

LA DISJONCTION DE L'IMAGINAIRE DU SACRÉ DANS LA MODERNITÉ : DE CALIGARI À HITLER À LA LUMIÈRE DE LA THÉORIE DU BOUC ÉMISSAIRE

Yacine Belambri

De Boeck Université | Sociétés

2010/4 - n°110
pages 65 à 77

ISSN 0765-3697

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-societes-2010-4-page-65.htm>

Pour citer cet article :

Belambri Yacine, « La disjonction de l'imaginaire du sacré dans la modernité : De Caligari à Hitler à la lumière de la théorie du bouc émissaire »,
Sociétés, 2010/4 n°110, p. 65-77. DOI : 10.3917/soc.110.0065

Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Université.

© De Boeck Université. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

LA DISJONCTION DE L'IMAGINAIRE DU SACRÉ DANS LA MODERNITÉ : *DE CALIGARI À HITLER* À LA LUMIÈRE DE LA THÉORIE DU BOUC ÉMISSAIRE

Yacine BELAMBRI *

Les analyses du cinéma allemand de l'entre-deux-guerres par Siegfried Kracauer dans *De Caligari à Hitler*¹ permettent d'observer ce que nous pourrions appeler une disjonction de l'imaginaire du sacré dans la modernité, phénomène qui semble apparaître dans des circonstances sociologiques spécifiques. Dans cet ouvrage, en effet, la disjonction décrite atteint une sorte d'acmé, résultant d'une oscillation entre la menace du chaos révolutionnaire et la tentation d'un retour à l'ordre nostalgique de l'autoritarisme prussien.

Comprendre le fond socio-historique dans lequel s'inscrivent ces productions de l'imaginaire que sont les films auxquels Kracauer fait référence est donc indispensable pour cerner l'axe herméneutique autour duquel est construite sa réflexion critique. Ses analyses font clairement ressortir le thème du dédoublement de l'identité, dédoublement qui débouche sur une paralysie sociale qu'on peut assimiler à

* Titulaire d'un D.N.S.E.P (Diplôme National Supérieur d'Études Plastiques) des Beaux-Arts de Montpellier et d'un D.E.A. en littérature comparée (option cinéma), Yacine Belambri est actuellement doctorant en sociologie sous la direction du professeur Patrick Tacussel à l'Université Paul Valéry (Montpellier III) où il termine une thèse portant sur les métamorphoses de l'imaginaire du sacré dans la modernité. Il est membre du Laboratoire IRSA-CRI (Institut de Recherches Sociologiques et Anthropologiques – Centre de Recherches sur l'Imaginaire).

1. S. Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, traduit de l'anglais par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

une indifférenciation collective caractéristique de certaines situations de crise. Cette situation d'exception, par le risque de violence rivale entre factions opposées, amène alors à l'élection d'un chef omnipotent perçu comme un homme providentiel sacralisé puisqu'il rétablit la paix en fusionnant les individus en un collectif, devenu désormais une masse « ornementalisée »².

Les travaux de René Girard sur la violence et le sacré³ permettent selon nous de mettre en évidence dans ce contexte la possibilité d'une violence elle-même sacralisée, perçue alors comme morale et transcendante, et s'exerçant légitimement sur un être malfaisant qui semble servir de corollaire symbolique, nécessaire et logique à l'imaginaire de l'homme providentiel. Parce qu'ils s'intéressent tous deux aux thèmes de la confusion, du dédoublement, de la violence, de l'élection (d'un chef ou d'un coupable), les interprétations de Kracauer et Girard nous paraissent tout à fait compatibles, la sacralisation manquée du bouc émissaire dans la modernité venant compléter les thèses du penseur allemand.

L'indétermination politique et sociale née de l'après-guerre amène un climat de violence extrême dans la société allemande, au point que Kracauer évoque à plusieurs reprises un climat de guerre civile⁴ : révolte spartakiste juste après la Première Guerre mondiale, assassinats perpétrés par les corps francs, crise économique de 1929. Dans le chapitre qu'il intitule « Le choc de la liberté »⁵, Kracauer explique qu'il y a en 1918, dans l'immédiat après-guerre, une crise de l'ordre social antérieur qui « mit au jour le cataclysme enduré par l'Allemagne à la suite de l'effondrement de l'ancienne hiérarchie des valeurs et des conventions »⁶. Le paradoxe étant que, cette hiérarchie défaite, on constate qu'au lieu de se solidariser entre eux, le prolétariat ouvrier et la classe moyenne des employés (appauvrie par les crises successives) semblent toujours plus divisés : « La conduite du gros des classes moyennes semble avoir également été déterminée par des contraintes accablantes. Dans une étude publiée en 1930⁷, j'avais souligné les prétentions affirmées de "cols blancs" d'un groupe d'employés allemands dont le statut économique et social égalait en réalité celui d'ouvriers, ou lui était parfois même inférieur⁸. » Plus loin il constate que « cela signifiait qu'en ce qui concernait leurs conditions économiques et de travail, d'innombrables employés n'étaient guère mieux lotis que des ouvriers. Au lieu de reconnaître leur existence prolétarienne, ils s'efforçaient néanmoins de maintenir leur ancien statut de classe moyenne⁹. » On assiste donc à une

2. *Ibid.*, pp. 28, 166, 181 et illustration 28.

3. R. Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

4. S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, op. cit. pp. 46 et 48 : « Les Allemands ont survécu à la boucherie uniquement pour endurer ensuite les difficultés de la guerre civile. »

5. *Ibid.*, pp. 45-63.

6. *Ibid.*, p. 45.

7. S. Kracauer, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle* (1929), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004.

8. S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, op. cit., p. 12.

9. *Ibid.*, p. 146.

massification de la classe moyenne¹⁰ mais aussi à une intensification très notable de la lutte des classes, cette rivalité survenant précisément et paradoxalement parce que leurs conditions s'égalisent.

L'axe herméneutique de *De Caligari à Hitler* repose donc sur une analyse du cinéma qui se fait l'écho d'un imaginaire social tiraillé entre des tendances fortement révolutionnaires et leur pendant symétrique, des tendances conservatrices tout aussi puissantes qui préfigurent le nazisme ; la crainte du chaos (liée entre autres au fantôme de la révolution soviétique de 1917 alors toute proche) motive la tentation réactionnaire d'un retour à l'ordre. À cela seraient dues la crise et la paralysie de l'Allemagne de la République de Weimar. Cette tension interne insupportable qui ne trouve pas à se résoudre expliquerait que les films de l'époque se font l'écho d'une tétanisation du corps social tout entier, que Kracauer qualifie à de très nombreuses reprises de « paralysie »¹¹. Il est étrange mais hautement symptomatique que seuls des motifs comme le vampirisme, le somnambulisme, la possession démoniaque, la dépossession de soi, la confusion entre rêve et réalité et la folie, motifs chers au cinéma expressionniste allemand, aient été capables de signifier profondément les caractéristiques fondamentales de l'imaginaire de cette époque.

C'est parce que le cinéma semble se montrer capable d'accéder aux mouvements intérieurs les plus profonds de la collectivité en donnant forme à ses « soucis et ses espoirs »¹² que Kracauer affirme que « les films d'une nation reflètent sa mentalité de manière plus directe que tout autre moyen d'expression »¹³. Pour lui, l'imaginaire du cinéma n'est donc pas à interpréter comme le simple reflet d'une situation sociale ou matérielle, mais comme quelque chose de plus profond, qui va au-delà de ces données objectives : « En fait, l'écran se montre particulièrement concerné par ce qui est discret, par ce qui est normalement négligé », écrit-il, avant d'ajouter qu'« en montrant le monde visible – qu'il s'agisse de la réalité courante ou d'un univers imaginé – les films fournissent des indices sur les processus mentaux cachés¹⁴. » Le cinéma permet par conséquent de dégager « l'histoire secrète impliquant les dispositions intérieures du peuple allemand »¹⁵, sans cependant réduire ces dispositions à une essence éternelle puisqu'il ajoute que, « dans ce livre, il ne s'agit pas d'établir les schémas d'un certain caractère national prétendument au-dessus de l'histoire, mais il s'agit des schémas psychologiques d'un peuple à un moment donné »¹⁶. Par ailleurs, il indique que, « dans certaines conditions, un état de paralysie collective intérieure peut arriver n'importe où. Avant l'éclatement de la Deuxième Guerre mondiale, par exemple, la France était tombée dans une apathie de ce genre »¹⁷.

10. *Ibid.*, pp. 9-12, p. 145.

11. *Ibid.*, pp. 129, 152-153, 162-163, 179, 183, 224.

12. *Ibid.*, p. 9.

13. *Ibid.*, p. 5.

14. *Ibid.*, p. 7.

15. *Ibid.*, p. 12.

16. *Ibid.*, p. 9.

17. *Ibid.*, p. 224.

Par l'analyse de ces films, Kracauer semble ainsi annoncer une sociologie renouvelée par l'intérêt qu'elle porterait prioritairement à l'imaginaire en montrant que les « facteurs économiques, sociaux et politiques ne suffiraient pas à expliquer l'énorme impact de l'hitlérisme et l'inertie chronique du camp adverse »¹⁸. Aussi, s'efforçant d'échapper à la tentation d'un déterminisme facile qui consisterait à déduire la montée du nazisme des seules circonstances politico-économiques ou sociales, ajoute-t-il : « Il est significatif que de nombreux observateurs allemands refusèrent jusqu'au dernier moment de prendre Hitler au sérieux ; et même après son accession au pouvoir, ils estimaient que le nouveau régime ne constituait qu'une aventure passagère. De telles opinions indiquent au moins qu'il y avait un *phénomène inexplicable* dans la situation intérieure, quelque chose *qui ne pouvait être déduit des circonstances* dans le cadre d'une vision normale¹⁹. »

C'est cependant parce qu'il nous est apparu que Kracauer n'est que partiellement parvenu à résoudre l'énigme de cette catastrophe historique que nous avons cru nécessaire d'y adjoindre les hypothèses de René Girard. Par une approche renouvelée de l'anthropologie religieuse (qui revendique explicitement l'héritage durkheimien dont il réhabilite certains thèmes), les hypothèses de ce dernier permettent d'atteindre le sens de certaines dynamiques profondes de l'imaginaire (le mythe, la tragédie, le roman) ; son intérêt pour la rivalité mimétique et pour l'indifférenciation collective, qui peut mener à la violence sacralisée et au sacrifice, lui permet d'analyser des situations de crise sociale très proches de celles étudiées par Kracauer. Les « phénomènes inexplicables » nous semblent alors s'éclairer tout à coup, dès lors qu'on interprète l'élection d'un chef charismatique et providentiel (selon l'hypothèse de Kracauer) comme l'envers de celle d'un bouc émissaire par une communauté où les dissensions intestines atteignent leur comble.

Étant donné les très nombreux films étudiés par Kracauer dans son livre, nous nous limiterons à l'analyse de quatre films, choisis d'une part pour leur importance désormais reconnue, et d'autre part parce qu'ils correspondent chacun à un découpage sociohistorique proposé par Kracauer lui-même : d'abord la période archaïque (1895-1918), ensuite la période d'après-guerre (1918-1924), puis la période de stabilisation (1924-1929) et enfin la période pré-hitlérienne (1930-1933). Les quatre films que nous avons choisis illustreront donc chacun une de ces périodes.

La période archaïque : L'étudiant de Prague

Cette partie traite de plusieurs films précurseurs contenant des thèmes qui seront omniprésents dans le cinéma expressionniste allemand. Il s'agit du film *Le Golem* (1915)²⁰, de *Homunculus* (1916)²¹, de *L'autre* (1913)²², et enfin de *L'étudiant*

18. *Ibid.*, p. 11.

19. *Ibid.*, p. 11, souligné par nous.

20. P. Wegener, *Le Golem* (1915).

21. O. Rippert, *Homunculus* (1916).

22. M. Mack, *L'autre* (1913).

de *Prague* (1913) de Paul Wegener. Signalons d'emblée qu'il est hautement symptomatique que ce chapitre introductif évoque des films qui abordent tous, de manière plus ou moins manifeste, la problématique du double.

À propos de *L'étudiant de Prague*, Kracauer écrit « qu'il introduisit à l'écran un thème qui allait devenir une obsession du cinéma allemand. (...) En séparant Baldwin [le héros du film] de son reflet et en le mettant face à face, le film de Wegener symbolise une espèce spécifique de dédoublement de la personnalité. Au lieu d'ignorer sa propre *dualité*, Baldwin *paniqué* comprend qu'il se trouve aux prises avec un antagoniste *qui n'est autre que lui-même* »²³. Pour Kracauer ce film était « la transcription dans une sorte de rêve de ce que ressentait alors la classe moyenne allemande » dont les membres « devaient admettre qu'ils s'identifiaient à la classe dirigeante à laquelle ils s'opposaient en même temps. »²⁴

Ces remarques montrent bien que, dès cette époque, une fois constaté l'effondrement des anciennes barrières de classe, la majorité de la classe moyenne, bourgeoise et libérale, semble entrée dans un processus de rivalité de plus en plus ouverte avec sa classe dirigeante. « Dans l'Allemagne pré-nazie, les penchants de la classe moyenne ont pénétré dans toutes les couches de la population ; ils rivalisaient avec les aspirations politiques de la gauche et comblaient également un vide dans les classes supérieures²⁵. » Toute la suite de l'analyse kracauerienne va donc consister à montrer l'étrange schizophrénie incarnée par ce dédoublement de la personnalité, dont l'auteur montre qu'il était déjà virtuellement présent dans le cinéma allemand d'avant-guerre. La défaite ne fera que confirmer et accélérer encore cette tendance à la dualité, terme qui recouvre deux aspects (au sens d'une identité radicale et/ou d'une opposition extrême) ; deux pôles entre lesquels ne cessera plus d'osciller le cinéma expressionniste jusqu'à la catastrophe nazie.

La période d'après-guerre : Le cabinet du docteur Caligari

C'est *Le cabinet du docteur Caligari* (1919) de Robert Wiene qui est emblématique de la période d'après-guerre (1918-1924), celle inaugurée par le traumatique « choc de la liberté ». On peut dire que cette œuvre s'inscrit dans le sillage direct de *L'étudiant de Prague* puisque Kracauer nous dit que son auteur original, Hans Janowitz, était « intoxiqué par les films de Wegener »²⁶. *Caligari* est paradigmatique puisqu'il est censé être celui qui annonce Hitler²⁷, comme le suggère le titre de l'ouvrage de Kracauer. Examinons les informations qu'il en donne dans le chapitre qui lui est entièrement consacré.

23. S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, op. cit., p. 31, souligné par nous.

24. *Ibid.*, p. 31.

25. *Ibid.*, p. 9.

26. *Ibid.*, p. 66.

27. *Ibid.*, p. 78.

Ce film commence par narrer l'histoire de deux étudiants, deux amis, Francis et Alan, qui déambulent au milieu d'une fête foraine. Après que Cesare, l'homme de main somnambule du magicien Caligari, lui a annoncé sa mort pour la nuit suivante, Alan est assassiné.

Kracauer rapporte qu'il y a eu deux versions du scénario. Dans la première, Caligari était stigmatisé comme un directeur d'hôpital psychiatrique despotique qui se révèle aussi être un dangereux assassin, alors que dans la seconde, celle sous laquelle se présentera finalement le film, Caligari est innocenté, et c'est Francis qui apparaît comme fou : il s'avère alors que toute l'histoire n'était qu'un délire narré en images. Le critique allemand semble très nettement prendre parti pour la version initialement scénarisée par Hans Janowitz et Carl Mayer, seule véritablement authentique et révolutionnaire selon lui ; au contraire, la version finale, celle programmée par Fritz Lang et retenue par le réalisateur Robert Wiene, lui semble trop amoindrir et innocenter le tyranique et meurtrier Dr Caligari et toutes les formes d'autorité excessives qu'il représente²⁸.

Comparer les deux versions permet d'identifier des différences entre elles, comme le fait Kracauer, mais cela permet aussi de repérer des constantes, sur lesquelles il ne s'attarde guère : dans les deux versions, Francis et Alan sont amoureux de la même femme²⁹ et cependant, c'est Caligari qui est soupçonné et accusé du meurtre ; certes, Alan est poignardé dans la nuit qui suit sa rencontre avec lui, mais il nous semble tout de même étrange que, dans aucune des deux versions, on ne soupçonne que c'est Francis lui-même – le meilleur ami d'Alan – qui commande le meurtre de son rival direct. L'analyse de Kracauer nous semble donc incomplète puisqu'elle en reste au regret qu'on n'ait pas retenu la première version qui montrait le vrai visage de Caligari, dont l'autocratie meurtrier annonçait Hitler.

Ce directeur d'asile psychiatrique – représentant de l'autorité – apparaissait comme un dangereux assassin ; hypothèse qui s'accorde aux analyses de Kracauer, qui y voit légitimement une critique sévère de l'ordre hérité de la monarchie prussienne. Mais il y avait aussi, implicitement présente dans les deux versions, l'idée que deux amis, deux êtres proches et dont les désirs se confondent, puissent finalement désirer la mort l'un de l'autre et accuser une tierce personne du meurtre – ici la sans doute trop commode figure du pouvoir, pourtant fragilisée par « l'effondrement de l'ancienne hiérarchie des valeurs et des conventions »³⁰. Il ne s'agit nullement d'excuser cette figure ou de l'absoudre, mais de l'identifier comme émanation représentative de l'esprit collectif cristallisé en un être unique censé le guider ; le thème du bouc émissaire ne nous semble plus très loin.

Ce thème de la rivalité préluant à l'élection d'un bouc émissaire apparaît précisément dans une période de confusion extrême, une indifférenciation sociale

28. *Ibid.*, pp. 69-71, 75-77.

29. *Ibid.*, p. 67.

30. C'est d'ailleurs cette focalisation outrancière et quelque peu exclusive autour de la seule figure du pouvoir qu'on a pu reprocher à certaines lectures marxistes.

qu'illustre parfaitement le motif de la folie dans l'asile de Caligari, ou encore celui de la foire dans laquelle évoluent les deux amis au début du film : ce sont les équivalents des fêtes rituelles primitives où la confusion, le chaos ritualisés précèdent le soudain retour à l'ordre émanant d'une instance sacrée, conditions nécessaires au rétablissement des strictes différenciations entre les hommes – différenciations qui s'actualiseront dans une fétichisation extrême de la notion de race dans le régime nazi. Kracauer décrit « la foire avec ses piles de baraques, ses foules confuses qui y traînent et sa diversité d'amusements provoquant le frisson. Là, Francis et Alan se joignent joyeusement à l'essaim des spectateurs. (...) Des gens de toutes classes et de tous âges aiment se perdre dans la sauvagerie de couleurs criardes et de sons stridents, peuplée de monstres et abondant en sensations charnelles. (...) Pour ces adultes, c'est un retour à l'enfance, quand les jeux et les affaires sont choses identiques, où le réel et l'imaginaire se mêlent, où les désirs anarchiques sans but jouissent d'infinies possibilités. (...) La foire n'est pas la liberté, elle est l'anarchie se substituant au chaos. » Pourtant elle « reflète fidèlement les conditions chaotiques de l'Allemagne d'après-guerre » : « Tandis que les Allemands étaient trop proches de Caligari pour en apprécier la valeur symptomatique, les Français se rendirent compte que ce film était plus qu'un simple film exceptionnel. Ils forgèrent le terme "caligarisme" et l'appliquèrent au monde d'après-guerre qui paraissait sens dessus dessous. » En faisant un parallèle entre la foire et l'asile (et du même coup entre les situations en France et en Allemagne, toutes deux en proie à cette « paralysie collective intérieure », comme signalé *supra*), Kracauer constate que « la normalité s'incarne dans la foule d'aliénés se mouvant dans leur étrange environnement. La normalité est une maison de fous : la frustration ne peut être dépeinte plus définitivement »³¹.

Caligari semble donc continuer et affirmer encore le propos de *L'étudiant de Prague*, mais cette fois à un niveau d'intensité (jusqu'à l'homicide entre proches) où la dualité n'est plus seulement signe de rivalité et de violence, mais aussi de confusion et d'indifférenciation symptomatiques d'un réel qui se brouille désormais complètement : « Dans le domaine de la vie publique, plus rien n'était comme avant. Les gens souffraient de la faim, du désordre, du chômage et des premiers signes de l'inflation. Les combats de rue étaient devenus quotidiens. Les solutions révolutionnaires semblaient tantôt lointaines, tantôt juste au coin de la rue. La lutte des classes qui couvait toujours maintenant enflammés espoirs et craintes³². »

La période de stabilisation : Métropolis

Pour illustrer cette nouvelle période (1924-1929)³³, l'auteur signale qu'« un film était plus explicite que les autres : *Métropolis*³⁴. Dans ce film, l'esprit collectif paralysé

31. *Ibid.*, pp. 77-79.

32. *Ibid.*, p. 46.

33. *Ibid.*, pp. 145-224.

34. Fritz Lang, *Métropolis* (1927).

semblait parler avec une clarté inhabituelle dans son sommeil³⁵. » On comprend par là que la stabilisation en question était pour le moins ambiguë puisqu'elle semblait continuer et confirmer encore la paralysie ambiante. L'ambition du film n'était pourtant rien moins que de conter la réconciliation entre les tendances conservatrices d'un père – un magnat de l'industrie – et les velléités révolutionnaires de son fils, qui décidait de s'engager comme ouvrier. Cette dualité du père et du fils se retrouve également dans le personnage de Maria, dupliquée par un savant au service du père : à partir d'une femme authentique est créé un robot qui en imite parfaitement les traits. La vraie Maria est pure comme une sainte (on l'aperçoit dans de nombreux plans où elle est entourée d'enfants issus des milieux pauvres) mais son double est une femme lubrique qui suscite de fortes rivalités entre les hommes qui assistent au spectacle de sa danse provocante ; sa froideur, son indifférence inhumaine contrastent diamétralement avec la chaleureuse et authentique Maria. Ce double personnage se présente donc comme une somme de qualités antithétiques : pure/impure, chaste/lubrique, vivante/inerte, organique/mécanique.

Il apparaît que cette polarisation de valeurs antithétiques à connotation religieuse opère une disjonction très nette entre deux êtres : le double de « Maria, la grande consolatrice des opprimés. Sainte plus qu'agitatrice socialiste »³⁶ est une sorcière qui finira légitimement sacrifiée sur un bûcher. Sa fonction nous paraît être prioritairement de permettre les retrouvailles du père et du fils, puisque son élimination par un lynchage collectif prélude à ce que Kracauer appelle « la réconciliation honteuse du travail et du capital »³⁷.

La période pré-hitlérienne : *M le maudit*

Logiquement, la période pré-hitlérienne³⁸ (1930-1933) semble se caractériser par l'urgence de plus en plus manifeste de trouver un coupable, un bouc émissaire qui désamorcerait une situation ressentie comme de plus en plus insoutenable désormais. *M le maudit* (1931)³⁹ sera, entre autres, celui-là. Il est significatif à notre sens que ce film, jugé important par Kracauer, narre l'histoire d'un assassin d'enfant dont la caractéristique principale est justement de contrevenir à la caractérisation claire : c'est un adulte mais il est aussi un peu enfant, « une espèce de petit bourgeois infantile qui chaparde des pommes dans la rue », nous dit Kracauer⁴⁰ qui reconnaît une relative « innocence » à ce meurtrier « qu'on ne saurait même pas soupçonner de tuer une mouche ». C'est un homme mais il a aussi des manières féminines (« Il est dodu et apparaît davantage efféminé que résolu »⁴¹). Kracauer

35. S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, op. cit., p. 179, souligné par nous.

36. *Ibid.*, p. 180.

37. *Ibid.*, illustration 27 de *Métropolis*.

38. *Ibid.*, pp. 227-307.

39. Fritz Lang, *M le maudit* (1931).

40. S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, op. cit., p. 247.

41. *Ibid.*, p. 247.

va même jusqu'à le comparer à un animal en lui associant le « bruit lancinant rappelant le rongement prolongé d'un rat »⁴². On peut avancer que, plus que de ses homicides, c'est du crime d'indifférenciation (animalisation, indétermination du genre sexuel et de l'âge) qu'il est implicitement accusé. « Pour essayer de se justifier, nous rappelle Kracauer, il plaide ainsi pour ses crimes : je suis obligé de marcher dans les rues, et il y a toujours quelqu'un derrière moi. C'est moi. Je sens parfois que je suis moi-même derrière moi »⁴³. » Le dédoublement est à interpréter ici comme une indifférenciation, crime de moins en moins excusable dans la période de crise de cette époque.

Évoquons ce plan de *M le maudit* où le criminel regarde dans la vitrine d'une coutellerie : son visage se reflète au milieu de grands couteaux qui l'encadrent et semblent le cerner comme s'ils s'apprétaient à le dépecer. Ces couteaux cernant le criminel pourraient être interprétés comme la métaphore d'une foule qui viendrait le lyncher, ce qui aurait pour vertu première et avérée de le punir. Mais le véritable enjeu semble être ailleurs ; il s'agit prioritairement selon nous de ressouder la collectivité en crise aux dépens de ce coupable idéal. Kracauer mentionne que, dans le film, « d'innocents citoyens s'accusent féroce­ment les uns les autres »⁴⁴ du fait de la méfiance et du soupçon généralisé à la découverte que « l'assassin est parmi nous »⁴⁵...

La nation en proie à la confusion et au doute se ressoude dès lors que cet assassin est en voie d'être démasqué, autrement dit, dès qu'elle a trouvé un bouc émissaire sur lequel déchaîner ses foudres. Elle se met à coopérer pour mener à bien la recherche du coupable ; elle semble tout entière enfin unie contre l'ennemi commun, dont la condamnation paraît unanime puisqu'il parvient même à réconcilier bandits et policiers qui mènent l'enquête main dans la main⁴⁶. Cet assassin devient donc l'ennemi public contre lequel peut se faire l'union sacrée de la communauté enfin réunie. N'est-ce pas d'ailleurs cette même union qu'on demande à une nation qui se prépare à entrer en guerre ?

Dans *Metropolis*, on assistait au même rétablissement de la bonne différence par l'élimination d'un double qui créait de la confusion au niveau de toutes les classes sociales (« ceux d'en haut, comme ceux d'en bas » pour reprendre la terminologie même du film). Fort heureusement et surtout significativement, la mauvaise Maria sera brûlée « vive » sur un bûcher (fait qui semble anodin à Kracauer qui n'en fait nulle part mention) ; en cette période, les autodafés sont encore réservés aux livres et aux personnages de cinéma. L'ordre est rétabli et tous sont réconciliés (le fils devenu prolétaire et le père, riche industriel) après l'élimination providentielle de l'être qui incarnait l'indifférenciation du double.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*, p. 248.

44. *Ibid.*, p. 246.

45. *Ibid.*, p. 245.

46. *Ibid.*, p. 246.

Du point de vue de la théorie mimétique de René Girard, tous ces personnages doubles ne sont pas éliminés pour les crimes dont ils sont manifestement accusés ; leur élimination est précisément à attribuer à ce fait d'être double, et de contrevenir à la différenciation essentielle ; l'imaginaire du double et sa prolifération dans les œuvres de fiction est symptomatique d'une rivalité mimétique latente, et donc d'un risque d'escalade sans fin de la violence à tous les niveaux de la société, ce qui semble fortement correspondre à la situation de tension extrême, presque de guerre civile, que connaît l'Allemagne à cette époque. « Dans le domaine de la vie publique, plus rien n'était comme avant. (...) Les combats de rue étaient devenus quotidiens. Les solutions révolutionnaires semblaient tantôt lointaines, tantôt juste au coin de la rue. La lutte des classes qui couvait toujours maintenait enflammés espoirs et craintes⁴⁷. » Cette révolution était revendiquée par tous, puisque aussi bien les communistes que les conservateurs s'en réclamaient ; on parlera même de « révolution conservatrice », ce qui illustre parfaitement selon nous le trouble et l'indifférenciation qui caractérisaient alors la société.

La violence finit donc par troubler les différences les plus élémentaires (entre classes sociales, entre individus) et s'accompagne d'une dangereuse confusion à tous les niveaux d'une société qui était précédemment très fortement structurée et hiérarchisée. Girard explique que, dans ces situations, « ce n'est pas seulement, ou tout de suite, la sécurité physique qui est menacée, c'est l'ordre culturel lui-même. Les institutions perdent leur vitalité ; l'armature de la société s'affaisse et se dissout ; d'abord lente, l'érosion de toutes les valeurs va se précipiter⁴⁸. »

Cette menace d'implosion intérieure rend lancinante la nécessité de refonder les différences perdues au niveau d'un imaginaire collectif totalement bouleversé par les effets de la Grande Guerre : la solution semblera naturellement venir de l'élimination des êtres qui illustrent plus particulièrement l'indifférenciation. Le choix arbitraire de ce qui n'est en réalité qu'un bouc émissaire à sacrifier se portera donc sur des êtres censés incarner cet état de confusion. « La victime doit appartenir à la fois au-dedans et au-dehors »⁴⁹, explique encore Girard, signifiant par là que la victime émissaire est perçue comme inquiétante parce qu'elle semble incarner un dédoublement, en réalité celui de la communauté tout entière, trop heureuse de pouvoir polariser sa violence sur un être ou une population « clairement identifiable ». La société tente de restaurer fantasmatiquement son unité par un ultranationalisme qui apparaît comme l'unique refuge pour se prémunir du risque grandissant de dissolution de l'identité et de l'unité nationale.

Dans ces circonstances, le sacrifice est fantasmé comme une violence moindre, et de surcroît légitime. Il se présente comme la réponse la plus appropriée au risque de contagion de la violence collective, le cinéma se faisant l'écho de ce principe cathartique au niveau de l'imaginaire.

47. *Ibid.*, p. 46.

48. R. Girard, *La Violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 78.

49. *Ibid.*, p. 405.

À la veille de l'élection d'Hitler, en 1930, Freud écrivait dans *Le malaise dans la culture* : « Le diable serait le meilleur expédient pour excuser Dieu, il assumerait le même rôle de délestage économique que le Juif dans le monde de l'idéal aryen. » Plus loin il ajoute : « Ce ne fut pas non plus un hasard incompréhensible si le rêve d'une domination germanique sur le monde appela comme son complément l'antisémitisme, et il est concevable, on le reconnaît, que la tentative d'édifier en Russie une nouvelle culture communiste trouve son support psychologique dans la persécution des bourgeois. On se demande seulement avec inquiétude ce que les Soviétiques entreprendront une fois qu'ils auront exterminé leurs bourgeois⁵⁰. » Il ne manque à cette lecture, malheureusement brillamment prémonitoire, ni la dimension raciale (mise en parallèle avec la dimension socio-économique) ni la dimension religieuse (avec le culte du Führer) comme prétexte à ces processus d'exclusion.

Freud fait clairement allusion à des phénomènes de persécution de bouc émissaire sans toutefois deviner l'ampleur inouïe et systématique qu'ils prendront, tandis que Kracauer pour sa part se concentre sur « la personnalité autoritaire », l'homme fort qui débarrasse la communauté de toute responsabilité, celui dont elle espère des décisions fermes tout en craignant sa tyrannie : « le spectacle est embarrassant : d'un côté, les Allemands rechignent à donner les rênes à Hitler ; de l'autre, ils étaient plutôt enclins à l'accepter »⁵¹. C'est autour de cette personnalité que la masse désemparée se réifie, « s'ornementalise »⁵² et scelle son destin qu'elle abandonne alors à cet homme providentiel. Cependant, ni Freud ni Kracauer n'explorent suffisamment leurs intuitions au point de faire de ce double phénomène (d'adoration en même temps que de persécution) l'axe essentiel qui seul permet de comprendre l'imaginaire augurant le nazisme.

En montrant que le religieux archaïque se caractérise précisément par la con jonction du bien et du mal dans une seule et même figure – la divinité perçue comme ambivalente – Girard permet de comprendre la double polarisation autour du chef *et* du bouc émissaire. La disjonction du sacré dans l'imaginaire moderne consistera ainsi à reconduire inconsciemment les catégories imaginaires d'un sacré d'autant plus dévoyé qu'ignoré. Ce sacré abâtardi fera l'objet d'une tentative de rationalisation, en séparant nettement les deux caractéristiques originellement rassemblées en une seule et même entité (la divinité archaïque). Au guide et père de la nation, le Führer censé l'incarner, viendra s'ajouter un être diamétralement opposé, lui-même essentialisé dans ses caractéristiques (« le diable [comme] meilleur expédient pour excuser Dieu »).

Il nous semble que Kracauer a l'intuition que ses propres explications, pour intéressantes et pertinentes qu'elles soient, ne suffisent pas à expliquer l'expérience

50. S. Freud, *Le malaise dans la culture*, O.C., XVIII, 1916-1920, Paris, PUF, 1994, pp. 301, 306.

51. S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, op. cit., p. 228.

52. *Ibid.*, illustration 28 : Kracauer parle même d'un « désespoir ornemental » en commentant *Métropolis*.

démente du nazisme : « un *phénomène inexplicable* dans la situation intérieure, quelque chose *qui ne pouvait être déduit des circonstances* dans le cadre d'une vision normale », reconnaît-il sans parvenir à réellement percer ce mystère. Il nous semble que c'est l'élément proprement religieux, inconsciemment reconduit dans la modernité, qui a manqué à son analyse, peut-être trop cantonnée à une lecture freudo-marxiste.

Pourtant, il devine parfois la dimension proprement sacrée du nazisme : « cette puissante opposition idéologique à Hitler [les sociaux-démocrates et les marxistes] tend à suggérer qu'une poignée de fanatiques et de gangsters réussit à subjuguier la majorité du peuple allemand. Une telle conclusion fait bon marché des faits. Au lieu de se montrer immunisé face à l'endoctrinement nazi, *l'ensemble des Allemands s'ajusta à la règle totalitaire avec un empressement qui ne pouvait pas être uniquement le résultat de la propagande et de la terreur*. Alors que le fascisme italien était une espèce de représentation théâtrale, *l'hitlérisme assumait les aspects d'une religion* ⁵³. » Malgré ces trop rares percées du côté de ce qui serait les prémisses d'une anthropologie religieuse, jamais selon nous il n'approfondit suffisamment cette intuition fondamentale pour en montrer toute l'étendue heuristique, qui seule permet de mieux comprendre l'ampleur inouïe du phénomène nazi.

Le rapprochement de deux couples de concepts antithétiques, chaos/ordre et affirmation/dépossession identitaire, nous a donc amenés à repérer dans les films analysés par Kracauer la thématique de l'indifférenciation des êtres (leur « identité » au sens littéral et radical du terme), qui conduit soit à la rivalité (et à sa violence dissolvante), soit à une sorte de fausse résolution de type sacrificiel : l'identification totale au chef par une masse « ornementalisée ».

Nous avons essayé de montrer l'intérêt et la nécessité qu'il y avait à relire Kracauer à la lumière d'une théorie du bouc émissaire, celle de René Girard, qui permet à notre sens de compléter les analyses de *De Caligari à Hitler* en montrant que le sacrifice du bouc émissaire est le pendant exactement symétrique de l'identification totale du collectif au chef sacralisé dans le nazisme, système où ces deux tendances ont été portées à leur comble. Ce sont ces deux pôles séparés dans notre modernité – qui reconduit souterrainement un sacré d'autant plus dévoyé qu'inconscient – que nous avons appelés la disjonction de l'imaginaire du sacré.

Il nous semble qu'identifier simultanément ces deux tendances encore au travail dans nos imaginaires a le mérite de nous obliger à constater qu'on ne peut plus renvoyer ces symboliques à des périodes archaïques (songeons aux nombreux génocides ethniques qui ont suivi le nazisme) en prétendant que notre rationalisme de modernes nous met désormais à l'abri de ces superstitions révolues.

53. *Ibid.*, p. 228, souligné par nous.

Bibliographie

Freud S., *Le malaise dans la culture*, traduit de l'allemand par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, O.C, XVIII, 1916-1920, Paris, PUF, 1994.

Girard R., *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

Kracauer S., *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, traduit de l'anglais par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

Kracauer S., *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929)*, traduit de l'allemand par Claude Orsoni, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004.