietrich : Sexual, Social and Cinematic Discourses in Weimar Film », *Signs*, vol. 18, no. 3, printemps 1993, p. 648.

²² Loveless, *op.cit.*, p. 28.

de Fritz Lang, comme le rappellent Anton Kaes et Wolfgang Schivelbusch. Pour ces auteurs, l'utilisation de la légende des Niebelungen est là pour établir soit un processus de deuil²³ – de l'Empire et de la Grande Guerre –, chez Kaes, ou soit pour introduire une *culture de la défaite*²⁴, chez Schivelbusch. Ce dernier suggère que :

[w]hat neurosis is to the individual, the creation of myths is to the collective. Our three losers' myths – [...] – all deny that the nation has been defeated and postpone the settling of accounts [...] to an indefinite, messianic future. Such myths (or, in the Freudian terms, fantasies), arising from frustrated desires for revenge, are the psychological mechanisms for coming to terms with defeat. [...] Their function [myths] can be compared to the coagulation of blood and formation of scabs necessary for wounds to heal²⁵.

L'affirmation de Loveless suggérant que tous les films de la République de Weimar contribuent à la création de despotes – qui rejoint en partie celle de Kracauer qui voit dans les films réalisés entre 1920-1924 *un cortège de tyrans*²⁶ –, alimentant ainsi la *Dolchstoßlegende*, a récemment été confrontée par Ofer Ashkenazi, qui considère que plusieurs films de l'entre-deux-guerres en Allemagne tentent de montrer que les Juifs ont essayé de s'intégrer à la culture allemande. Pour Ashkenazi, le cinéma n'est pas un art où l'Autre a été totalement démonisé, car une majeure partie des réalisateurs et producteurs de l'époque étaient eux-mêmes juifs²⁷. Il est important de nuancer les deux points de vue puisqu'ils semblent amener, indépendamment, deux vérités sur le cinéma de l'époque.



23 Kracauer, *op.cit.*, p. 145-146.
Figure 19 – *Die Elf Teufel* (1927).

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁶ Kracauer, *op.cit.*, p. 77-87.

²⁷ Ofer Ashkenazi, « Rethinking the role of film in German history: The Jewish comedies of the Weimar Republic », *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, Vol. 14, No. 4, 2010, p. 570.

Les Juifs auraient alimenté, dans le cinéma, une représentation frêle et maladroite d'eux-mêmes, tel que dans *Die Elf Teufel* (1927) de Zoltan Korda, où le gardien de l'équipe parvient maladroitement à renvoyer le ballon au joueur étoile (figure 19) ce qui fait rire les jeunes spectateurs. Ashkenazi avance l'idée que les Juifs n'étaient pas totalement assimilés et qu'ils représentaient une élite économique, au sein d'une classe moyenne éduquée, qui cherchait à s'identifier et à s'intégrer dans une société qui ne leur laissait pas cette chance, soit celle d'appartenir à l'Allemagne²⁸. Ce qui a été interprété comme une montée de l'antisémitisme serait plutôt une tentative de rapprochement par l'humour et la dédramatisation, une forme d'autodérision qui se voulait bénigne comme le suggère Ashkenazi « [t]he on-screen appearance of the stereotypical Jew embodied this set of progressive, anti-nationalist principles that reigned over Weimar cinematic imaginary²⁹ ».

Toujours dans les traces d'Ashkenazi, il est possible d'avancer qu'à l'opposé d'une culture axée sur la *Dolchstoßlegende* aurait même existé une production artistique et une pensée sociale orientées sur l'amointrissement des écarts culturels et même la promotion de l'internationalisme. L'auteur, en analysant les films d'aventures et leur réception populaire suggère : « Weimar adventure films were not only a product of the traumatic experiences of the recent past, but also an attempt to envision a better, postnationalist future³⁰ ». Cette tendance est concrète dans *Niemansland* (1931), de Victor Trivas, qui réunit cinq protagonistes différents, tous soldats durant la Première Guerre mondiale, dans un *no man's land* où ils évolueront vers l'antimilitarisme et, surtout, l'acceptation de l'Autre. Deux soldats dans ce film symbolisent l'Autre : un Noir, présenté comme un troubadour, et un Juif, présenté sans patrie particulière. Ces représentations ne sont pas stéréotypées ni même réductrices, elles émanent du vécu d'exils et d'émigrations de Trivas, qui, selon Nancy P. Nenno, ont grandement influencé le discours internationaliste de

²⁸ Ashkenazi, Ofer, *loc.cit.*, 2010, p. 574-575.

²⁹ *Ibid.*, p. 570.

³⁰ Ofer Ashkenazi, « Middle-Class Heroes », dans John A. Williams, *Weimar Culture Revisited*, Palgrave Macmillan, New York, 2010, p. 93.

*Niemansland*³¹. Encore une fois, cette analyse doit être envisagée non seulement en contrepois à une production cinématographique réellement antisémite, mais aussi en gardant à l'esprit que ces efforts d'intégration ont très bien pu, malgré eux, alimenter les craintes du peuple allemand déjà en lutte avec une identité vacillante, jouant sur la méfiance à l'égard d'un étranger susceptible de devenir un « ennemi invisible ».

En somme, on peut affirmer que les films analysés ne préfigurent en aucun cas la solution finale et ne s'approchent en rien de l'antisémitisme exalté, par exemple, du *Jud Süß* (1940) de Veit Harlan. Traditionnellement, deux visions s'opposent concernant l'identité juive à travers le cinéma de la République de Weimar, ce qui permet de rendre compte de la difficile transition à la démocratie pour les Allemands. L'une, négative mais marginale, témoigne d'un trouble social, le Juif incarnant la trahison des dirigeants envers leur peuple, l'humiliation et les blessures d'une soudaine défaite et les bouleversements sociopolitiques qui changeront l'Allemagne durant la République de Weimar, confirmant que le pays ne peut plus aspirer à un retour à la norme wilhelmienne d'avant-guerre. Toutefois, comme l'a montré Ofer Ashkenazi en analysant les nombreuses comédies et films d'aventure de l'entre-deux-guerres, les Juifs ne sont pas seulement considérés comme des traîtres et tentent de s'intégrer à la société. Or, la fin de la Première Guerre mondiale n'est pas seulement une période de redéfinition de l'identité allemande, mais aussi une période où la masculinité est mise à l'épreuve – tant par l'émancipation des femmes ou l'émergence d'une culture qui n'est pas foncièrement allemande – par des troubles psychiques qui ont amené certains soldats, durant la guerre, à vivre des expériences homosexuelles.

³¹ Nancy P. Nenno, « Undermining Babel: Victor Triva's *Niemansland* », dans Christian Rogowski (dir.), *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, New York, Camden House, 2010, p. 291.

3.2.2 Les homosexuel(le)s

Mädchen in Uniform (1931) de Leontine Sagan, à l'instar des films d'Oswald, de Dreyer et de Dieterle, met en scène l'homosexualité chez les femmes, « an almost unspoken form of sexuality that threatened the status quo³² » rappelle McCormick. Lulu, dans *Die Büchse der Pandora* (1929),



Figure 20 – *Geschlecht in Fesseln* (1928).

flirte elle aussi avec une autre femme, faisant planer l'idée dangereuse de la libération sexuelle. Les autorités et la censure étaient néanmoins relativement plus clémentes envers l'homosexualité chez les femmes que chez les hommes. Cette relative détente est visible dans la manière dont sont traitées les relations des différents protagonistes : de manière plutôt explicite chez les femmes et de façon plutôt timide (figure 20) chez les hommes. Les corps sont davantage rapprochés lorsqu'il est question de l'homosexualité féminine, tandis que chez les hommes, les rapprochements se veulent plus fraternels. Dans *Anders als die Andern* (1919) le personnage de Conrad Veidt est tout de même plus près de son amant que dans *Geschlecht im Fesseln* (1928), mais les deux relations restent beaucoup plus implicites que dans *Die Büchse der Pandora* où Lulu fait la cour à une femme, qui a une attirance évidente pour la mariée, et danse avec celle-ci lors de son mariage (figure 21). Il faut dire que l'homosexualité, réprimée par la loi chez les hommes est, en contrepartie, tolérée, du moins non condamnable, chez les femmes. La différence de traitement des relations homosexuelles peut aussi être expliquée par l'idée qu'une relation lesbienne alimente un certain fantasme chez les hommes, mais ne contrevient



Figure 21 - Lulu dans *Die Büchse der Pandora* (1929).

³² Richard W. McCormick, « Coming out of the uniform », dans Noah Isenberg (dir.), *Weimar Cinema. An essential guide to classic films of the era*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 271.

pas à sa féminité alors que l'homosexualité masculine nuit à l'image et au rôle de l'homme idéal, à sa qualité de mari, de père, de soldat, etc.

Quelques films réalisés durant la République de Weimar traitent pourtant d'homosexualité masculine, notamment *Geschlecht im Fesseln* (1928), *Anders als die Andern* (1919) de Richard Oswald et *Michael* (1924) de Carl Th. Dreyer, en plus des films de Sagan et de Pabst présentés précédemment.

Le premier film à mettre en scène une relation homosexuelle est de Richard Oswald, *Anders als die Andern* (1919), et dénonce les excès liés à la loi 175 du code pénal allemand³³. Les motivations d'Oswald sont de dénoncer les gens qui font du chantage aux homosexuels en retour de sommes d'argent : « For each homosexual prosecuted by the law, another 100 were victimized by blackmailers³⁴ ». Les autorités étaient relativement tolérantes au début du XX^e siècle à propos de la communauté homosexuelle qui avait son propre journal et ses propres bars³⁵. Si la situation est tolérée, elle n'est toutefois pas légalement et socialement acceptée et les films en font état, notamment par la censure. L'homosexualité est un fardeau dans ces rares films où les protagonistes se donnent la mort pour mettre fin à leur calvaire, comme dans *Anders als die Andern*, ou pour éviter d'en vivre un, comme dans *Geschlecht im Fesseln*.

Les films font aussi la « démonstration » que l'homosexualité brime la famille : dans *Anders als die Andern* (1919) le père de Paul Körner l'envoie se faire hypnotiser pour mettre fin à sa *situation gênante*. Franz Sommer, après une relation avec un codétenu, en vient à ne plus désirer sa femme qui, lorsqu'elle découvre le secret de son mari, désire se suicider avec lui. Dans le

³³ « It's leader [du German Homosexuals Emancipation Movement], Dr. Magnus Hirschfeld (1868-1935) [le deuxième scénariste de *Anders als die Andern*], held that homosexuals constituted a biological "third sex" a social minority unjustly subjected to discrimination »; tiré de l'introduction de *Different from Others*, 1919 [2004], Kino International, Allemagne, réalisation de Richard Oswald, 50 minutes.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Mel Gordon, *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*, Feral House, Los Angeles, 2006 [2000], p. 271-277.

film de Willem Dietrich, *Geschlecht im Fesseln*, la prison devient en quelque sorte une métaphore de l'expérience du soldat ayant vécu le front :

Doctors warned of an epidemic of sexual trauma in the form of men whose behaviors were permanently altered by the psychological stress of combat, in particular, the experience of killing. In order to cope with the deprivation and stress of the front, homosexuality, masturbation, and other "deviant" behaviors proliferated, even in men who appeared "masculine" and "normal". [...] Further, these men allegedly transmitted the depravity and violence of the trenches to postwar domestic life, threatening social chaos³⁶.

À l'instar de ce que Crouthamel analyse chez les soldats, le retour de Sommer à la normale sera fatal pour son couple. Ainsi, si les identités masculine et féminine sont troublées, ce qui dérange davantage les conservateurs allemands, c'est que les rôles traditionnels dans les cellules sociales que sont les couples sont remis en question, et donc en danger, par l'homosexualité. Pire encore, l'héroïsation du soldat est elle aussi minée par ces victimes de troubles psychiques de guerre dont les symptômes s'expriment sous la forme de profonds troubles sexuels et identitaires. D'une part, le traumatisme du front vécu par le soldat se répercute dans sa sexualité, qui elle, mettra à mal l'image du couple au retour du soldat. D'autre part, ces motifs récurrents permettent d'avancer qu'une partie du traumatisme social de la République de Weimar, tel que perçu dans la cinématographie, est aussi lié aux préjugés entretenus par les Allemands. Au final, l'identité allemande suite à la Grande Guerre est troublée d'une part, par son statut de perdante, et d'autre part, par la soi-disant décadence morale qui frappe sa société, tant dans les cabarets, dans les rues que dans les arts.

3.2.3 Les meurtriers

La figure de Jack l'Éventreur, ce tueur britannique de la fin du 19^e siècle, est présente dans deux films de la République de Weimar. Ce tueur n'a jamais été arrêté pour les meurtres de jeunes femmes qu'il a commis, fait

³⁶ Jason Crouthamel, « Male Sexuality and Psychological Trauma : Soldiers and Sexual Disorder in World War I and Weimar Germany », *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 17, No. 1, Janvier 2008, p. 61.

alimentant probablement le mystère et la création d'une légende aussi répandue. C'est dans *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) de Paul Leni et dans *Die Büchse der Pandora* (1929) de G.W. Pabst que l'infâme tueur fait ses premières apparitions au cinéma³⁷ et Jack l'Éventreur n'y est pas présenté comme un monstre, un fait qui a comme conséquence d'alimenter une paranoïa sociale. Cette courte présentation du tueur britannique suggère, d'une part, que les tueurs durant la République de Weimar étaient eux aussi à l'image de citoyens en apparence ordinaire et, d'autre part, que leurs actes meurtriers créaient des traumatismes à l'échelle de la société.



Figure 22 – *Unheimliche Geschichten* (1919)

Mein Mann ist wahnsinnig – mon mari est fou – (figure 22) confie une jeune femme effrayée à un gentilhomme l'ayant sauvée dans *Unheimliche Geschichten* (1919) de Richard Oswald. Ce mari jaloux et désaxé concrétise l'idée que les

meurtriers psychosexuels ne sont pas seulement associés à l'icône de Jack l'Éventreur. En effet, Jason Crouthamel suggère que « Hirschfeld emphasized that the war had created an overall atmosphere that allowed normally repressed sexual drives to manifest themselves not only in combatants but also in civilians not directly affected by the war³⁸ ». Dans *Geheimnisse einer Seele* (1925) de G.W. Pabst le mari, un docteur respectable, est atteint d'un désir incontrôlable de tuer sa femme. Rien ne préfigurait, dans le film, que ce personnage puisse être animé d'une volonté de tuer. Le film de Pabst tente de sensibiliser la population au caractère aléatoire des troubles psychiques et, surtout, que ceux-ci peuvent être guéris si les patients consultent à temps. Il en sera davantage question plus loin.

³⁷ Mel Gordon dans son ouvrage *Voluptuous Panic* affiche une image d'une pièce de cabaret de 1926 mettant en scène une femme nue et un assaillant défini comme étant Jack the Ripper. Voir Gordon, *op.cit.*, p. 59.

³⁸ Crouthamel, *loc.cit.*, 2008, p. 70.

Cette particularité est manifeste dans *M* (1931) de Fritz Lang dont le personnage principal, Hans Beckert, un homme banal en apparences (figure 23), est inspiré du *vampire de Düsseldorf* Peter Kürten³⁹, un meurtrier en série dont le procès et les macabres réalisations ont fait les manchettes. À l'instar du personnage troublé dans *Geheimnisse einer Seele* (1925) de Pabst – qui en vient à ne plus



Figure 23 – Hans Beckert dans *M* (1931).

être capable de voir un couteau tant la tentation de tuer sa femme l'habite – lorsque Beckert aperçoit un enfant, son attitude change subitement et c'est l'image d'un prédateur motivé et assoiffé qui est mis de l'avant. Crouthamel a souligné le lien entre Kürten, son service militaire et des violences d'enfance, qui selon l'auteur, sont inévitablement reliés au sadisme de ses meurtres et à l'instabilité mentale du sombre personnage⁴⁰.

Crouthamel propose que « everyone who survived the war years was susceptible to psychosexual trauma [...] Lang's film mirrors Wulffen and Hirschfeld's thesis that these sexual predators were victims of their environment and symptoms of larger psychoses unleashed by the war⁴¹ ». Les films qui en ont traité soulignent inévitablement le caractère pathologique de ces meurtres et l'anonymat de ces criminels dont la seule présence, lorsque dévoilée dans les médias, devient traumatisante.

Cette caractéristique est importante puisqu'elle implique que le tueur pourrait être, en réalité, n'importe qui: un ex-soldat traumatisé ou un honnête citoyen. Ces personnages alimentent une paranoïa sociale par le caractère anonyme de leur personnalité et par leurs frappes aléatoires. Ce qui est aussi

³⁹ Lionel Richard, *La vie quotidienne sous la République de Weimar*, Hachette, Paris, 1983, p. 117, réitéré dans Crouthamel, *loc.cit.*, 2008, p. 76 et dans Anton Kaes, *M. BFI Film Classics*, Palgrave Macmillan, Londres, 2011 [2000], p. 29-33.

⁴⁰ Crouthamel, *loc.cit.*, 2008, p. 76.

⁴¹ *Ibid.*, p. 76.

véhiculé par Lang dans *M* où toute la communauté est à la recherche du tueur, pour différents motifs, qui traumatise littéralement la population. À partir de cet état de paranoïa générale, causé par la figure du meurtrier, il y a aussi l'idée que nombre de soldats atteints de traumatismes soient traumatisés à l'idée de se faire soigner par ces mêmes bouchers qui étaient sensés soigner les soldats au front.

3.3 Docteurs et patients : relations traumatisantes

« Kaiser Wilhelm II's 1914 prediction that the war would be a 'war of nerves' was prophetic in ways that probably could not have been imagined at the time⁴² », dit Crouthamel. Dans *Nerven* (1919) de Robert Reinert, un intertitre exprime bien comment la guerre a affecté l'homme puis affectera la société : « À mes propres nerfs, je reconnais les nerfs du monde... Et les nerfs du monde sont malades⁴³ ». Pour guérir de ces maladies, le recours aux médecins d'imposent. Les films de la République de Weimar mettent en scène des relations, et tensions, entre docteurs et patients qui dénoncent l'influence sociale et morale des docteurs sur la société allemande de l'entre-deux-guerres.

3.3.1 L'autoritarisme

La question de l'autorité a grandement été analysée dans le film *Caligari*. Selon Kracauer, Mayer et Janowitz voulaient dénoncer l'autoritarisme durant la Première Guerre mondiale et, pour y parvenir, la figure qu'ils prirent ne fut pas celle d'un officier, mais bien d'un docteur⁴⁴. Après *Caligari*, la figure du docteur est reprise dans de nombreux film, mais peu d'entre eux symbolisent aussi fortement la dénonciation des scénaristes du film de Wiene. Le second volet du Dr. Mabuse, *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933), est un exemple concret de cette dénonciation. Le film est une allégorie du pouvoir incarné par

⁴² Crouthamel, *op. cit.*, 2009, p. 2.

⁴³ *Nerven* [Nerves], 1919, Réalisation de Robert Reinert, Allemagne, Monmental-Fil-Werke Berlin, [Edition Filmmuseum 41].

⁴⁴ Kracauer, *op.cit.*, p. 63.

Adolf Hitler, mais surtout sur l'endoctrinement des masses à ses idéaux. Dans le film, le psychiatre chargé de soigner le docteur Mabuse finit par être la victime de ce dernier qui l'utilise au moyen de l'hypnose, comme une marionnette, pour accomplir ses escroqueries.

Outre les personnages de Caligari et de Mabuse qui, visiblement, incarnent la critique de l'autorité, plusieurs docteurs sont mis en scène dans les films de la période de Weimar. Comme le souligne Crouthamel avec son exemple de Konrad D.⁴⁵, certains hommes attendent qu'il soit trop tard pour demander de l'aide de peur d'être pointés du doigt. Le docteur peut amener son patient à voir ses faiblesses, les troubles psychiques, et celles-ci peuvent avoir un impact considérable sur son identité. Dans *Orlacs Hände* (1924), le personnage principal est atteint de troubles psychiques qui minent sa masculinité. D'abord affublé de troubles physiques, par la perte de ses mains, le pianiste ne peut incarner le levier économique de son couple tel qu'il le faisait avant son accident.

Le film *Orlacs Hände*, bien qu'il mette en scène un accidenté, ne montre jamais l'opération du personnage principal, Orlac. Wiene, le réalisateur, met en scène la réhabilitation du pianiste sans montrer comment son docteur est parvenu à guérir son patient. Dans *Metropolis*, Fritz Lang présente comment le docteur Rotwang réussit à créer un robot, puis à lui donner vie. Dans ces deux cas, les scientifiques sont motivés par le progrès, soit médical, avec la transplantation, soit technologique, avec la robotique. Toutefois, les docteurs sont aussi des protagonistes qui entretiennent une réputation de bouchers, due grandement à la Première Guerre mondiale où ils devaient régulièrement démembrer des soldats, comme le montre Pabst dans la séquence finale de *Westfront 1918* (1930) où les docteurs, aux tabliers tachés de sang, fredonnent calmement des airs doux avant d'entrer en salle d'opération où un soldat, terrifié, les attend.

⁴⁵ Crouthamel, *op.cit.*, 2009, p. 1-3.

3.1.2 Méthodes thérapeutiques

Les méthodes employées par les docteurs dans les films de la République de Weimar amplifient leur réputation de figure d'autorité. Dans *Unheimliche Geschichten* (1919) de Richard Oswald, un passant énonce au personnage principal, au moyen d'un flashback, certains faits qui lui laissent croire qu'il a courtisé une morte. Ce qu'Oswald met en scène dans ce flashback est une horde de docteurs qui tentent, au moyen de moyens qui paraissent moyenâgeux, de rétablir la jeune femme (figure 24). Ceux-ci sont incapables de guérir la jeune femme dont le spectre a traumatisé le personnage principal. En



Figure 24 – *Unheimliche Geschichten* (1919)

outre, dans la plupart des films de guerre, les médecins sont montrés comme des bouchers : sarreaux tachés de sang, attitude passive face à l'horreur qui suffoque l'atmosphère, patients à l'agonie et outils barbares à sa disposition pour tenter de sauver le soldat.

Les plus éloquents sont *All Quiet on the Western Front* (1931) de Lewis Milestone et *Westfront 1918* (1930) de G.W. Pabst où les protagonistes périssent inévitablement au bout de leurs peines (figure 25). Dans *Vampyr* (1932) de Carl Th. Dreyer, c'est le docteur du village qui est à l'origine des malheurs de la petite communauté. Il a invoqué une démonsse vampirique, et comme si ce n'était pas assez, il l'aide à propager la mort. Lorsqu'un villageois est atterré par la maladie de sa fille, il fait appeler le docteur pour la guérir. Alors que le docteur demande de la tranquillité pour la soigner, un jeune homme entre et aperçoit que le docteur tente d'empoisonner la jeune femme.



Figure 25 – La souffrance et la mort à l'hôpital dans *Westfront 1918* (1930)

D'une certaine façon la séquence finale de *Westfront 1918* rappelle que le docteur, malgré la crainte qu'ont soldats ou ex-soldats (figure 25), demeure un professionnel en qui les gens ont confiance dans les moments les plus funestes de leur existence. Il y a à l'époque, comme le souligne Lionel Richard, une panoplie de charlatans qui tentent de bernier les gens avec de faux produits miracles⁴⁶. Quelques réalisateurs tentaient, par le cinéma, de montrer que l'apport des psychiatres, psychologues ou psychanalystes pouvait être salutaire pour soigner les maux psychiques qui sont répandus aux suites de la Première Guerre mondiale. Dans ces rares films, le docteur n'était pas ni un bourreaux, ni un escroc, mais un scientifique dont les connaissances pouvaient être bénéfiques pour l'individu. Il s'agit là des seuls docteurs dont l'influence est positive sur le développement des personnages.

3.1.3 D'une sensibilisation primaire vers une éducation scientifique

Si quelques films traitent de la Première Guerre mondiale directement⁴⁷ très peu abordent les troubles psychiques de guerre. Pourtant, Jason Crouthamel propose le chiffre de 600,000 soldats qui auraient été suivis pour des troubles psychiques de guerre⁴⁸. Anton Kaes en note et en analyse deux dans son ouvrage : *Dem Licht entgegen* (1918) et *Nerven* (1919). Les deux proposent une première prise de conscience des troubles psychiques de guerre. D'une part, par l'idéalisme des réalisateurs qui veulent montrer que les troubles psychiques de guerre sont guérissables à court terme, d'autre part, par le peu de recherches sérieuses sur le sujet à l'époque et par les préjugés sociaux qui réprimaient les victimes de chocs post-traumatiques. Ces films s'adressent aux femmes de soldats, mais aussi au reste de la population encline à côtoyer une imposante masse de soldats troublés.

⁴⁶ Richard, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁷ Bernadette Kester, *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003 [1998], p. 21.

⁴⁸ Crouthamel, *loc.cit.*, 2008, p. 67-68.

Des œuvres de fiction mettent en vedette des hommes atteints de troubles psychiques dans le but de dénoncer les conséquences de tels maux, soit une atteinte à leur masculinité. Cette idée prend tout son sens dans le long-métrage *Orlacs Hände* (1924) de Robert Wiene où le pianiste perd ses mains, puis perd l'esprit. Si Orloc devient un étranger à ses propres yeux, c'est qu'il adhère à l'idée qu'il a perdu ce qui le caractérise comme un homme. Orloc est un élément perturbateur pour la société dans laquelle il évolue car le monde du pianiste sera profondément altéré des suites de son accident. Ce protagoniste est une victime au sens où, s'il perd son identité, c'est avant tout par accident.

Geheimnisse einer Seele (1925), de G.W. Pabst, a été réalisé avec l'aide des psychanalystes Karl Abraham et Hanns Sachs pour explorer le monde des rêves. Mais surtout, il met en scène un choc post-traumatique. Celui-ci n'est pas causé par la guerre comme dans *Nerven* ou *Dem Licht Entgegen*. *Geheimnisse einer Seele* explique et expose dans sa dernière séquence pourquoi et comment le personnage interprété par Werner Krauss est atteint d'un traumatisme qui l'empêche de toucher à un couteau de peur d'assassiner sa conjointe. Un court documentaire médical réalisé en Grande-Bretagne en 1918, *War Neuroses : Netley Hospital, 1917*⁴⁹, tente de convaincre que les troubles psychiques de guerre sont des maladies qui sont facilement guérissables et dont les symptômes sont de courte durée. Il s'agit là, comme dans *Nerven*, d'une façon de convaincre les soldats de se faire guérir, mais surtout que ces traitements ne sont pas douloureux et presque miraculeux. La différence entre *Geheimnisse einer Seele* et les premiers documentaires, comme *War Neuroses* qui encouragent les traitements psychiques, c'est que le film de Pabst utilise des références scientifiques pour expliquer la naissance des traumatismes, qui dans le film ne sont pas liés à la Grande Guerre, mais à la vie quotidienne. De plus, l'œuvre de Pabst présente sous un jour moins menaçant la figure du docteur en lui donnant du charisme et une humanité apparente.

⁴⁹ *War Neuroses : Netley Hospital, 1917*. 1918. Réalisation de Wellcome Film. Grande-Bretagne. Collection Wellcome Film sur Archive.org. <http://www.archive.org/details/WarNeurosesNetleyHospital1917-wellcome>

L'œuvre de G.W. Pabst confirme les idées de Crocq⁵⁰ sur l'apparition des maux à posteriori. C'est aussi une tentative de prise de conscience pour informer les plus conservateurs sur ces *fous* qui causèrent les déboires de l'Allemagne. Ce film est important puisqu'il montre que n'importe quel individu de la société peut être atteint de tels chocs. Pabst et son équipe mettent en scène l'idée qu'il est possible de rétablir le patient, mais que ce dernier ne doit pas attendre qu'il ne soit trop tard, comme dans le cas de Konrad D. dans l'introduction de l'ouvrage de Jason Crouthamel⁵¹.

L'Allemagne, au cours de l'entre-deux-guerres, est une société troublée, dont les problèmes sont vivement marqués dans son cinéma national et, de façon plus générale, dans les arts. Le caractère latent du choc post-traumatique prend ici tout son sens : des pans de la société allemande ont été traumatisés soit par la guerre, soit par les événements sociopolitiques qui suivent l'Armistice. L'image de la « Nouvelle femme » pose de sérieux problèmes à l'image traditionnelle du couple; les Autres troublent tout autant l'identité nationale que l'idéal masculin. La relation de confiance entre les docteurs et leurs patients a été transgressée au cours de la Première Guerre mondiale, alors que le docteur est devenu une figure autoritaire crainte par ses patients. Il y a dans cette cinématographie autant de personnages traumatisés et traumatisants, qu'il y a de situations qui suggèrent des troubles psychiques.

⁵⁰ Louis Crocq, *Les traumatismes psychiques de guerre*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999, p. 10.

⁵¹ Crouthamel, *op.cit.*, 2009.

Conclusion

Depuis quelques années, l'apport croissant de la recherche sur la Première Guerre mondiale à celle sur le cinéma de la République de Weimar est indéniable. De nouvelles thèses, mettant l'accent sur l'impact de la mémoire et sur les CPT, permettent d'aborder la cinématographie weimarienne selon une thématique qui apparaît, d'une part, moins anachronique que celle de Kracauer, qui a été influencé par son expérience de la Seconde Guerre mondiale, et, d'autre part, fortement liée à la réalité sociopolitique de l'époque. Sur les traces notamment d'Anton Kaes et de son *Shell Shock Cinema*, il est possible de délaissier la piste du tout-nazisme, ou du moins de lui offrir un contrepoids valable, pour envisager les représentations troublantes de la République de Weimar comme autant de témoignages des traumatismes vécus de façon intime et collective dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. En effet, bien que les traumatismes physiques aient marqué les corps et les esprits dans l'immédiat de la Grande Guerre, de nombreux troubles sociopolitiques sont à l'origine de traumatismes qui ont des répercussions tout aussi importantes et qui s'étendent à l'ensemble de la collectivité. Les films de la République de Weimar représentent ces nombreux traumatismes qui forgent et agitent l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, société qui ne serait pas coulée dans un vice bénin – tel que représenté dans *Cabaret* (1972) de Bob Fosse – mais plutôt secouée à la fois par un retour de guerre difficile, une adaptation laborieuse à un modèle républicain peu apprécié et des conséquences politiques, sociales et économique qui minent le quotidien. Plusieurs événements connus de la République de Weimar – l'insurrection de janvier 1919, l'occupation de la Ruhr, la dévalorisation du mark, la dépression économique, etc. – ont inspiré nombre d'artistes picturaux, tels que Ernst L. Kirchner, Conrad Felixmüller, Max Beckmann, Georges Grosz et Otto Dix, et ces événements possèdent aussi leurs pendants cinématographiques. À l'instar des œuvres picturales, le cinéma de la République de Weimar doit lui aussi être analysé en lien avec la Grande Guerre. Ainsi, tel que l'a suggéré Marc Ferro il faut « [c]onsidérer les images

telles quelles, quitte à faire appel à d'autres savoirs pour les mieux saisir. [...] [i]l reste à étudier le film, à l'associer au monde qui le produit¹ » : nous avons voulu embrasser cette logique.

Ce mémoire s'inscrit inévitablement dans une lignée historiographique qui privilégie le traumatisme et il est possible de souligner qu'une majeure partie des œuvres filmiques qui ont survécu alimentent généralement cette hypothèse. Anton Kaes voulait porter son analyse de quatre classiques du cinéma de la République de Weimar à l'ensemble de la culture weimarienne, un pas difficile à franchir étant donné le corpus filmique très restreint. En proposant davantage de films, en utilisant diverses sources et en analysant des séquences plutôt que des films entiers, ce mémoire a montré que le cinéma de l'entre-deux-guerres en Allemagne propose plusieurs types de traumatismes, qu'ils soient individuels ou sociaux.

L'étude de l'historiographie sur le cinéma de la République de Weimar a permis également de comprendre comment l'analyse des films a évolué au cours des décennies. De la thèse de Kracauer, qui voyait dans l'inconscient allemand une prémisse au nazisme palpable dans la cinématographie allemande, à celle de Paul Monaco qui suggérait, presque de façon prémonitoire, de renverser la thèse de Kracauer pour analyser la Grande Guerre au lieu du nazisme, il y a eu au cours de cette période des balbutiements timides sans grands bouleversements historiographiques. Du début des années 1980 jusqu'au nouveau millénaire, de nouvelles influences se manifestent dans l'historiographie. L'histoire culturelle emprunte à l'histoire du cinéma, puis, dans un mouvement inverse, c'est l'histoire culturelle qui sera intégrée de plus en plus à l'histoire du cinéma, d'abord par l'histoire du genre, puis par celle des films de guerre. L'analyse de l'historiographie a aussi permis de relever que les observations, ou les histoires générales, des films de la République de Weimar étaient souvent soit axées sur le fond, soit la forme, mais jamais les deux. Ces

¹ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Folio Histoire, Paris, 1993, p. 40.

ouvrages s'appuyaient invariablement sur les écrits de Kracauer, pour le fond, ou ceux d'Eisner, lorsqu'il était davantage question de la forme. L'historiographie récente a le bénéfice de lier le fond à la forme et de ne pas nécessairement favoriser une analyse cantonnée à un style plus qu'un autre. Au final, il apparaît que l'ouvrage de Kaes est l'instigateur d'une nouvelle vision du cinéma weimarien, comme l'ont été ceux de Kracauer et d'Eisner.

Trois thèmes nous ont permis de montrer comment la Grande Guerre est présente dans la mise en scène de certains films de la République de Weimar : les visages, la mort de masse et la représentation d'amputés et d'éclopés. Les visages mutilés des soldats démobilisés témoignent de la rencontre avec la mort en plus d'exprimer la violence des nouvelles armes utilisées au cours de la Grande Guerre. La mort de masse, représentée concrètement ou symboliquement, alimente le souvenir d'une guerre lourde de conséquences sociopolitiques. De plus, c'est par l'analyse des amputés et des éclopés, ceux qui ont survécu à la Première Guerre mondiale, qu'il est possible de voir comment le cinéma allemand aborde la commémoration de ces événements. Il en résulte un panorama plutôt sombre où ces maux principalement visibles, dont certains sont subtils, traumatisent en exacerbant leur traitement soit par des faciès exagérés, comme dans la représentation de personnages qui fixent la mort, soit par des décors qui symbolisent une anxiété sociale ou la fatalité.

Ont ensuite été explorées les figures typées jouant des rôles déterminants dans la cinématographie weimarienne. En effet, la Nouvelle Femme, les homosexuel(le)s, les criminels et les docteurs (et les relations qu'ils entretiennent avec leurs patients), incarnent une série de protagonistes perturbés, et leur présence dans la mise en scène révèle divers traumatismes inhérents à la situation sociopolitique, mais aussi économique de l'Allemagne sous Weimar. Ces protagonistes sont en majeure partie des citoyens qui paraissent normaux à première vue, mais qui, dans les faits, sont grandement affectés par l'instabilité de l'Allemagne à la suite de la Première Guerre

mondiale. Dans le traitement des femmes, les films de la République de Weimar mettent l'accent sur des troubles identitaires, stigmatisés dans le combat idéologique entre la droite conservatrice et la gauche prônant l'émancipation et qui dénonçait l'austérité morale. Cette analyse a aussi permis de montrer que l'image de la décadence, liée à la prostitution et les cabarets, n'était pas pour montrer un côté frivole de la République de Weimar, mais bien pour souligner la saignée économique de l'Allemagne qui mène des femmes à se prostituer. Les Autres – Juifs, homosexuel(le)s et meurtriers – viennent eux aussi troubler l'identité des allemands durant l'entre-deux-guerres. Ils sont soit montrés du doigt pour avoir trahi la nation malgré qu'ils aient tenté de s'y intégrer² (Juifs), soit utilisés comme emblèmes d'une série de bouleversements du paradigme masculin (homosexuels), soit produits par une paranoïa sociale générée par la cruauté en puissance reconnue dans chaque homme et chaque femme de la République (meurtriers). Les docteurs, quant à eux, possèdent une influence morale et sociale qui leur octroie une autorité alimentant un traumatisme chez les soldats atteints de troubles psychiques mais qui ne veulent pas se faire soigner.

En considérant le fait que ce mémoire s'est penché sur l'étude des traumatismes dans le cinéma national allemand de l'entre-deux-guerres, il serait sûrement pertinent de considérer l'étude du cinéma de l'après-guerre à l'international, toujours en gardant à l'esprit qu'une guerre mondiale vient de se terminer. Certes, le cinéma allemand de l'entre-deux-guerres a des spécificités formelles qui ne seraient pas retrouvées ailleurs dans le monde à la même époque, mais l'Allemagne est loin d'être la seule nation qui a eu à vivre le retour de soldats, atteints de traumatismes physiques et psychiques, ou encore à s'adapter à une nouvelle réalité sociopolitique et économique. À cet égard, il semblerait pertinent et fort intéressant d'analyser comment les autres nations

² Nous avons souligné l'interprétation d'Ofar Ashkenazi qui interprète le cinéma populaire comme moyen d'intégration pour les Juifs. Toutefois, en dehors du cinéma, c'est la légende du coup de poignard dans le dos qui est largement répandue. Somme toute, ces deux visions coexistent au cinéma durant l'entre-deux-guerres.

touchées par la guerre ont vécu ce ressac des affrontements puis du retour à la « paix », à la vie courante. S'il a fallu plus de temps aux Allemands pour commémorer la Grande Guerre – il y a un temps de latence entre 1919 et le milieu des années 1920, alors que très peu de films ont tenté de revenir sur les événements de 1914-18 – il en fallu moins au jeune cinéma belge pour traiter directement de son occupation et de son ressentiment. Le film *La Belgique martyre* (1919) de Charles Tutelier – film qui n'a pas été restauré en DVD et dont la seule copie est conservée à la Cinémathèque belge – ravive le nationalisme belge après que leurs droits aient été bafoués par les Allemands³. À l'instar de l'Allemagne, la sortie de guerre en Belgique ne se fait pas aisément⁴ et il serait d'un grand intérêt de vérifier si ces agitations et cette violence ont influencé la cinématographie nationale belge et, si oui, selon quelles modalités. Un travail de même nature pourrait même être effectué à l'échelle de tous les pays ayant participé à la Grande Guerre et qui avaient un cinéma national⁵.

³ Marianne Thys (dir.), *Belgian cinema = Le cinéma belge = De Belgische film*, The Royal Belgian Film Archive, Bruxelles, 1999, p. 99.

⁴ Laurence van Ypersele, « Sortir de la guerre, sortir de l'occupation. Les violences populaires en Belgique au lendemain de la Première Guerre mondiale », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, No. 83, (juillet-septembre 2004), p. 65-74.

⁵ Michael Paris a dirigé un collectif qui s'est penché sur plusieurs cinémas nationaux qui avaient représenté la Grande Guerre. La Belgique, la Hongrie, les pays scandinaves, les Balkans et l'empire Ottoman n'y sont pas traités. Voir Michael Paris, *The First World War and Popular Cinema. 1914 To the Present*, Edinburg University Press, Edinburg, 1999, 240 p.

Bibliographie

1. Sources (films et romans)

- All Quiet on the Western Front*. 1930. Réalisation de Lewis Milestone. États-Unis, RKO [Universal, 2007].
- Anders als die Andern* [Different from others]. 1919. Réalisation Richard Oswald. Allemagne, Richard Oswald Produktion [Kino Video, 2004].
- Das Cabinet des Dr. Caligari* [The Cabinet of Dr. Caligari]. 1919. Réalisation de Robert Wiene. Allemagne, Decla-Bioscop AG [Kino Video, 2002].
- Das Wachsfigurenkabinett* [Waxworks]. 1924. Réalisation de Paul Leni. Allemagne, Neptune-Film A.G. [Kino Video].
- Der Blaue Engel* [The Blue Angel]. 1930. Réalisation de Josef von Sternberg. Allemagne, UFA [Kino Video].
- Der Letzte Mann* [The Last Laugh]. 1924. Réalisation de F.W. Murnau. Allemagne, UFA [Kino Video].
- Der müde Tod* [Destiny]. 1920. Réalisation de Fritz Lang. Allemagne. Decla-Bioscop AG [Image Entertainment].
- Die 3 Groschen-Oper* [The Threepenny Opera]. 1931. Réalisation de G.W. Pabst. Allemagne, Warner Bros. Pictures [Criterion Collection 405].
- Die Büchse der Pandora* [Pandora's Box]. 1929. Réalisation de G.W. Pabst. Allemagne, Nero-Film AG [Criterion Collection 358, 2006].
- Die Elf Teufel* [The Eleven Devils]. 1927. Réalisation de Zoltan Korda. Allemagne, Carl Boese-Film GmbH [Edition Filmmuseum 08, 2006].
- Die Finanzen des Großherzogs* [The Finances of the Grand Duke]. 1924. Réalisation de F.W. Murnau. Allemagne, UFA [Kino Video, 2009].
- Die freudlose Gasse* [The Joyless Street]. 1925. Réalisation de G.W. Pabst. Allemagne, Sofar-Film [Edition Filmmuseum 48,].
- Die Nibelungen* [Siegfried]. 1924. Réalisation de Fritz Lang. Allemagne, Decla-Bioscop [Kino Video,].
- Die Spinnen, 1 – Teil Der Goldene See* [Spiders]. 1919. Réalisation de Fritz Lang. Allemagne, Decla-Bioscop [Kino Video, 2012].

- Die Spinnen, 2 – Das Brillantenschiff* [Spiders]. 1920. Réalisation de Fritz Lang. Allemagne. Decla-Film-Gesellschaft Holz & Co. [Kino Video, 2012].
- Die Straße* [La Rue]. 1923. Réalisation de Karl Grune. Allemagne, Stern Film [Video Yesteryear].
- Dr. Mabuse, der Spieler* [Dr. Mabuse, the Gambler]. 1922. Réalisation de Fritz Lang. Allemagne, Uco-Film GmbH [Kino Video, 2006].
- Douamont – Die Hölle von Verdun* [Douamont – The Hell of Verdun]. 1931. Réalisation d'Heinz Paul. Allemagne, Cando-Film Verleih [Germanwarfilm.com, 2012].
- Faust – Eine deutsche Volkssage* [Faust : A German Folk Legend]. 1926. Réalisation de F.W. Murnau. Allemagne, UFA [Kino Video, 2009].
- Geheimnisse einer Seele* [Secrets of a Soul]. 1926. Réalisation de G.W. Pabst. Allemagne, Neumann-Filmproduktion [Kino Video, 2008].
- Genuine* [Genuine : The Tale of a Vampire]. 1920. Réalisation de Robert Wiene. Allemagne, Decla-Bioscop AG [Kino Video, 2002].
- Geschlecht in Fesseln* [Sex in chains]. 1928. Réalisation de William Dieterle. Allemagne, Essem-Film GmbH [Kino Video, 2004].
- Heimkehr* [Homecoming]. 1928. Réalisation Joe May. Allemagne, UFA [Reichskino].
- Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* [Whither Germany?]. 1932. Réalisation de Slatan Dudow. Allemagne, Praesens-Film [Reichskino].
- M* [M le Maudit]. 1931. Réalisation de Fritz Lang. Allemagne, Nero-Film AG [Criterion Collection 31, 2010].
- Mädchen in Uniform* [Jeunes filles en uniforme]. 1931. Réalisation de Leontine Sagan. Allemagne, Deutsche Film-Gemeinschaft [Kinowelt Home Entertainment].
- Menschen am Sonntag* [People on Sunday]. 1930. Réalisation de Robert Siodmak. Allemagne, Filmstudio Berlin [Criterion Collection 569, 2011].
- Metropolis. Restored Authorized Edition.* [1927]. Réalisation de Fritz Lang. Allemagne, UFA [Kino Video, 2002].

- Nerven* [Nerves]. 1919. Réalisation de Robert Reinert. Allemagne, Monmental-Fil-Werke Berlin [Edition Filmmuseum 41, 2008].
- Niemandsland* [No Man's Land]. 1931. Réalisation de Victor Trivas. Allemagne, Resco-Filmproduktion [Reichskino].
- Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. 1922. Réalisation de F.W. Murnau. Allemagne, Prana-Film GmbH [Kino Video, 2007].
- Orlacs Hände* [The Hands of Orlac]. 1924. Réalisation de Robert Wiene. Allemagne, Berolina Film GmbH [Kino Video, 2008].
- Remarque, Erich Maria, traduit de l'allemand par Alzir Hella, *À l'ouest rien de nouveau* [Im Western nichts neues], Livre de Poche, Paris, 2012 [1928]. 253 p.
- Schatten - Eine nächtliche Halluzination* [Warning Shadows]. 1923. Réalisation d'Arthur Robison. Allemagne, PAN-Film [Kino Video, 2006].
- Schloß Vogelöd* [The Haunted Castle]. 1921. Réalisation de F.W. Murnau. Allemagne, UFA [Kino Video, 2009].
- Shoulder Arms*. 1918. Réalisation de Charles Spencer Chaplin. États-Unis, First National [Warner Brothers, 2004]
- Stoker, Bram traduit de l'anglais par Jacques Finné, *Dracula*, Flammarion, Paris, 2004 [1898]. 247 p.
- Tagebuch einer Verlorenen* [Diary of a Lost Girl]. 1929. Réalisation de G.W. Pabst. Allemagne, Pabst-Film [Kino Video, 2001]
- The Complete Metropolis*. 1927. Réalisation de Fritz Lang. Allemagne, UFA [Kino Video, 2010].
- The Phantom of the Opera*. 1925. Réalisation de Rupert Julian et Ernst Laemmle. États-Unis, Universal [Festival Fantasia, 2011].
- Unheimliche Geschichten* [Eerie Tales]. 1919. Réalisation de Richard Oswald. Allemagne, Richard-Oswald-Produktion [LS Video]
- Vampyr* [Vampire]. 1932. Réalisation de Carl Theodor Dreyer. Allemagne, Tobis Filmkunst [Criterion Collection 437, 2008].
- Von Morgens bis Mitternachts* [From Morn to Midnight]. 1920. Réalisation de Karl Heinz Martin. Allemagne, Ilag-Film [Edition Filmmuseum 55, 2010].

War Neuroses : Netley Hospital, 1917. 1918. Réalisation de Wellcome Film. Grande-Bretagne. Collection Wellcome Film sur Archive.org. <http://www.archive.org/details/WarNeurosesNetleyHospital1917-wellcome>

Westfront 1918. 1930. Réalisation de G.W. Pabst. Allemagne, Nero-Film AG [Reichskino].

2. Dictionnaires

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. « Arbre ». *Dictionnaire des Symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982 [1969]. p.62.

Robert, Paul. « Traumatisme ». *Le Petit Robert.* Paris, Le Robert, 2011. p. 2608.

3. Monographies

Amengual, Barthelemy. *Georg Wilhelm Pabst.* Seghers, Paris, 1966. 180 p.

Buache, Freddy. *Le cinéma Allemand 1918-1933.* 5 Continents, Renens, 1984. 128 p.

Courtade, Francis. *Fritz Lang.* Le Terrain Vague, Paris, 1963. 151 p.

----- . *Cinéma Expressionniste.* Paris, Henri Veyrier, 1984. 233 p.

Crocq, Louis. *Les traumatismes psychiques de guerre.* Paris, Éditions Odile Jacob, 1999. 422 p.

Crouthamel, Jason. *The Great War and German Memory. Society, Politics and Psychological Trauma, 1914-1945.* University of Exeter Press, Exeter, 2009. 278 p.

Dahlke, Günther et Günter Karl. *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer.* Berlin, GDR: Henschelverlag, 1988. 408 p.

de Baecque, Antoine. *Histoire et Cinéma.* Paris, Les Petits Cahiers, 2008. 95 p.

----- . *L'histoire-Caméra.* Paris, Gallimard, 2008. 489 p.

Delaporte, Sophie. *Gueules Cassées de la Grande Guerre.* Agnès Viénot Éditions, Paris, 2004. 261 p.

- Dimendberg, Edward. *Film Noir and the spaces of modernity*. Harvard University Press, Cambridge, 2004. 327 p.
- Dixon, Wheeler W. *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Rutgers University Press, New Brunswick, 2009. 198 p.
- Eckardt, Michael. *Zwischenspiele der Filmgeschichte. Zur Rezeption des Kinos der Weimarer Republik in Südafrika 1928-1933*. Berlin, trafo-Verlag, 2008. 487 p.
- Eisenschitz, Bernard. *Le cinéma allemand*. Armand Colin, Paris, 2008. 126 p.
- Eisner, Lotte. *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. University of California Press, Berkeley, 2008 [1952]. 360 p.
- . *F.W. Murnau*. University of California Press, Berkeley, 1973 [1964]. 255 p.
- Ekstein, Modris, *Rites of Spring : The Great War and the Birth of the Modern Age*, Lester & Orpen Dennys, 2002, 396 p.
- Elsaesser, Thomas. *Weimar cinema and after. Germany historical imaginary*. New York, Routledge, 2000. 472 p.
- . *Metropolis*. Londres, BFI Film Classics, 2000. 87 p.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Folio Histoire, Paris, 1993. 168 p.
- Fuechtner, Veronika. *Berlin Psychoanalytic. Psychoanalysis and Culture in Weimar Republic Germany and Beyond*. University of California Press, Berkeley, 2011. 241 p.
- Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford University Press, 2000 [1975]. 384 p.
- Gay, Peter. *Weimar Culture. The Outsider as insider*. New York, WW Norton, 2001 [1968]. 224 p.
- Gordon, Mel. *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*. Feral House, Los Angeles, 2006 [2000]. 303 p.
- Kaes, Anton. *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2009. 312 p.

- . *M. BFI Film Classics*. Palgrave Macmillan, Londres, 2011 [2000]. 87 p.
- Karcher, Eva. *Dix 1891-1969*. Taschen, Köln, 2010 [1989]. 216 p.
- Kardish, Laurence. *Weimar Cinema, 1919-1933. Daydreams and Nightmares*. New York, MoMA, 2010. 216 p.
- Kester, Bernadette. *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003 [1998]. 329 p.
- Killen, Andreas. *Berlin Electropolis. Shock, Nerves, and German Modernity*. University of California Press, Berkely, 2006. 295 p.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, Princeton, 2004 [1947]. 348 p.
- Lewis, Berth Irwin. *George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*. Princeton University Press, Princeton, 1991. 342 p.
- Manwell, Roger et Fraenkel, Heinrich. *The German Cinema*. Praeger, New York, 1971. 159 p.
- Michalski, Sergiusz. *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany in the 1920s*. Taschen, Köln, 2003. 224 p.
- Monaco, Paul. *Cinema and Society. France and Germany during the twenties*. Elsevier, New York, 1976. 193 p.
- Mosse, George L. *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*. Hachette, Paris, 1999 [1990]. 291 p.
- Müller, Heiner. *Erreurs choisies*. Paris, L'Arche, 1988. 176 p.
- Nagl, Tobias. *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*. München, edition text+kritik, 2009. 827 p.
- Petro, Patrice. *Joyless Streets. Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton University Press, New Jersey, 1989. 272 p.
- Richard, Lionel. *La vie quotidienne sous la République de Weimar*. Hachette, Paris, 1983. 322 p.

- Rosenstone, Robert. *History on Film/Film on History. History: Concepts, Theories and Practice*. Pearson Education Limited, Harlow, 2007. 182 p.
- Roud, Richard. *Henri Langlois. L'homme de la cinémathèque*. Belfond, Paris, 1985. 222 p.
- Sadoul, Georges. *Vie de Charlot. Charles Spencer Chaplin, ses films et son temps*. Paris, Lherminier, 1978. 271 p.
- Schivelbusch, Wolfgang. *The Culture of Defeat. On national trauma, mourning and recovery*. New York, Picador, 2004. 416 p.
- Schneider, Roland. *Histoire du cinéma allemand*. Éditions du Cerf, Collection 7^e Art, Paris, 1990. 260 p.
- Simsolo, Noël. *Le Film Noir. Vrais et faux cauchemars*. Éditions Les Cahiers du Cinéma, Paris, 2005. 445 p.
- Steinbauer-Grötsch, Barbara. *Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil*. Berlin, Bertz+Fischer, 2005. 255 p.
- Stiasny, Philipp. *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929*. Munich, Richard Boorberg Verlag, 2009. 443 p.
- Weitz, Eric D. *Weimar Germany. Promise and Tragedy*. Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2007. 425 p.
- Winkler, Heinrich A. *Histoire de l'Allemagne XIXe-XXe siècle. Le long chemin vers l'Occident*. Fayard, Munich, 2005 [2000]. 1152 p.
- Winter, Jay. *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European cultural history*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995. 320 p.

4. Collectifs

- Borde, Raymond, Freddy Buache et Francis Courtade. *Le cinéma réaliste allemand*. Serdoc, Lyon, 1965. 340 p.
- de Baecque, Antoine. « Présentation ». dans *La politique des auteurs. Les Textes IV*. Petite anthologie des Cahiers du Cinéma, Paris, 2001. p. 5-12.
- Friedman, Sandra, McCormick, Richard W., Petersen, Vibeke R. et Laurie Melissa Vogelsang (dir.). *Gender and German Cinema. Feminist Interventions. Volume II: German Film History/German History on Film*. Berg, Providence, 1993. 361 p.

- Isenberg, Noah William (dir.). *Weimar Cinema. An essential guide to classic films of the era*. New York, Columbia University Press, 2008. 360 p.
- Paris, Michael (dir.). *The First World War and Popular Cinema. 1914 To the Present*. Edinburg University Press, Edinburgh, 1999. 240 p.
- Peters, Olaf (dir.). *Otto Dix. Un monde effroyable et beau*. MBAM, Montréal, 2010. 258 p.
- Rogowski, Christian (dir.). *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. New York, Camden House, 2010. 354 p.
- Scheunemann, Dietrich (dir.). *Expressionist Film. New Perspectives*. New York, Camden House, 2003. 302 p.
- Thys, Marianne (dir.). *Belgian cinema = Le cinéma belge = De Belgische film*. The Royal Belgian Film Archive, Bruxelles, 1999. 992 p.
- Williams, John A. (dir.). *Weimar Culture Revisited*. Palgrave Macmillan, New York, 2010. 235 p.

5. Articles de périodiques

- Ashkenazi, Ofer. « Rethinking the role of film in German history: The Jewish comedies of the Weimar Republic ». *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, Vol. 14, No. 4, 2010. p. 569-585.
- Crouthamel, Jason. « Male Sexuality and Psychological Trauma : Soldiers and Sexual Disorder in World War I and Weimar Germany ». *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 17, No. 1, Janvier 2008. p. 60-84.
- Echle, Evelyn. « Zwischenspiele der Filmgeschichte. Zur Rezeption des Kinos der Weimarer Republik in Südafrika 1928-1933 ». *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol. 31, No. 1, 2011. p. 157-158.
- Eksteins, Modris. « All Quiet on the Western Front and the Fate of a War ». *Journal of Contemporary History*, Vol. 15, No. 2 (avril 1980). p. 345-366.
- . « War, Memory, and Politics: The Fate of the Film All Quiet on the Western Front ». *Central European History*, Vol. 13, No. 1 (mars 1980). p. 60-82.
- Elsaesser, Thomas. « Lulu and the Meter Man. Louise Brooks, Pabst and 'Pandora's Box' ». *Screen*, Vol. 24, No. 4-5 (juin-juillet 1983). p. 4-36.

- , « Myth as the Phantasmagoria of History H.J. Syberberg, Cinema and Representation », *New German Critique*, No. 24-25, (automne 1981-hiver 1982). p. 108-154.
- Fischer, Fritz. « Twenty-Five Years Later: Looking Back at the “Fischer Controversy” and Its Consequences ». *Central European History*. Vol. 21, No. 3, (septembre 1988). p. 207-223.
- Hake, Sabine. « Die unheimliche Maschine. Rasse une Repräsentation im Weimarer Kino ». *Monatshefte*. Vol. 102, No. 3 (automne 2010). p. 423-424.
- Hales, Barbara. « Woman as Sexual Criminal : Weimar Constructions of the Criminal Femme Fatale ». *Women in German Yearbook*. vol. 12 (1996), p. 101-121.
- Jung, Uli. « Filmexilanten im Universal Studio. Die lange Nacht der Schatten: Film noir und Filmexil ». *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol. 27, No. 1 (mars 2007). p. 142-144.
- Kaes, Anton. « German Cultural History and the Study of Film: Ten Theses and a Postscript ». *New German Critique*. No. 65, (Spring/Summer, 1995). p.47-58
- Kocka, Jurgen. « German History before Hitler: The Debate about the German Sonderweg ». *Journal of Contemporary History*. Vol. 23, No. 1, (janvier 1988). p. 3-16
- Luft, Herbert G. « Notes on the World and Work of Carl Mayer ». *The Quarterly of Film Radio and Television*. Vol. 8, No. 4, (été 1954). p. 375-392.
- McCormick, Richard W. « From Caligari to Dietrich : Sexual, Social and Cinematic Discourses in Weimar Film ». *Signs*, vol. 18, no. 3, printemps 1993. p. 640-668.
- Montgomery, Garth. « ‘Realistic’ War Films in Weimar Germany: entertainment as education ». *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol. 9, No. 2, 1989. p. 115-133.
- Mosse, George L. « Shell-Shock as a Social Disease ». *Journal of Contemporary History*, vol. 35, no.101 (2000). p.101-108.

Patro, Patrice. « From Lukács to Kracauer and beyond : Social Film Histories and the German Cinema ». *Cinema Journal*. Vol. 22, No. 3 (printemps 1983). p. 47-70.

Silberman, Marc. « Zwischenspiele der Filmgeschichte. Zur Rezeption des Kinos der Weimarer Republik in Südafrika 1928-1933 ». *Monatshefte*. Vol. 101, No. 1, 2009. p.143-144.

-----, « Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer ». *The German Quarterly*. Vol. 64, No. 1 (hiver 1991). p. 61-62.

Smith, Susan. «Metropolis : Restoration, Reevaluation». *Cineaction*, no. 66 (Avril 2005). p. 12-23.

Ther, Vanessa. « Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929 ». *German History*. Vol. 29, No. 4, 2011. p. 663-664.

Ypersele, Laurence van. « Sortir de la guerre, sortir de l'occupation. Les violences populaires en Belgique au lendemain de la première guerre mondiale ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. No. 83, (juillet-septembre 2004). p. 65-74.

6. Thèses

Loveless, Michael A. *Weimar Cinema : A Memorial to the Great War*. Thèse de maîtrise, Faculté des Arts, Université de Houston, 2008, 111 p.

7. Films

Boardwalk Empire. 2010. Réalisation de Terrence Winter. États-Unis, HBO.

Citizen Langlois. 1995. Réalisation d'Edgardo Cosarinsky. France, Cinémathèque Française.

La chambre des officiers. 2001. Réalisation de François Dupeyron. France, ARP Sélection.

Mabuse im Gedächtnis. 1984. Réalisation de Thomas Honickel. Grande-Bretagne, [Criterion Collection 231, 2004].

Paths of Glory. 1957. Réalisation de Stanley Kubrick. États-Unis, 20th Century Fox [Criterion Collection 538, 2010]

Weekend am Wannsee. 2000. Réalisation de Gerald Koll. Allemagne, Arte [Criterion Collection 569, 2011].

8. Internet

Dr. Brunet pour l'Institut universitaire en santé mentale Douglas et l'Université McGill, [En ligne], « Qu'est-ce que le trauma? », dans *iTrauma*, <http://www.info-trauma.org/fr/introduction>, (page consultée le 1^{er} avril 2012).

Lee, Stephen J., *The Weimar Republic*. [En Ligne], Taylor & Francis, 1998. <<http://lib.myilibrary.com?ID=13895>>. p.