

***Im Labyrinth des Schweigens / Le labyrinthe du silence* (2014), réalisé par Giulio Ricciarelli, 2014**

Martine Floch



Im Labyrinth des Schweigens/Le labyrinthe du silence (2014), le premier long métrage allemand du réalisateur Giulio Ricciarelli, né en 1965 de père italien et de mère allemande, trouve une double résonance dans l'actualité : à l'heure où se tient depuis avril 2015 le procès au tribunal de Lunebourg du comptable d'Auschwitz, Oskar Gröning, aujourd'hui âgé de 93 ans, le film retrace le résultat historique du travail d'une dizaine d'années mené par un groupe de magistrats autour de la figure emblématique du procureur général Fritz Bauer (1903-1968). Ce travail a mené au procès de Francfort en 1963 qui traduit devant la justice allemande ceux qui eurent des responsabilités à Auschwitz. En 2014, le cinéaste allemand Christian Petzold, connu et reconnu en France pour son magnifique film *Barbara* (2011), dédie son dernier film *Phoenix*, qui revient sur la

question des *Heimkehrer* (« ceux qui retournent chez eux ») et du retour des camps des survivants, à Fritz Bauer justement. Lorsque ce dernier s'attaque au chantier, le procès d'Eichmann à Jérusalem n'a pas encore eu lieu et celui de Nuremberg, en 1945, n'a jugé que quelques grands criminels tandis que les anonymes – fussent-ils boulanger ou instituteur comme ici – se sont fondus dans la masse. Ce sont eux, au nombre de 8 000, que Fritz Bauer et Johann Radmann (personnage fictif inspiré de trois authentiques magistrats) traquent dans le film au terme d'une labyrinthique enquête.

Les films sur le national-socialisme et la Shoah fleurissent dans l'Allemagne unifiée. À chaque fois le spectateur-observateur attentif se pose ou devrait se poser un certain nombre de questions : qu'est-ce que le film apporte que nous ne sachions déjà sur cette période, en l'occurrence les années 1950 en Allemagne ? Permet-il de déceler un changement de paradigme mémoriel concernant le rapport des Allemands au national-socialisme ? La question enfin du lien entre fond et forme est toujours présente pour traiter cinématographiquement de la représentation du national-socialisme et de ses conséquences, comme de la transmission du savoir sur la Shoah par ce média.

Dans *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*¹, Hélène Camarade, recourant aux travaux de chercheurs français et allemands, notamment

¹ Hélène Camarade, Élisabeth Guilhamon, Claire Kaiser (dir.), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Villeneuve d'Ascq France, Presses universitaires du Septentrion, 2013.

d'Aleida Assmann, de Norbert Frei ou d'Henry Rousso, a tenté de périodiser les nombreuses évolutions de la mémoire du passé national-socialiste en Allemagne. Le cinéma allemand a accompagné ces évolutions et les différents discours qui les jalonnent. Elle distingue quatre grandes phases : une période assez courte dans l'immédiat après-guerre entre volonté d'oubli et débat sur la culpabilité imposé par les puissances alliées ; un deuxième temps dominé en RFA par l'amnésie concernant le passé nazi, suivi de la période plus longue allant des années 1960 jusqu'à la fin des années 1990 marquée par l'attention portée aux victimes raciales ; une dernière phase enfin à partir de 1998 qui coïncide avec la normalisation de l'identité allemande. L'action du film *Le labyrinthe du silence* se situerait par conséquent dans cette deuxième période caractérisée en Allemagne de l'Ouest par l'amnésie, le silence – et pour la jeune génération d'Allemands par l'ignorance de ce que fut Auschwitz – et dont le procès de Francfort pourrait bien avoir marqué la fin. Seulement vingt-deux anciens nazis furent jugés à Francfort, mais le procès constitua un moment capital, il y eut un avant et un après-procès dans l'histoire de l'Allemagne, car il mit fin à l'injonction du chancelier Konrad Adenauer de tenter d'oublier et d'aller de l'avant qui servait de justification à l'omerta ambiante. On sait le conservatisme de l'ère Adenauer durant la guerre froide et le rôle trouble du premier chancelier de la RFA, qui plaida pour une réintégration massive d'Allemands ayant fait l'objet de procédures d'épuration. Le film de Giulio Ricciarelli illustre bien la thèse de l'historien Jean-Marie Tixier, selon laquelle l'après-guerre en Allemagne de l'Ouest a surtout été consacré à refonder une unité autour des mythes fondateurs². Ainsi le mythe du *Tätervolk* (le peuple coupable) réunifie-t-il le peuple allemand dans une forme de culpabilité collective et, par un tour de passe-passe idéologique, il réintègre les véritables coupables dans la communauté nationale. Tous les coupables du film ayant repris une vie normale après leur participation à Auschwitz reprennent cette phrase : « Nous étions tous des soldats », sous-entendant que la culpabilité était générale, ce qui, par rapport à la dénégaration de leurs actes, fonctionne comme une sorte de version des faits fédératrice. Les collègues du jeune magistrat voient d'un mauvais œil l'opiniâtreté de Radmann à mener l'enquête supervisée par Fritz Bauer : « Ce serait la première fois qu'un pays jugerait ses propres soldats pour faits de guerre », dit l'un d'eux, quand un autre alerte sur le fait que « le nouvel ennemi, ce sont les Soviétiques ». À l'instar de leur chancelier, ils enjoignent le jeune procureur à aller de l'avant et à renoncer à remuer tout cela (« *alles herumwühlen* »). Thomas Elsaesser nous livre une explication de la désignation, après 1945, de l'URSS et de son satellite est-allemand comme nouvel ennemi pour les Allemands : peu de nations, dit-il, ont dû mettre en question leur identité culturelle et géographique aussi profondément que le Reich allemand vaincu, ravagé, divisé³. L'*establishment* politique s'efforçait de donner aux Allemands de l'Ouest une identité « vierge » en leur désignant ce nouvel ennemi et en réorientant leur imaginaire territorial, désormais axé sur la construction européenne. On connaît le passé compromettant de certains hauts représentants de l'État, comme le secrétaire d'État Globke ou le chancelier Kiesinger. Le film laisse entendre à plusieurs reprises ce que nous savions déjà : les Américains, cherchant des alliés dans leur croisade anticommuniste, préféreraient coopérer avec d'anciens nazis qu'avec des sociaux-démocrates et des

² Jean Marie Tixier, « Résistances oubliées », dans *ibid.*, p. 167-180.

³ Thomas Elsaesser, *Rainer Werner Fassbinder, un cinéaste d'Allemagne*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pompidou, 2005, p. 18.

émigrés rentrés au pays.

Le film tire sa force des thèmes abordés : la prise de conscience progressive par la jeune génération de ce que fut Auschwitz, allant de la dénégation à la sidération, et la mise au jour progressive de ce qui se passa réellement dans les camps de concentration. Dans la décennie 1960, la jeune génération perd tout respect et toute loyauté pour cette RFA qui renonce à dénazifier les élites judiciaires, techniques et économiques. Ce sont les années où les fils brisent définitivement le silence en demandant des comptes aux pères ; elles déboucheront sur le paroxystique printemps de 1968. Le film est une reconstitution fidèle de l'époque, dans le respect des faits historiques qu'a permis un travail en archives titanesque. Un ancien procureur du procès, Gerd Wise, toujours en vie, a apporté sa caution, de même que des historiens de l'Institut Fritz Bauer. Les acteurs y sont tous excellents : Gerd Voss, qui incarne le *Generalstaatsanwalt*, le magistrat Fritz Bauer, Robert Hunger Bühler⁴, qui endosse le rôle ingrat du collègue de Romuald Radmann chargé de le maintenir dans le silence et l'ignorance d'Auschwitz ou, mieux encore, André Szymanski dans le rôle du journaliste Thomas Gnielka. L'acteur principal, Alexander Fehling, apporte un peu de complexité à Radmann, dont la psychorigidité est convaincante. Quant à la question du changement de paradigme mémoriel, l'histoire n'est ni niée, ni falsifiée, ni réécrite. On a affaire à un film d'une grande probité qui participe d'une construction mémorielle présentant l'avantage de démontrer l'existence de conduites différenciées par rapport à la dictature nazie et la prise en charge de son héritage. Il y a eu des Fritz Bauer, juif allemand engagé dans la poursuite des coupables, mais il y a eu aussi des Radmann ou d'autres procureurs allemands qui, par leur position et par leur action, ont permis et permettent aujourd'hui encore de fissurer l'édifice idéologique postulant l'unité ontologique du « Peuple allemand ».

Concernant la représentation du national-socialisme et de ses conséquences dans les films, la question de la forme et du traitement cinématographique est particulièrement importante. Giulio Riciarelli n'a manifestement pas éludé la question. Comment suggérer à l'écran le silence, l'opacité et le déni caractéristiques de la période ? Le réalisateur a joué la carte de la sobriété, mais il n'échappe pas à un traitement émotionnel de l'histoire, principal écueil de ces films historiques. Il a pris soin, avec pudeur, de ne jamais mettre en scène les survivants juifs interrogés par le jeune procureur : l'atrocité de leur récit se heurte à chaque fois à l'incrédulité de Radmann, le plongeant dans un état de sidération à la mesure de la révélation. Le récit acquiert de la force quand, à la fin du film et de l'enquête, Radmann et deux collègues pénètrent dans la salle du tribunal où vont être entendus les coupables : les portes se referment sur la salle pour que s'ouvre une nouvelle page de l'histoire. Pour suggérer l'omerta ambiante, le cinéaste a multiplié les plans de portes closes et les dédales de couloirs d'une bureaucratie. Pour évoquer l'immensité de la tâche qui s'impose à Radmann, Giulio Riciarelli filment les rangées d'archives qui se succèdent interminablement. Le tribunal de Francfort apparaît de manière récurrente et filmé en contre-plongée dans toute sa monumentalité. Il n'est pas sans évoquer le traitement visuel de l'université où les frère et sœur Hans et Sophie Scholl, dans *Les derniers jours de Sophie Scholl/Sophie Scholl. Die letzten Tage* (2005), jettent leurs tracts : les mouvements de plongée et de contre-plongée y sont les mêmes pour exprimer la puissance des institutions. On n'est jamais bien loin avec *Le Labyrinthe*

⁴ Dans le film de Christoph Hochhäusler, *Unter dir die Stadt / Sous toi la ville* (2010), l'acteur suisse incarnait magnifiquement un banquier très ambivalent. Le choix par Riciarelli de cet acteur fait sens ici.

du silence de ce que Matthias Steinle désigne par le terme de « *Dokudrama* » : si, selon Matthias Steinle, le besoin de raconter les grands crimes de l'époque nazie n'est pas spécifiquement allemand, il existe bien une spécificité allemande dans les modalités de sa représentation⁵. En s'inscrivant dans une logique de l'événementiel, le *Dokudrama* touche un large public. L'historienne Sylvie Lindeperg regrette ce manque de confiance en la puissance intrinsèque de l'image et la dissociation actuelle entre le savoir et l'émotion : le savoir, dit-elle, produit lui aussi de l'émotion. L'évocation de ces années de silence et le passage progressif à la parole et à la vérité sont eux-mêmes porteurs d'émotions. Ainsi les plans multipliés des yeux embués de larmes du jeune procureur sont-ils redondants, comme l'est la musique qui accompagne le film : elle est tantôt celle du *thriller* pour lequel a opté le cinéaste pour la progression dramatique du film, tantôt celle un peu mièvre qui accompagne l'histoire d'amour insipide entre Johann Radmann et sa jeune amie. La déambulation par Radmann et son ami journaliste Thomas Gnielka, chargés d'aller dire le *Kaddish* à Auschwitz/Oswiecim, se suffisait à elle-même et ne nécessitait pas de paroles. Il suffit de faire confiance à la puissance du lieu lui-même, sémantisé par l'histoire, chargé, surchargé d'histoire, et donc à sa force d'évocation. Si le cinéaste a évité un certain nombre d'écueils et a eu le souci d'une reconstitution fidèle, son objectif n'est ni celui de la complexité, ni celui de construire le regard du spectateur, ni celui de le déranger. Son cinéma n'est pas celui de Fassbinder dans les années 1970 ou celui de Romuald et Christian Petzold, les deux seuls cinéastes du cinéma d'auteurs allemand d'aujourd'hui à s'être emparés du sujet pour remettre en question l'effectivité d'un « devoir de mémoire » institutionnalisé⁶.

⁵ Matthias Steinle, « Du Manifeste d'Oberhausen à l'*Histotainment*. Fiction et docufiction » dans *Le National-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, op. cit., p. 71-102.

⁶ Dans son documentaire *Land der Vernichtung / Pays de la destruction*, Romuald Karmakar est guidé par sa quête de la vérité, du lieu et du lieu juste. Ainsi, il parcourt littéralement le camp de concentration de Majdanek, effectuant plus de mille pas en quinze minutes, comptés à voix haute, en son direct, pour en marquer la mesure toujours tangible, et déclare : « *Wenn man da steht, muss man sich überlegen, wie man die Grösse des Ortes zeigt, wie kann ich die Grösse des Ortes auf mein Medium übertragen* » (« Quand on est là, on réfléchit à comment montrer la grandeur du lieu, comment la transmettre par le biais du medium »), interview par Christoph Hochhäusler, *Revolver*, Heft 12, 2005, p. 47-48.