

Hélène Camarade, Élisabeth Guilhamon, Claire Kaiser (dir.), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, 285 p.

Martine Floch

Les films sur le national-socialisme fleurissent dans l'Allemagne réunifiée. Si les plus emblématiques ont été montrés sur les écrans français, à l'instar de *La Chute*, *Sophie Scholl*, *Et puis les touristes*, *La Vague*, le sujet lui-même, vaste, a été peu exploré en France. À cet égard l'ouvrage collectif vient combler une lacune. Grâce à une convergence d'auteurs et de disciplines différentes et souvent complémentaires – histoire, germanistique, esthétique et cinéma, sémiotique –, le livre devrait intéresser bon nombre de lecteurs issus de ces disciplines et un public plus vaste dans la mesure où il répond à de nombreuses questions.

L'objectif premier de l'ouvrage, qui interroge la représentation du national-socialisme dans la production audiovisuelle de la République fédérale d'Allemagne de la deuxième moitié du XX^e siècle à la première décennie du XXI^e siècle, est de déceler un éventuel changement de paradigme concernant l'évolution des Allemands dans leur rapport au passé national-socialiste. Le livre s'articule en quatre parties : la première, destinée à éclairer les phénomènes de mutation, fait retour sur le Nouveau cinéma allemand des années 1960 en RFA et vers l'un de ses auteurs les plus engagés et « endurants », à savoir Alexander Kluge. Dans un deuxième temps, lumière est faite sur « la marche triomphale d'un format qui s'est imposé dans la communication du passé : le "*Dokudrama*" ». La deuxième partie traite l'un des sujets les plus abordés par la télévision et le cinéma allemands, la persécution des Juifs, et s'attache à placer la transmission de la Shoah au centre des analyses d'un corpus de films. La troisième partie s'intéresse à toutes les figures de la résistance. Ce sont d'autres profils qu'examine la quatrième partie, celles des suiveurs, des victimes et des bourreaux. La conclusion apportée à l'ouvrage tente de dresser un bilan, de répondre aux choix et aux objectifs fixés et énoncés en introduction.

L'un des choix assumés par les auteurs est d'avoir renoncé à revenir sur la représentation du national-socialisme en RDA, sans toutefois s'interdire, si nécessaire et de façon ponctuelle, des comparaisons. Dans son essai de périodisation, Hélène Camarade souligne la place fondamentale occupée par la mémoire du national-socialisme dans le débat public en Allemagne depuis 1945 mais aussi son traitement radicalement différent en RFA et en RDA. Alors que la République fédérale a assumé l'héritage du national-socialisme aussi bien du point de vue moral que juridique et financier, la mémoire du national-socialisme en RDA est plutôt monolithique, tant les pères fondateurs et les dirigeants de l'État est-allemand, élevant l'antifascisme au rang de mythe fondateur, se sont attachés à construire un État antifasciste niant toute continuité avec le national-socialisme. Hélène Camarade

tente de périodiser les nombreuses évolutions de la mémoire du passé en RFA. Se référant aux travaux d'historiens et de chercheurs français et allemands ayant travaillé à la périodisation de la mémoire (Aleida Assmann, Norbert Frei ou Henry Rousso entre autres), elle distingue quatre grandes phases : une période assez courte dans l'immédiat après-guerre oscille entre volonté d'oubli et débat sur la culpabilité imposé par les puissances alliées ; une seconde période dominée dans la République ouest-allemande par l'amnésie concernant le passé national-socialiste, suivie de la période plus longue allant des années 1960 jusqu'à la fin des années 1990 caractérisée par l'attention portée aux victimes raciales ; une dernière phase enfin, à partir de 1998, qui coïncide avec la normalisation de l'identité allemande.

Ainsi, pour favoriser la compréhension du lecteur, les maîtres d'œuvre de l'ouvrage retracent-ils l'évolution de la confrontation de la société allemande à son passé traumatique afin de montrer comment le cinéma a accompagné cette évolution et les différents discours qui la jalonnent. Chacune des contributions des auteurs s'efforce de montrer que, si le besoin de raconter les grands crimes de l'époque nazie n'est pas spécifiquement allemand, il existe bien une spécificité allemande de certaines modalités de sa représentation. Matthias Steinle se livre à une déconstruction passionnante d'une de ces formes de fiction, le « *Dokudrama* » qui, par des moyens importants et en s'inscrivant dans une logique de l'événementiel, attire un grand public. Sa contribution est une déconstruction salutaire pour une lecture de la production allemande mais aussi pour une lecture des productions internationales traitant le passé nazi. Pour cela, il propose une approche pragmatique qui envisage les différentes formes de docudrames allemands depuis 1990 et a recours au concept de « *Historical Event Television* ». Il met à jour, à travers l'analyse de films qui ont attiré des millions de spectateurs, les stratégies de manipulation de ces spectateurs. Trois groupes de films se distinguent par leurs caractéristiques thématiques, temporelles et spatiales : les films de la RDA qui ne s'intéressent qu'à trois dates – 1953, 1961, 1989 –, ceux qui s'intéressent essentiellement à Hitler, à ses complices et à son armée (*La Chute, Albert Speer*), enfin, ceux consacrés à la souffrance des Allemands, qui se déroulent en Allemagne de l'Ouest et sont parsemés de miracles... ! à l'instar du film emblématique *Le miracle de Bern*. Ces productions utilisent différents procédés, comme par exemple le recours aux témoins et la mise sur un même niveau de témoins victimes et de témoins anciens soldats SS. Matthias Steinle pointe l'économie d'échange qui caractérise le rapport entre les trois éléments – images d'archives, témoignages et reconstitutions – et leur autojustification mutuelle. Il déplore que le souci des réalisateurs de ces docufictions ne soit pas de construire le regard du spectateur mais, dans cette esthétique du sur-visible et du trop-plein, de saturer sa perception. Le film *La Chute* rassemble à lui seul toutes les stratégies d'appropriation et de resémantisation des signes attachés à la Shoah qui sont la caractéristique de ces productions. Y compris une réécriture iconographique de l'histoire qui « libère » les images de leur poids historique : quand, par exemple, le médecin SS Günter Schenck découvre un amoncellement de cadavres de civils allemands, renvoyant à une iconographie clé de la libération des camps de la mort : les soldats allemands ont ainsi pris la place des victimes juives dans les camps. Un autre procédé fallacieux consiste, dans les films sur la RDA comme dans *Zwei Tage Hoffnung* de Peter Keglevic (2003), à reporter la faute sur le communisme : « Ce ne sont pas les nazis qui l'ont tué, ce sont les Russes » (p. 95). Ou bien cet autre procédé qui inscrit la RDA dans la continuité du Troisième Reich et délégitime ainsi son

mythe fondateur, l'antifascisme. Le film *Le Tunnel* de Roland S. Richter (2001) relate le passage à Berlin-Ouest d'un groupe d'étudiants et de leurs familles. En montrant l'un des personnages doublement victime de l'histoire et de la Stasi, relais de la Gestapo, le film fait des Allemands des victimes du pouvoir totalitaire. En conclusion, pour répondre à la question d'un changement de paradigme, Matthias Steinle souligne qu'au niveau factuel l'histoire n'est pas niée, ni falsifiée. C'est à un autre niveau qu'opère le révisionnisme, à l'intérieur des signes eux-mêmes. La régression est davantage d'ordre esthétique et intellectuel. À qui donc profite cette re-vision édulcorée du passé du III^e Reich, interroge-t-il, celle-là même dont il s'est appliqué à démontrer la redoutable efficacité. À l'industrie du cinéma sans doute, aux enjeux mémoriels et aux intérêts politiques, sans aucune hésitation.

Sylvie Rollet, Claire Kaiser, et les historiennes Annette Wieviorka et Sylvie Lindeperg s'intéressent à la production désormais très importante mais inégale consacrée à la persécution des Juifs. Là encore le rapport entre la forme et le fond est toujours aussi présent pour traiter de la question de la trace de la Shoah dans notre présent cinématographique et de la transmission du savoir sur la Shoah par ce média. Sylvie Rollet apporte son éclairage au diptyque que forment à vingt ans de distance les deux films documentaires de Harun Farocki, *Images du monde et inscription de la guerre (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988)* et *En sursis (Aufschub, 2007)*, dont l'œuvre (plus de quatre-vingt-dix films et installations) ne peut plus être ignorée ou méconnue du public français. L'entreprise de Harun Farocki part du constat que les photographies et les séquences filmées par les Alliés à l'ouverture des camps ont largement contribué à nos représentations du nazisme, au point que, vues et revues, dégradées en imagerie de la Shoah, elles semblent ne plus rien avoir à nous montrer que nous ne sachions déjà. Dès lors Harun Farocki questionne leur « historicité », c'est-à-dire non seulement le moment historique qui s'y inscrit, mais aussi celui où elles deviennent lisibles, c'est-à-dire où elles peuvent faire entrevoir du nouveau. Et Sylvie Rollet questionne à son tour ce geste de reprise des archives visuelles enregistrées à la demande des nazis. Le diptyque de Farocki parvient à détruire l'imagerie qui nous tient lieu de mémoire de la Shoah en procédant notamment à un montage par anachronismes associatifs : le visage de la petite Tzigane d'*En sursis*, la jeune femme photographiée par les SS à son arrivée à Auschwitz et les visages d'Algériennes prises en 1960 par le photographe Marc Garanger, au-delà de la configuration signifiante qu'elles forment, nous entraînent dans une spirale herméneutique au terme de laquelle apparaît la puissance interrogative du regard qu'opposent chacune des femmes, toisant le photographe-prédateur. Ce regard rebelle en fait non des victimes passives, mais des opprimées insoumises qui affirment leur liberté et leur humanité, celles-là mêmes qu'auraient voulu leur retirer leurs bourreaux.

En 2006, un jeune réalisateur allemand Robert Thalheim, issu de la génération des petits-enfants des contemporains du national-socialisme, inscrit délibérément dans le présent son film singulier et emblématique de son époque *Et puis les touristes (Am Ende kommen Touristen)* dont Claire Kaiser livre une analyse intéressante et qui sert de point de départ à un débat qu'elle mène avec Sylvie Lindeperg et Annette Wieviorka. Le film et l'analyse de Claire Kaiser mettent en avant la dimension muséographique du camp d'Auschwitz, que découvre Sven, le héros du film, dans le cadre de son service civil et l'instrumentalisation de la mémoire, sa ritualisation devenue simple rhétorique mémorielle. Le film prône en outre une réhabilitation du

témoin, celui qui représente le passé qui s'incarne dans le présent et transmet une vérité, celui avec lequel se fait une passation de la mémoire et permet, comme c'est le cas pour Sven, de se réapproprier de manière personnelle l'histoire d'Auschwitz. Le réalisateur renonce à un traitement spectaculaire et émotionnel de l'histoire à la façon de Spielberg dans *La Liste de Schindler* (1993). Sylvie Lindeperg reconnaît au réalisateur « son immense probité » mais lui reproche toutefois avec raison son didactisme et une certaine redondance, quand il ne fait pas suffisamment confiance à l'image dans sa puissance intrinsèque. Sylvie Lindeperg et Annette Wiewiorka posent énergiquement la question de la transmission de l'histoire du génocide juif, dont elles interrogent le sens et le contenu. Quitte à ce que cette transmission passe, non pas par une surcharge émotionnelle, mais par des émotions quand celles-ci ouvrent accès à la connaissance. Sylvie Lindeperg regrette à cet égard la dissociation trop systématique entre le savoir et l'émotion : le savoir produit, lui aussi, à sa manière, de l'émotion. Les deux historiennes opposent deux catégories de films traitant du génocide : les films problématiques tels *La Rafle* de Rose Bosch (2010) qui n'ouvre pas les yeux sur le passé récent ou sur le présent, alors que ceux de Farocki suggèrent un sens jamais stabilisé. Sylvie Lindeperg donne une belle définition de ce que ne doit pas être l'histoire : « Un discours omniscient, sans creux, sans vide, sans certitude, écrite une fois pour toutes, incarnation d'un savoir intangible quand elle devrait être l'élaboration d'un savoir en devenir. » On retrouve par ailleurs l'idée développée par Matthias Steinle d'un nouveau commerce entre les images d'archives et les images de fiction qui renvoient les unes aux autres par un mécanisme d'auto-attestation et d'auto-légitimation. Sont rappelés à la mémoire du lecteur-spectateur, pour leur valeur de modèles, les films tels *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1955), *Archeologia* d'Andrzej Brzozowski (1967), *Shoah* de Claude Lanzmann (1987). Et ceux de Farocki, dont est loué avec justesse un mode d'expérimentation de l'histoire pouvant servir de modèle épistémologique aux historiens du cinéma et de la photographie.

La troisième partie de l'ouvrage s'intéresse aux résistances allemandes et au genre privilégié par les cinéastes pour en rendre compte, à savoir les docudrames, ainsi qu'aux choix opérés par les historiens puis par les réalisateurs concernant les figures et les courants de la résistance. Les docudrames montrent une fois de plus leurs limites – comme en témoigne la contribution d'Edgar Lersch, consacrée à « L'heure de gloire des officiers » du 20 juillet 1944 dans le contexte du sixième anniversaire de l'attentat contre Hitler, contribution dont la traduction maladroite rend la lecture mal aisée. La construction mémorielle de la résistance au nazisme a été et reste encore un enjeu politique capital en Allemagne, nous dit Jean-Marie Tixier, dont le savoir et la réflexion d'historien éclairent « Les Résistances oubliées », même si l'on peut regretter que l'auteur n'aborde jamais les questions de forme dans l'évocation et l'analyse de son corpus de films, qui sont pourtant, selon nous, indissociables des questions de formes, parce que, comme le souligne Sylvie Lindeperg, les questions de formes sont aussi des questions de fond. Pourquoi un tel enjeu ? Parce que cette construction mémorielle de la résistance a l'avantage de démontrer l'existence de conduites différenciées par rapport à la dictature nazie et permet de fissurer l'édifice idéologique qui postule une unité ontologique du corps du « Peuple » et/ou de la « Nation ». Jean-Marie Tixier déplore que la résistance allemande se réduise sur les écrans à deux mouvements, celui de la Rose blanche et celui des officiers supérieurs, et que sa représentation néglige l'existence de

nombreux autres résistants allemands. L'après-guerre, nous dit Jean-Marie Tixier, a surtout été consacré à refonder une unité autour de mythes fédérateurs. Ainsi, le mythe du « *Tätervolk* » (le peuple coupable) réunifie le peuple allemand dans une forme de culpabilité collective et, par un tour de passe-passe idéologique, réintègre les véritables coupables dans la communauté nationale. Il est de surcroît très clairement énoncé par exemple par... Benoît XVI en 2006 à Auschwitz (p. 106). Cette mythologie trouve sa traduction cinématographique dans l'attentat du 20 juillet, auquel sont consacrés une vingtaine de fictions qui activent le mythe fondateur évoqué plus haut, quand trois seulement existent sur la Rose blanche : *Fünf letzte Tage* de Percy Adlon (1982), *Die Weiße Rose* de Michael Verhoeven (1982) et *Sophie Scholl, les derniers jours* (*Sophie Scholl. Die letzten Tage*) de Marc Rothemund (2005). Quand Percy Adlon et Michael Verhoeven font preuve de probité (dépouillement, épure, véracité historique), Marc Rothemund construit, lui, une fiction unanimiste, dont l'apolitisme revendiqué remplit deux fonctions complémentaires : l'une idéologique, l'autre commerciale. Le film, couronné de succès et de prix, atteste bien que le discours tenu a rencontré l'intérêt et les attentes sociales. Élisabeth Guilhamon propose un éclairage différent, davantage soucieux du traitement apporté au film que celui de Rothemund, de Sophie Scholl comme « figure patrimoniale de la résistance ». Cette nouvelle catégorie interprétative, élaborée par Pierre Beylot et Raphaëlle Moine, comparable au phénomène culturel appelé *Heritage Film* en Grande-Bretagne, permet d'interroger ces productions qui mettent en scène l'histoire nationale. Élisabeth Guilhamon revient à la question centrale et récurrente de savoir si la représentation du national-socialisme a évolué sur les plans éthique et esthétique. Pour cela, elle propose une étude de cas diachronique des trois films allemands retraçant le destin de Sophie Scholl. Les deux premiers (Verhoeven et Adlon) ont ancré dans le patrimoine la légende qu'ils ont contribué à créer, le troisième (Rothemund) n'étant qu'un simple *remake* des deux autres réactualisant les codes cinématographiques. L'analyse diachronique témoigne qu'il n'y a pas d'évolution réelle sur les plans esthétique et éthique (excepté dans le dernier film, la volonté d'ériger la figure de Sophie Scholl en icône par le recours au kitsch). Le succès du film de 2005 montre bien que le film fait partie des fictions patrimoniales.

Konrad Harrer questionne une autre résistance féminine, celle menée par les femmes dites « aryennes » pour faire libérer leurs maris juifs incarcérés dans un bâtiment de la Rosenstraße à Berlin, telle qu'elle est relatée dans le film éponyme *Rosenstraße* (2004) de la réalisatrice Margarethe von Trotta. Le film s'inscrit dans une tendance du cinéma allemand contemporain caractérisé, si ce n'est par un changement de paradigme mémoriel, du moins par un déplacement vers une nouvelle forme d'*Opfergedächtnis* (mémoire collective centrée sur les victimes du nazisme), à savoir l'existence, sur le sol allemand, d'hommes et de femmes hostiles au régime hitlérien, pratiquant une sorte de *Kämpfergedächtnis*, une mémoire des combattants. Les historiens reprochent avec raison au film de s'écarter de la réalité historique en faisant croire que l'action collective aurait pu infléchir la politique des nazis. Élisabeth Guilhamon pointe par ailleurs le statut ontologique singulier, voire suspect de cette féminité à laquelle von Trotta attache un si grand prix. Le discours mythique de la femme forte et aimante entre en contradiction avec cet autre système de représentation qu'est l'histoire.

La dernière partie de l'ouvrage délaisse les résistant(e)s pour s'intéresser à d'autres acteurs du national-socialisme classés en trois catégories : suiveurs, victimes et

bourreaux que le cinéma a mis en scène avec un même ressort dramaturgique : le personnage du suiveur par exemple, prend conscience peu à peu de la réalité du régime qui le fascine. Le statut des bourreaux mais encore des victimes, innocentes ou coupables, est au centre de la représentation dans les films de la première décennie du XXI^e siècle. Plusieurs films sont mis en perspective : celui de Max Färberbock, *Anonyma* (2008), relate un événement apparemment refoulé, soi-disant tabou, le viol des femmes par les soldats soviétiques lors de la libération de Berlin et permet de pointer le discours victimaire qui s'y énonce et dont les femmes sont la clé de voûte. Les femmes allemandes, fidèles aux clichés (blondes, fortes) perpétuent l'image du national-socialisme, gardiennes d'un héritage national dans un monde masculin de barbarie. Trois films de facture différente examinent la figure de Hitler, au moment de l'effondrement du régime national-socialiste, à partir des concepts foucauldien d'hétérotopie et d'hétérochronie : celui de G.W. Pabst *La fin de Hitler* (*Der letzte Akt*, 1955), *100 ans d'Adolf Hitler. La dernière heure dans le bunker du Führer* (*100 Jahre Adolf Hitler. Die letzte Stunde im Bunker*) de Christoph Schlingensiefel (1989) et *La Chute* (*Der Untergang*) d'Oliver Hirschbiegel (2004). Valérie Carré souligne le problème essentiel du cinéma « *mainstream* » qui est de prétendre à une authenticité qui n'existe pas et d'énoncer parallèlement un discours victimaire, destiné à créer de la cohésion nationale. Elle évoque un film complexe de Romuald Karmakar, *Das Himmler Projekt* (*Le projet Himmler*) (2000), qui aurait mérité d'être soumis à l'analyse dans le cadre de l'ouvrage.

On louera pour finir la qualité de l'article passionnant de Christophe Dumas sur un genre tombé en désuétude, celui des *Bergfilme*, ces films de montagne, produit typique du monde germanique. *Nordwand* (2008) de Philipp Stötzl, nouvelle vision d'un genre ancien, questionne l'auteur. Si à l'étranger et en France notamment, les films de montagne retracent avant tout des exploits sportifs, les *Bergfilme* constituent une part sulfureuse du patrimoine cinématographique germanophone. Christophe Dumas met en avant quelques éléments de ces films qui en ont fait un genre idéologiquement connoté, « le terrain de jeux d'idéologies extrêmes ». Arnold Fanck fut l'un des pionniers du genre, avant que Leni Riefenstahl et Luis Trenker ainsi que l'engouement de Goebbels, ne discréditent ce genre. L'intention explicite du réalisateur de *Nordwand* est « de jeter sur ce genre cinématographique un regard neuf ». Dumas, intrigué par la façon dont Stötzl désémantiserait/resémantiserait le genre, montre que ses tentatives échouent à se démarquer de cet univers iconographique que le réalisateur qualifie lui-même de politiquement contaminé : métaphores puisant dans le même terreau que les films de Fanck, ambiguïté de la représentation de la montagne, ambivalence des personnages. Marc Ferro et Siegfried Kracauer, s'exprimant sur les films évoquant le passé, disaient : ce n'est pas le passé qui est aux commandes mais c'est le présent que l'on reconnaît. Ainsi la volonté du réalisateur de réhabiliter ou de revisiter le film de montagne s'inscrit-il dans un contexte plus général, celui de l'Allemagne des années 2000 : en reprenant à son compte un genre discrédité, il adopte vis-à-vis du national-socialisme une attitude moins complexée, celle-là même qu'ont évoquée de nombreux auteurs de l'ouvrage pour parler d'un changement de paradigme accompagné d'une levée des inhibitions. Comme illustration de ce changement, l'auteur cite un film publicitaire de Mercedes de 2008 qui reprend un certain nombre de *topoi* du *Bergfilm*.

En guise de conclusion, Élisabeth Guilhamon, qui a codirigé *Le national-socialisme dans le cinéma allemand* (Presses universitaires du Septentrion, 2013), a la tâche

toujours délicate de synthétiser les différentes contributions. Les recherches menées ont montré qu'il n'y a pas de nouveauté absolue dans le choix des thèmes, mais on constate un inflexionnement dans la présentation des acteurs du national-socialisme dans le cinéma grand public actuel : notamment la conviction selon laquelle il y a eu de bons Allemands, voire de « bons nationaux-socialistes ». Le deuxième constat de l'ouvrage – sans doute le plus intéressant – est celui de l'importance de la resémantisation (p. 263) et de la formidable expansion du procédé depuis les années 2000, qui va de pair avec l'essor du docudrame. Selon les réalisateurs, l'objectif de ce procédé, qui consiste à extraire le signifiant originel de l'archive (historique ou cinématographique) et à le manipuler, est soit cognitif et vise alors une nouvelle prise de conscience de la part du spectateur, soit affectif et nourrit la banalisation ou la culpabilisation. L'ouvrage insiste sur une troisième tendance, à savoir le jeu entre contextualisation et décontextualisation. Pour proposer une classification des principaux films allemands évoqués dans l'ouvrage, Élisabeth Guilhamon a recours au schéma de la structure tensiva, empruntée à la sémiotique discursive. La mise en abscisse et en ordonnée des films fait apparaître la contextualisation à partir du milieu des années 1960. La structure tensiva permet de visualiser vers quoi penche la faveur du grand public, le docudrame – ce que nous savions déjà – et le peu d'intérêt pour le cinéma d'auteur et les films expérimentaux – ce que nous savions aussi. Le nouveau « Nouveau cinéma allemand » s'empare, apprend-on, rarement du sujet, à l'exception de quelques films, ceux de Romuald Karmakar ou de Christian Petzold pour remettre en question l'effectivité d'un « devoir de mémoire » institutionnalisé. À part cet aspect marginal, l'ouvrage collectif démontre une fois de plus les vertus heuristiques de l'interdisciplinarité. Il jette une lumière stimulante sur un sujet encore loin d'être épuisé.