

« Nous avons tous souffert » : l’usage des signes de la Shoah dans les docufictions allemands contemporains

Matthias Steinle

« Miracle cinématographique allemand : les nazis toujours mieux¹ ». C’est par ce titre polémique qu’un ouvrage récent résume l’évolution de la présence du national-socialisme sur les écrans allemands, critiquant aussi bien le choix des sujets que l’esthétique d’un réalisme glamour-kitsch qui primerait aujourd’hui. En ce nouveau millénaire, le nazisme et la guerre semblent omniprésents, ce qu’explique Fritz Wolf, spécialiste de la télévision allemande, par « le besoin de raconter sans cesse les grands crimes de l’époque nazie qui ne disparaîtra pas avec les témoins d’époque². » Cette ubiquité produirait le contraire d’un savoir sur l’époque, tel est du moins le bilan d’un ouvrage collectif sur le rapport entre la représentation du « Troisième Reich » et la mémoire publique lors des trente dernières années : « La médiatisation du national-socialisme et de l’holocauste n’est finalement – du moins dans la perspective de la mémoire communicative – qu’une forme contemporaine de faire le silence ? (*Beschweigen*)³. » Selon l’historien Gerhard Paul, la surabondance

(1) Dietrich Kuhlbrodt, *Deutsches Filmwunder. Nazis immer besser*, Hambourg, Konkret Literatur Verlag, 2006.

(2) Fritz Wolf, « Der Weitererzähler. Fernsehen und Geschichtserzählung », in *Jahrbuch Fernsehen*, Marl, Grimme Institut (dir.), 2004, p. 28-44, p. 44.

(3) « Die Medialisierung von Nationalsozialismus und Holocaust ist - zumindest aus der Perspektive des kommunikativen Gedächtnisses - letztlich nichts anderes als die

d'images et d'informations serait à la fois symptôme et moyen d'une troisième phase de refoulement du passé⁴.

Quelle est, dans ce *silence bruyant* que produit la surmédiation du nazisme en Allemagne, la place accordée aux victimes, notamment à celles de la Shoah ? L'article propose de se pencher sur des films allemands récents sortis en salle ou diffusés à la télévision sous le label de *Dokudrama*. Par des moyens importants – vedettes, effets spéciaux, budget de cinéma – et en s'inscrivant dans une logique de l'événementiel et de la commémoration, cette forme de docufiction attirant le grand public est ainsi devenue un acteur principal dans la transmission du passé. L'analyse tentera de montrer comment prime aujourd'hui l'image des Allemands en tant que victimes principales du nazisme selon une logique du « nous avons tous souffert ». Si cette vision n'est pas nouvelle – elle dominait les productions cinématographiques et les romans de gare des années 1950 –, sa place dans le discours public et le recours aux signes connus du contexte de la Shoah pour représenter les Allemands sont en revanche inédits. À travers ce processus de resémantisation de signes clefs du passé, se manifestent de nouvelles stratégies de l'usage des images d'archives, du témoin d'époque et des reconstitutions auxquelles la présente analyse va particulièrement s'intéresser. S'il n'y a pas de chemin tout tracé de *Caligari* à *Hitler*, celui des *Assassins sont parmi nous* à Angela Merkel révèle néanmoins certaines « dispositions psychologiques⁵ » et des modes de fonctionnement de la mémoire sociale en Allemagne⁶.

zeitgenössische Form des Beschweigens. » Gerhard Paul, « Holocaust – Vom Beschweigen zur Medialisierung », in Gerhard Paul, Bernhard Schoßig (dir.), *Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2010, p. 15-38, p. 31.

(4) *Ibid.*

(5) Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], Flammarion, Paris 1987, p. 6. Malgré la critique formulée sur le regard rétrospectif de Kracauer sur le cinéma sous le fascisme, certaines questions qu'il pose sont tout à fait d'actualité. Cf. François Albera, « De Caligari à Hitler... et quelques autres... », in Jacques Aumont, Bernard Benoliel (dir.), *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, coll. « Le Spectaculaire », Rennes, PUR/La Cinémathèque française, 2008, p. 103-126.

(6) Par rapport au concept de « mémoire sociale », cf. Harald Welzer (dir.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg, Hamburger Edition, 2001.

DES ASSASSINS SONT PARMI NOUS À ANGELA MERKEL

Le premier film de fiction allemand d'après-guerre, *Die Mörder sind unter uns* (*Les Assassins sont parmi nous*, 1946), réalisé par Wolfgang Staudte pour la DEFA en zone d'occupation soviétique, a pour thème les crimes de guerre et l'intégration de nazis et de criminels de guerre dans la société de la débâcle. Contrairement à ce qu'on peut lire généralement, c'est aussi très tôt, en 1948, que des films produits dans les zones d'occupation à l'Ouest se sont penchés sur le système concentrationnaire et la destruction des Juifs : *Lang ist der Weg* (*Le chemin est long**)⁷ de Herbert B. Fredersdorf, jusqu'à aujourd'hui le seul film allemand en yiddish et *Morituri* de Eugen York sur la base des souvenirs du producteur Artur Brauner. Ces films demeurent néanmoins méconnus, le public préférant des films d'évasion montrant un pays intact aux paysages idylliques comme dans les *Heimatfilme*, films de la terre natale, ou des films de guerre, dans lesquels sont cultivés le mythe de la « bonne Wehrmacht » malmenée par de « méchants nazis » et celui des Allemands premières victimes du nazisme et de la guerre⁸. En Allemagne de l'Est, c'est la DEFA qui, avec *Ehe im Schatten* (*Mariage dans l'ombre*, 1947) de Kurt Maetzig, a produit le premier film allemand dénonçant la persécution des Juifs. Si, dans sa représentation du passé nazi, la société cinématographique étatisée s'est essentiellement concentrée sur la résistance communiste, la présence d'un film comme *Sterne* (*Étoiles*, 1959) de Konrad Wolf sur un convoi ferroviaire vers un camp d'extermination qui se démarque par une esthétique moderne est à souligner⁹. Les films de la DEFA s'inscrivent dans la tradition du « film antifasciste », genre lié au mythe fondateur de la RDA en tant que « premier État allemand antifasciste ». La chute du Mur a entraîné la disparition de ce genre, assurément

Et surtout l'étude sur la transmission de la mémoire au sein de la famille de Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, « *Opa war kein Nazi* ». *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Francfort/M., Fischer, 2002.

(7) Les titres des films qui ne sont pas sortis en France sont traduits littéralement et marqués par un astérisque.

(8) Cf. Wolfgang Becker et al. (dir.), *Die Zeit des Nationalsozialismus im deutschen Spielfilm 1945 bis 1955. Abschlußbericht zum Forschungsprojekt der Stiftung Volkswagen*, 4 tomes, Osnabrück, Universität Osnabrück, 1986.

(9) Cf. Thomas Elsaesser, « À propos de *Sterne* de Konrad Wolf », in *1895*, n° 58, 2009, p. 11-30.

marqué par une instrumentalisation de l'antifascisme, mais qui propose aussi des films remarquables par leurs qualités esthétiques et discursives¹⁰.

De l'autre côté du rideau de fer, en RFA, on trouve à partir des années 1970 un nombre étonnant de productions sur le national-socialisme. Anon Kæs recense ainsi plus de cinquante films, en l'espace de dix années seulement (de 1975 à 1985), soit presque autant que ce qui avait déjà été réalisé durant les trente années précédentes¹¹. Si les chiffres sont importants, d'un point de vue esthétique la plus grande partie des films est, selon l'auteur de l'étude, « insignifiante ». Depuis les années 1970, une iconographie stéréotypée de l'époque nazie se serait ainsi instituée et reproduite mécaniquement comme en appuyant sur un bouton. Les films allemands se sont le plus souvent limités à imiter le visuel suggestif des grands succès internationaux comme *La Caduta degli Dei* (*Les Damnés*, 1969) de Luchino Visconti, *Il portiere di notte* (*Portier de nuit*, 1974) de Liliana Cavani ou *Le Dernier Métro* (1980) de François Truffaut, avec des signes codifiés sans que le contexte ou la dimension historique aient été saisis. Les films de cette époque se caractérisent par des formes lisses, une narration réaliste. Il s'agissait de « films à l'imparfait : par la reconstruction authentique, ils montraient le passé comme terminé [...] si bien que personne ne devait se sentir concerné¹² ». Si cette tendance domine les films de fiction grand public avec des exceptions notables, un véritable travail de recherche, tant au niveau des faits historiques – travail qui précède parfois celui des historiens – qu'au niveau esthétique, est entrepris avec des films documentaires¹³.

(10) Sur l'histoire de la DEFA en général et le genre du film antifasciste en particulier, cf. l'excellente présentation de Cyril Buffet, *Défunte DEFA : histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, Cerf, 2007. On se reportera également au texte de Frank Stern « Les Juifs "réellement existants" dans les films de la DEFA. Un cinéma fait de contradictions subversives », in le présent recueil, p. 336-355. (Note des éditeurs)

(11) Anton Kaes, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, Munich, edition text + kritik, 1987, p. 29.

(12) *Ibid.*, p. 30.

(13) Étant donné qu'en Allemagne de l'Ouest, le documentaire n'avait pas sa place sur le grand écran, l'essentiel des films ont été produits pour et par la télévision. Cf. l'étude comparative entre la télévision allemande et française de Julie Maeck, *Montrer la Shoah à la télévision. De 1960 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde, 2009.

**NOUVELLE NORMALITÉ APRÈS LA CHUTE DU MUR :
« C'EST LA FAUTE DE PERSONNE »**

La chute du Mur et la réunification marquent une césure qui, avec l'unité nationale rétablie, semble avoir tiré un trait définitif sur la Seconde Guerre mondiale. Il en résulte une « nouvelle culture de la mémoire¹⁴ » qui s'est développée dans les années 1990. On parle désormais d'une « nouvelle normalité » permettant une identité nationale qui ne devrait plus être différente de celle d'autres pays. Le passé n'est plus perçu comme une hypothèque qui pèserait sur le présent, ce qu'a exprimé l'ancien chancelier Gerhard Schröder parlant du monument pour les Juifs assassinés à Berlin comme d'« un endroit où l'on aime bien aller¹⁵ ». Cette nouvelle normalité s'exprime par une tendance à mythifier l'histoire, de même que par une tendance à l'auto-victimisation.

Le film *Das Wunder von Bern* (*Le Miracle de Berne*, 2003) de Sönke Wortmann sur la finale de la Coupe du Monde de 1954 vécue par un garçon de onze ans est certainement le plus emblématique à cet égard. Le père, prisonnier de guerre en URSS, vient de rentrer et éprouve des difficultés à trouver sa place dans sa famille et dans la société du miracle économique. Dans une scène clé, la mère dit au fils : « C'est la faute de personne. Mais nous pouvons tous participer à l'amélioration de la situation. » Phrase qui vise aussi bien la relation avec le mari/père que celle de l'Allemagne avec son histoire. Le film se termine ainsi par la réconciliation entre le fils, le père et l'Allemagne qui gagne le match à Berne et retrouve sa fierté nationale. Cette vision mythologique de l'Histoire est d'ailleurs ouvertement proclamée par l'affiche et la bande-annonce du film : « Chaque enfant a besoin d'un père. Chaque homme a besoin d'un rêve. Chaque peuple a besoin d'une légende¹⁶. »

(14) Edgar Wolfrum, « Neue Erinnerungskultur. Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953 », in *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 40-41, 2003, p. 33-39, p. 33.

(15) Claus Leggewie, Erik Meyer, « Ein Ort, an den man gerne geht ». *Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989*, Munich, Carl Hanser, 2005, p. 3.

(16) Accessible sur internet : http://www.filmportal-service.de/mm_wunder_von_bern.htm. Le mythe du « miracle de Berne » n'est né qu'après la réunification, du moins selon Roland Binz, « Wenn sogar der Kanzler weint. Die Berliner Republik und ihr "Wunder von Bern" », in *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 1, H. 2,

De cette « nouvelle normalité » et d'un rapport « décomplexé » à l'histoire résulte, dans la représentation du nazisme et de la Shoah, l'emploi de plus en plus libre de grands moyens dramatiques et esthétiques. Les drames historiques qui ont connu un certain succès auprès du grand public se caractérisent par une opulence visuelle qui va jusqu'à l'appropriation du style Ufa, sans la distanciation ironique qu'on trouvait par exemple chez Fassbinder. Ces films proposent des histoires d'amour (*Gloomy Sunday*, 1999 ; *Aimée und Jaguar / Aimée et Jaguar*, 1999) souvent combinées aux biographies de figures historiques (*Comedian Harmonists*, 1997 ; *Der Vulkan / Le Volcan*, 1999, *Marlene*, 2000 ; *Gripsholm* 2000) ou bien au genre policier (*Meschugge*, 1998 ; *Nichts als die Wahrheit / Rien que la vérité*, 1999), dans lesquels le présent est envahi par le passé¹⁷. Beaucoup de films se concluent par une idylle entre Juifs et Allemands. L'exemple le plus marquant en est *Rosenstrasse* (2003) de Margarethe von Trotta : le personnage principal, juif, n'est libéré de ses cauchemars qu'après avoir revisité le passé et l'Allemagne et avoir pardonné aux Allemands. Ces films ont besoin de l'amour pour parler du passé en montrant que l'amour est plus fort que le système politique, voire que la mort. Ainsi, le désir d'une « *harmonische Leinwand* », qui prédomine dans les mélodrames, a remplacé la « *dämonische Leinwand* », l'écran démoniaque est remplacé par l'écran harmonieux quand il s'agit du passé embarrassant qu'est la Shoah¹⁸.

LES DOCUDRAMES

Les films cités plus haut obéissent aux recettes classiques du drame psychologique. Par leur visuel nostalgique, ils se rapprochent de l'*heritage film* britannique. Il s'agit généralement de productions pour le grand écran (bien qu'économiquement ces films n'existent que grâce à la télévision), alors que les *docudrames*, qui envahissent les écrans allemands à partir de la fin des années 1990, sont d'abord produits pour le petit écran et sortent souvent sous deux versions : une version longue pour la télévision, souvent

URL: www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Binz-2-2004.

(17) Cf. l'analyse de Sonja M. Schultz, « Die harmonische Leinwand. Filmische Stereotypen bei der Darstellung von Nationalsozialismus und Holocaust in aktuellen deutschen Produktionen », in Ralf Schenk, Erika Richter, Claus Löser (dir.) *Apropos: Film 2005*, Berlin, Bertz + Fischer, p. 76-88.

(18) *Ibid.*, p. 76.

diffusée en deux parties, et une version courte pour une sortie en salle après la diffusion télévisuelle¹⁹.

Le *Dokudrama* est un genre généralement peu apprécié, sévèrement critiqué en raison du formatage télévisuel et de « l'œcuménisme » d'un discours avant tout rassembleur²⁰. Si d'un point de vue cinématographique et intellectuel, on revient souvent « à Néandertal²¹ », cela tient au contexte culturel, mémoriel et économique et non au mélange entre fiction et documentaire²². Pour établir des liens entre les différentes formes de ce qui figure dans la presse sous le label de *Dokudrama*, le concept de « historical event television » a été proposé²³. Ce concept de « télévision événementielle de l'histoire » vise la spécificité de la production allemande selon un double effet d'événement : premièrement, les films s'inscrivent dans la commémoration d'événements historiques et, deuxièmement, les films, par la présence de vedettes et/ou en abordant un sujet qui fait polémique, créent l'événement. Cette conception du *docudrame* permet de traiter de formes apparemment différentes mais qui, par leur vision de l'histoire et par les stratégies esthétiques et discursives qu'elles emploient dans la construction de cette histoire, ont une fonction semblable permettant d'évaluer l'interaction complexe entre pratique médiatique et mémoire culturelle.

Quand on se penche sur la production de *docudrames* de l'Allemagne du nouveau millénaire, force est de constater que ces films dans leur

(19) Lothar Mikos, « Amphibischer Film versus transmediale Erzählung. Zu den komplexen Wechselbeziehungen von Film und Fernsehen », in Thomas Schick, Tobias Ebbrecht, *Kino in Bewegung - Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*, Wiesbaden, VS Verlag, 2011, p. 137-154.

(20) François Garçon, « Le documentaire historique au péril du docufiction », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 88, octobre-novembre 2005, p.105.

(21) François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, p.158.

(22) Pour une définition du *Dokudrama* et ses différentes tendances, cf. Matthias Steinle « Le passé du troisième Reich dans le « Dokudrama » du présent allemand », in *Témoigner entre histoire et mémoire*, n° 108, juillet-septembre 2010, p. 88-102.

(23) Tobias Ebbrecht, « History, Public Memory and Media Event », in *Media History*, 13, 2/3, 2007, p. 221-234. Tobias Ebbrecht, Matthias Steinle, « Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive », in *MEDIENwissenschaft*, n° 3, 2008, p. 250-255.

totalité traitent non seulement de l'histoire contemporaine, mais que cette histoire ne semble commencer qu'avec le national-socialisme et que lui-même ne commence qu'avec la guerre²⁴. Ces films se concentrent, d'une part, sur Hitler et ses complices et guerriers, introduits par les séries de Guido Knopp dans les années 1990²⁵, avec Hitler en tête comme dans *Der Untergang* (*La Chute*, 2004), suivi d'Albert Speer (*Speer & Er / Speer et Hitler, l'architecte du diable*, 2007), sur les « monstres » comme Mengele (*Nichts als die Wahrheit / Rien que la vérité*, 1999) et Eichmann (*Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod / La fin d'Eichmann : amour, trahison, mort**, 2010) et, par ailleurs, sur des « méchants fascinants », quelques résistants héroïques comme *Stauffenberg* (2003) et d'autres conspirateurs (*Die Stunde der Offiziere / L'heure des officiers*, 2004). D'autre part, c'est la fin de la guerre qui domine avec la souffrance de la population civile lors des bombardements des villes comme *Dresden (Dresde)*, 2005) ou pendant les derniers jours de combats (*Die letzte Schlacht: Berlin, April 1945 / La dernière bataille*, 2005) avec les expulsions à l'Est et la déroute (*Die Kinder der Flucht / Les enfants de la déroute**, 2006 ; *Die Flucht / En fuite*, 2007 ; *Die Gustloff / La Gustloff**, 2008).

Malgré le grand nombre de films sur l'époque, c'est en vain que l'on cherche des films sur les victimes de la politique nazie et, notamment, sur les victimes de la Shoah, à une exception près dont il sera question plus bas²⁶. C'est à la population allemande que les films sur la fin de la

(24) Cf. pour un développement plus détaillé, cf. Matthias Steinle, « Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart », in Barbara Korte, Sylvia Paetschek (dir.), *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld, Transcript, 2009, p. 147-165.

(25) *Hitler – Eine Bilanz* (*Hitler, un bilan*, 1995), *Hitlers Helfer* (*Les complices d'Hitler*, I 1996 et II 1998) et *Hitlers Krieger* (*Les guerriers d'Hitler*, 1998). Cf. le dossier dans 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17, 2, September 2002.

(26) Sur celles-ci, il y a, certes, un grand nombre de documentaires et quelques films de fictions qui, par contre, ne rencontrent pas le grand public. Dans ce contexte, il faut signaler la série *Holokaust* (*sic*) - nouvelle orthographe pour marquer l'origine allemande de la destruction des Juifs – de Guido Knopp qui, malgré un audimat de 2,64 millions de téléspectateurs, a été un relatif échec par comparaison avec les autres séries sur Hitler & Cie. Cf. Frank Bösch, « Holokaust mit "K" ». *Audiovisuelle Narrative in neueren Fernsehdokumentationen*, in Gerhard Paul (dir.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 317-332, p. 317.

guerre accordent le statut de victime parmi d'autres, grâce à des stratégies problématiques dont témoignent les films produits par la rédaction *Zeitgeschichte* de la ZDF, la deuxième chaîne publique sous la direction de Guido Knopp.

LA DERNIÈRE BATAILLE

Dans la logique de la télévision événementielle, Guido Knopp et Hans-Christoph Blumenberg réalisent en 2005, à l'occasion du 60^e anniversaire de la fin de la guerre, un film intitulé *Die letzte Schlacht – Berlin April 1945 (La Dernière Bataille)*. Le film montre des témoins d'époque qui étaient à Berlin lors des derniers jours de la guerre, une brochette de gens « normaux », des soldats, une infirmière, un officier russe, qui racontent leurs expériences et dont les récits sont rejoués par des acteurs. À « L'ère du témoin²⁷ », leur autorité n'est pas remise en question, ils sont tous placés au même niveau, sans qu'il y ait eu vérification ou mise en contexte quelconque. Là où cette méthode s'avère hautement problématique, c'est quand un ancien soldat SS qui, lors de la bataille de Berlin, trouve le temps d'une rencontre amoureuse, raconte sa guerre et se retrouve placé au même plan que les autres témoins²⁸.

Par la mise en images de souvenirs individuels, sont créées des *images de mémoire secondaire*. Steven Spielberg est la référence méthodologique de ces images fictionnelles à valeur documentaire basées sur la mémoire d'un témoin. Dans *Schindler's List (La Liste de Schindler, 1993)*, il montre un enfant polonais qui fait le geste du pouce sur la gorge pour signaler aux Juifs leur sort. Cette scène se réfère au témoignage d'un paysan polonais dans *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, transformé par la fiction en *images de mémoire secondaire* à valeur documentaire.

Les scènes reconstituées sont une pure illustration du récit des témoins, ce qui, dans le meilleur des cas, est redondant et, dans le pire des

(27) Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

(28) Concernant les jeunes soldats SS lors des derniers jours de la guerre, il s'agit, certes, d'un sujet compliqué, comme en témoigne le long silence du prix Nobel de littérature Günter Grass. C'est justement pour cela qu'une mise en contexte s'avère nécessaire.

cas, donne des scènes comme celle où une femme cachée dans une cave (Ilse Anger) raconte comment elle a été violée par un soldat soviétique. Celui-ci avait des traits asiatiques. Pour reprendre ses mots : « il avait l'air de Genghis Khan ». Évoquer ces souvenirs qui, pendant longtemps, ont été un tabou relatif en RFA et un tabou absolu en RDA, est une chose ; leur donner une réalité visuelle et, donc, factuelle par la mise en scène de souvenirs en est une autre. Ainsi s'affirment des clichés racistes, y compris des stéréotypes de la propagande nazie sur les hordes sauvages venant de l'Est.

Avant d'être suivi par 4,5 millions de spectateurs lors de son passage sur la ZDF, le film a été diffusé sur Arte qui l'a promu comme « Un documentaire où se mêlent émotion et souci de la précision historique²⁹ »...

Des films comme *La Dernière Bataille* accordent un poids similaire au témoignage des victimes et à celui des bourreaux. *L'oral history* est soumise aux images collectives de l'histoire et de la mémoire nationale. Ainsi, le caractère controversé de l'histoire s'éclipse derrière un narrateur ayant recours à des récits de la quotidienneté. Cette façon de communiquer, inhérente à ce genre de film, correspond à la manière de transmettre la mémoire au cercle familial. Ce processus est marqué par le désir des petits-enfants d'héroïser leurs grands-parents. « Papi n'a pas été nazi » est, à la fois, le titre et le résultat d'une étude sur la transmission du passé en Allemagne au sein de la famille³⁰. Montrer à quel point ce modèle de communication familiale joue un rôle primordial dans les films souligne le fait que les petits-enfants (du moins potentiels) rejouent les souvenirs de leurs grands-parents et revivent les émotions liées à leur histoire. Selon une logique de « nous avons tous souffert », il s'agit de faire accéder les Allemands au statut de victimes parmi d'autres.

DRESDE

Le cas de *Dresden (Dresde)*, film sorti en 2006 sur le bombardement de la ville dans les derniers mois de la guerre, en constitue un exemple

(29) *La Dernière Bataille*, Mercredi 28 mars 2007 à 20h40, page web édité le 27/03/2007, <http://www.arte.tv/fr/La-derniere-bataille/1522264.html> (17/12/2010).

(30) Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, « *Opa war kein Nazi* ». *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Francfort/M., Fischer, 2002.

typique. Un livre sur ce sujet avait provoqué une polémique à cause de l'utilisation de mots comme génocide pour parler des victimes allemandes³¹ et, en 2005, l'inauguration de la Frauenkirche³² reconstruite, l'église dont la destruction fut le symbole de la ville, a marqué les esprits. Produit par teamWorx pour la ZDF et diffusé en deux parties, *Dresden* a été l'un des plus grands succès de la télévision allemande avec plus de 12,6 millions de spectateurs.

Le film raconte l'histoire d'amour entre une infirmière allemande et un pilote britannique qui doit se cacher. La souffrance de la population est montrée pendant plus de deux heures, sur les presque trois heures que dure le film. L'esthétique des séquences du chaos lors du bombardement est obtenue par la caméra à l'épaule rappelant *Il faut sauver le soldat Ryan* (1998). On peut y voir d'autres allusions ou renvois, comme cette référence explicite à la Shoah avec un couple de Juifs qui se voient refuser l'entrée dans une cave-abri et enlèvent dans le chaos l'étoile jaune de leurs vestes. Il existe aussi une référence visuelle implicite avec un homme en flammes qui saute de la fenêtre. Cette courte scène, que l'on a déjà pu voir dans *Le Pianiste* (2002) de Roman Polanski montrant un résistant en flammes qui saute d'une fenêtre, évoque une photo largement diffusée, prise par des soldats allemands pendant l'insurrection du ghetto de Varsovie. Transposer cette iconographie aux habitants de Dresde, détache le sens de l'image originale liée à la Shoah et le déplace vers les Allemands. Ainsi, non seulement des images clefs de la Shoah perdent leur caractère embarrassant pour la mémoire allemande, mais leur signification est inversée pour mettre l'accent sur la souffrance de la population civile allemande pendant la guerre.

ILS N'ÉTAIENT PAS TOUS DES ASSASSINS

Ces stratégies de resémantisation que fournit l'exemple de *Dresde* ne sont pas propres aux films à grand spectacle, mais aussi à des projets plus intimistes de teamWorx : *Nicht alle waren Mörder (Ils n'étaient pas tous des assassins**, 2006), titre caractéristique de cette tendance déculpa-

(31) Jörg Friedrich, *Der Brand. Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, Berlin / Munich, Propyläen, 2002.

(32) Concernant la fonction dramaturgique et mémorielle de l'église dans le film, cf. Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld, transcript, 2011, p. 310.

bilisante à l'œuvre dans la production allemande, raconte l'histoire d'une mère juive qui se cache avec son fils à Berlin pendant la guerre. Bien que le film de Jo Baier n'ait pas recours à des images d'archives, contrairement à beaucoup d'autres, pour créer un effet d'authenticité, le drame s'inscrit dans une logique documentaire (*Ils n'étaient pas tous des assassins** est réalisé d'après le livre autobiographique de l'acteur Michael Degen³³).

Lors de leur fuite, les deux personnages principaux se cachent chez un cheminot jusqu'au jour où le fils de celui-ci est tué par une grenade, ce que le père perçoit comme une punition de Dieu, car c'est lui qui a conduit des trains aux camps de la mort, comme il l'avoue dans sa douleur. La mère et son fils repartent pour se cacher chez des amis communistes. En arrivant devant la maison, la protagoniste lève les yeux et une contre-plongée montre la cheminée qui fume. Elle toque à la porte, petit moment de suspens, la porte s'ouvre et la mère et son fils sont accueillis à bras ouverts. Ici, avec la fumée de la cheminée, on est face à ce que Wolfgang Koeppen a appelé un « hyper signe » de l'holocauste³⁴. Une image qui renvoie à la fumée des trains dans *Nuit et brouillard* (1955) et surtout à la scène de l'arrivée à Auschwitz dans *La Liste de Schindler*. Sauf qu'ici la signification est inversée, au lieu de la destruction industrielle d'êtres humains, la cheminée, dans *Ils n'étaient pas tous des assassins**, met à l'abri de la Shoah.

LA CHUTE

S'il est un film vers lequel convergent toutes les tendances concernant la représentation du passé national-socialiste, c'est bien *Der Untergang* (*La Chute*, 2004), film sur les derniers jours d'Hitler dans son bunker. On y trouve, presque comme dans un catalogue, à la fois les stratégies d'appropriation et de resémantisation des signes attachés à la Shoah, mais aussi le rôle dominant du témoin d'époque, car le film est essentiellement basé sur les souvenirs de la secrétaire d'Hitler, Traudel Junge, et d'Albert Speer. Ce film qui, en 2004, a provoqué beaucoup de bruit autour

(33) Michael Degen, *Nicht alle waren Mörder – Eine Kindheit in Berlin*, Munich, Econ, 1999.

(34) Manuel Köppen, « Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust », in Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (dir.), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, p. 146.

de mauvaises questions telles que « a-t-on le droit de représenter Hitler en tant qu'être humain ? », a été vu par plus de 4,6 millions d'Allemands en salle, et sa version télévisuelle en deux parties a été suivie par 7,2 et 6,9 millions de spectateurs. Par un travail extratextuel important, la photo de Bruno Ganz déguisé en Hitler a même fait la une de la revue *Der Spiegel*³⁵ et la production a réussi à faire de la sortie du film un événement national et international. Une stratégie clé pour y parvenir a été de vendre le film comme un enjeu d'identité nationale. Le réalisateur, Oliver Hirschbiegel, a même déclaré avant la sortie du film : « Nous avons besoin d'une nouvelle attitude et d'une identité nationale. Sinon nous allons stagner aussi culturellement. Avec ce film, il m'est plus facile de dire que je suis Allemand, ce n'est pas embarrassant³⁶. »

Le choix de se concentrer sur les derniers jours d'Hitler – selon Wim Wenders, la « cerise » commerciale [...] en raison de la morbidité fascinante des images qui y sont attachées³⁷ –, aussi bien que la vision historiographique arriérée et l'esthétique kitsch du film ont été suffisamment commentées et analysées³⁸. Néanmoins, on reste perplexe devant le fait que le scénario présente le médecin SS Günther Schenck, qui a participé à des expériences sur des hommes dans des camps de concentration et qui, après 1945, n'a jamais pris ses distances d'avec le national-socialisme, comme un héros qui tente de sauver les civils³⁹. Dans la logique du film, c'est bien plus qu'une maladresse du scénario due aux règles d'un genre imposant un héros

(35) *Der Spiegel*, n° 35, 2004.

(36) « Wir brauchen dennoch eine neue Haltung und eine nationale Identität. Sonst stagnieren wir auch kulturell. Mit diesem Film fällt es mir leichter zu sagen, dass ich ein Deutscher bin - und dass mir das nicht peinlich ist. » Interview d'Anke Westphal avec Oliver Hirschbiegel : « Daher kommen wir », in *Berliner Zeitung*, 11/9/2004, p. 31-33.

(37) Wim Wenders, « PResident Evil ou le mal de chez nous » [2004], *Trafic*, n° 53/2005, p. 49.

(38) Cf. l'excellente analyse de Michael Wildt, « "Der Untergang": Ein Film inszeniert sich als Quelle », in *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 2 (2005), H. 1, www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Wildt-1-2005 (17/1/2010).

(39) Christoph Kopke, « Heil Kräuter. Der gute Mensch in Hitlers Bunker? Die Rolle des Arztes Günther Schenck im "Untergang" », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20/09/2004, p. 38.

positif, et cela même dans le *Führerbunker*. Cette stratégie de laisser de côté tout ce qui rendrait l'histoire complexe s'accompagne d'un programme de réécriture iconographique qui « libère » les images de leur poids historique. C'est à travers le regard choqué de Schenck qu'opère cette réécriture : une séquence le montre traversant Berlin à la recherche de médicaments qu'il espère trouver dans un hôpital abandonné. Il s'y rend au péril de sa vie pour ne trouver que des blessés laissés à leur sort et des cadavres dénudés de soldats de la Wehrmacht, comme l'indiquent quelques morceaux d'uniformes. Les morts sont empilés en tas, ce qui renvoie à une iconographie clé de la libération des camps de concentration. Ici, ce ne sont plus les civils allemands comme dans *Dresde*, mais les soldats allemands qui, selon l'iconographie, prennent la place des morts dans les camps.

À travers le regard du personnage positif qu'est Schenck, les caractéristiques des victimes juives sont attribuées aux Allemands. Par exemple, quand il tente de sauver deux civils de l'exécution, il y a un parallèle, dans la gestuelle et la fonction dramaturgique, avec *Le Pianiste*. Ce film montre le meurtre commis par un SS sur des ouvriers juifs du ghetto de Varsovie, observé par le personnage principal juif. Dans *La Chute*, les victimes et le témoin de l'exécution sont allemands⁴⁰.

La Chute ne montre ni la mort de Hitler ni celle de Goebbels. Wim Wenders pose la bonne question : « Pourquoi ces monstres méritent-ils de partir dignement tandis que tous les autres Allemands, bons ou mauvais, se font simplement descendre ?⁴¹ », ce qui leur confère le caractère sacré d'un auto-sacrifice. Par contre, une autre mort dans le bunker est longuement montrée et souvent en gros plan, celle du meurtre des enfants de Goebbels qui occupent ainsi structurellement et symboliquement la place de la victime. Cette scène reprend la symbolique de la Cène : les enfants doivent boire un somnifère dans un gobelet avant que leur soient mises dans la bouche des capsules de cyanure, comme s'il s'agissait d'hosties. Au niveau visuel, les lits superposés dans lesquels meurent les enfants renvoient aux

(40) Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld, transcript, 2011, p. 242.

(41) Wim Wenders, « PResident Evil ou le mal de chez nous », *op. cit.*, p. 47.

châlits des camps de concentration, et le regard des enfants en bas dans leurs lits renvoie au regard des survivants des camps photographiés après la libération⁴².

La seule référence explicite à la Shoah est un carton à la fin du film qui mentionne le nombre de 6 millions de Juifs morts dans les camps. Après 150 minutes de victimes allemandes, ce carton a des allures de feuille de vigne pour cacher le parti pris de présenter les Allemands, et même de « bons soldats en uniforme nazi », comme victimes des « méchants nazis ». D'autres victimes, notamment celles de l'antisémitisme, n'auraient fait que gêner le discours d'auto-victimisation.

RIEN QUE LA VÉRITÉ

Le désir de réécrire l'Histoire de manière moins embarrassante pour la mémoire nationale et de « réparer » les erreurs du passé ne se manifeste probablement jamais de manière aussi évidente que dans *Nichts als die Wahrheit* (*Rien que la vérité*, 1999) de Roland Suso Richter. Le scénario imagine le retour en Allemagne de Josef Mengele, pour qu'on lui attente un procès. L'ancien médecin SS d'Auschwitz choisit un jeune juriste comme avocat qui, originaire de la même ville que lui, s'est intéressé à son personnage jusqu'à en devenir une sorte de spécialiste. La femme de l'avocat s'appelle Rebekka et, même si ce n'est pas explicité dans le film, le choix du prénom juif est un moyen d'exprimer la relation harmonieuse entre Juifs et Allemands que vient perturber l'arrivée de Mengele. Le procès connaît un rebondissement quand celui-ci ne nie pas ce qui s'est passé à Auschwitz, mais tente d'expliquer ses actes par l'euthanasie et la volonté d'éviter une mort douloureuse aux victimes.

Le procès Eichmann a servi de matrice au film, des détails du récit – l'avocat est enlevé par des néonazis en Argentine pour qu'il y rencontre Mengele, qui rentre ensuite avec lui en Allemagne – jusqu'aux *hyper signes de l'holocauste* comme la cage de verre dans laquelle est enfermé l'accusé pendant le procès. Et c'est aussi par son utilisation du rôle de témoin que

(42) Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*, Bielefeld, transcript, 2011, p. 244.

le film s'inscrit dans l'histoire du procès Eichmann en donnant la parole aux victimes : six des neuf témoins sont des victimes dont le témoignage occupe une place importante⁴³. Mais on retrouve aussi le caractère de procès contre des criminels nazis en Allemagne avec la stratégie de la défense visant à déstabiliser les témoins en mettant en cause leur mémoire. Viennent ensuite les témoins allemands : un technicien qui a installé des chambres à gaz à Auschwitz, un médecin expert en euthanasie et, en tant qu'infirmière, la mère de l'avocat qui parle de ses expériences. Les témoins de l'époque correspondent à l'image victimaire qu'ont les Allemands d'eux-mêmes : pendant que le technicien souligne qu'il n'a été qu'un plombier qui a exécuté ce qu'on lui a demandé, la dernière explique qu'elle n'était pas au courant de ce que contenaient les seringues et qu'elle a démissionné après s'être aperçue qu'elle avait tué deux patients. Son témoignage est ambivalent. Le fait qu'elle ait pu se soustraire au travail meurtrier montre que cela était possible sans mettre pour autant sa vie en péril – alors que les criminels donnaient la justification contraire, après la guerre –, en même temps, elle renvoie à l'image des Allemands, coupables mais pas responsables, qui, finalement, ont eux aussi été victimes du système nazi et qui, selon ce point de vue, au fond de leur âme, y étaient opposés. Les choix esthétiques renforcent cette image des Allemands victimes : par exemple, le témoignage de la mère est accompagné par la même musique que lors du témoignage d'une victime juive – les inévitables violons –, et la mise en scène de la mère par de nombreux gros plans ressemble à celle des survivants juifs⁴⁴.

Lorsqu'à la fin, l'avocat de Mengele plaide coupable, contre l'avis de son mandant, c'est la métaphore d'une Allemagne qui a fait son travail sur l'Histoire. C'est le cinéma en tant que machine à réaliser nos rêves, à (re) écrire l'histoire telle qu'on aurait voulu qu'elle se passe. Mais, contrairement à *Inglourious Basterds* (2009) de Quentin Tarantino, qui nous le fait comprendre en subvertissant les signes clefs de l'histoire⁴⁵, *Rien que la vérité* se

(43) Parmi eux, un médecin hongrois qui devait travailler comme pathologiste pour Mengele à Auschwitz et qui est certainement inspiré par Miklos Nyiszli.

(44) Christoph Vatter, *Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009, p. 286 et suivante.

(45) Georg Seeßlen, *Quentin Tarantino gegen die Nazis. Alles über INGLOURIOUS*

les approprié dans un conditionnel de probabilité. Ainsi, la cage de verre, cet hyper signe d'un procès historique attenté par des Juifs à un responsable nazi de la Shoah, devient le signe d'une justice allemande qui rattrape ses erreurs et renvoie à l'idée d'une réconciliation avec le passé. Cette réconciliation a lieu à tous les niveaux : celle des enfants avec les parents, à l'exemple de l'avocat avec sa mère ayant participé au programme d'euthanasie. On est loin du deuxième film de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht (Non réconciliés ou Seule la violence aide, où la violence règne, 1965)*. De même, la réconciliation entre Juifs et Allemands est représentée par le couple et leur enfant qui, malgré un attentat contre la femme, va naître et devient l'incarnation de cette réconciliation... Bref, aucun symbole n'est laissé de côté, quelle qu'en soit sa lourdeur.

Cette vision, à la fois négative et positive que représente le retour en Allemagne de Mengele, témoigne de ce paradoxe de faire silence sur l'histoire en en parlant avec des moyens spécifiquement filmiques : même si la parole est donnée aux victimes qui occupent une place importante dans le film, l'appropriation des signes de la Shoah pour intégrer les Allemands dans la catégorie des victimes les vide de leur sens et passe sous silence la spécificité de la destruction des Juifs tout en l'évoquant.

Ainsi, ce film est à la fois proche et très éloigné de ce que l'historienne Ulrike Jureit et le psychanalyste Christian Schneider ont appelé le phénomène d'« empathie avec les victimes » (*gefühlte Opfer*), parce qu'il s'agit dans ces films d'une identification abusive et impossible avec les victimes juives qui s'inscrit dans des pratiques de commémorations publiques et médiatiques du passé national-socialiste qui sont devenus des rituels vides de sens⁴⁶. Quand il ne s'agit pas de rituels vides, cette empathie sert, comme *Rien que la vérité* le montre bien, à faire la paix avec le passé.

BASTERDS, Bertz+Fischer, Berlin, 2010.

(46) Cependant, cette identification est un phénomène générationnel plutôt limité qui ne concerne qu'une partie de la génération de 68 faisant aujourd'hui partie de l'élite culturelle et politique, qui, grâce à l'identification avec les victimes, a tenté d'imposer un autre regard sur l'histoire et de s'imposer contre la génération des parents. Ulrike Jureit, Christian Schneider, *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheit*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2010. Cf. Christian Semler, « Die angemäße Opferrolle », *die tageszeitung*, 17/08/2010.

FIN

Ces docudrames ou ces films (comme *La Chute*, *Rien que la vérité*) permettent, en tant que produits de médias de masse, de comprendre l'idée de la victime telle que le grand public semble la plébisciter. Il s'agit de montrer que les principales victimes sont avant tout les Allemands et l'Allemagne. Les victimes de la politique raciale sont marginalisées par leur absence et banalisées par un discours qui met tout le monde sur un même plan, de la femme allemande violée au médecin SS en passant par l'officier conspirateur de la *Wehrmacht*. Les docudrames reflètent et façonnent ainsi une idée régressive et révisionniste de l'histoire. Bien qu'il soit impossible d'en connaître l'impact exact sur le grand public, le fait de retrouver les mêmes schémas narratifs, les mêmes motifs visuels et les mêmes tendances dans l'appropriation de signes issus d'un autre contexte, permet de constater leur popularité. Et ce d'autant plus que les films et leurs stratégies d'auto-victimisation jouent un rôle actif dans la guerre des mémoires, où le statut de victime sert à faire valoir ses revendications. Si le cas des *Vertriebenen* – les populations allemandes chassées à la fin de la guerre –, ainsi que certains lobbys ouvertement réactionnaires, n'est pas nouveau, se sont récemment rajoutées à la liste des victimes allemandes la population civile qui a souffert des bombardements alliés, les femmes allemandes victimes de viols lors des derniers jours de la guerre et même la *Kriegskindergeneration*, toute la génération des enfants ayant grandi et souffert durant la guerre.

Le phénomène d'auto-victimisation est lié à des enjeux mémoriels, identitaires et politiques qui ne sont pas uniquement tournés vers le passé : le statut de victime unit les membres d'une nation qui a été divisée pendant quarante ans, division dont les conséquences se font encore sentir vingt ans après la Réunification. Ce phénomène d'auto-victimisation permet ainsi de valoriser l'expérience révolutionnaire des Allemands de l'Est qui sont parvenus à mettre fin à la deuxième dictature allemande du XX^e siècle, sans aide extérieure, ce dont les Allemands n'avaient pas été capables sous Hitler. En même temps, il est plus simple de parler du nazisme car avec la RDA et ses victimes de la dictature communiste, s'est ajouté un nouveau groupe de victimes qui vient concurrencer celles de la Seconde Guerre mondiale. Et finalement, n'est-il pas plus facile d'intervenir militairement dans le monde entier – ce que fait l'armée allemande

actuellement – en tant qu’ancienne victime d’une dictature plutôt qu’en tant que personne agissante, voire bourreau ?

Une fois sortie des cours de récréation où être la victime – « *Du Opfer !* » – est encore une insulte, il s’agit d’un statut pratique, permettant non seulement de réduire la complexité du passé mais aussi de chasser les fantômes qui pourraient hanter le présent.