

Contes tragiques, *Heimatfilme* ou mélodrames ? Les générations allemandes et l'Holocauste

Tragic Tales, Heimatfilme or Melodram ? German Generations and the Holocaust

Hanno Loewy

Traducteur : Nicolas Muller



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5755>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.5755

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2003

Pagination : 343-364

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Hanno Loewy, « Contes tragiques, *Heimatfilme* ou mélodrames ? Les générations allemandes et l'Holocauste », *Questions de communication* [En ligne], 4 | 2003, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/5755> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.5755

Ce document a été généré automatiquement le 7 mai 2019.

Tous droits réservés

Contes tragiques, Heimatfilme ou mélodrames ? Les générations allemandes et l'Holocauste

Tragic Tales, Heimatfilme or Melodram ? German Generations and the Holocaust

Hanno Loewy

Traduction : Nicolas Muller

NOTE DE L'ÉDITEUR

La rédaction tient à remercier M. Nicolas Muller d'avoir assuré la traduction de ce texte. La saisie a été effectuée par Béatrice Thouant et Stéphanie Hurez, CREM, université de Metz. Merci aussi à Christoph Vatter pour sa relecture attentive.

- 1 L'un des films commence tel un conte : dans *Abrahams Gold (L'or d'Abraham)*, Jörg Graser, 1990), une jeune fille, ingénue comme le Chaperon rouge, traverse la forêt, un panier à la main. La scène est enjouée, mais aussi un peu mélancolique. Le loup ne va pas la rencontrer dans la forêt. Ce n'est qu'à son point culminant qu'un autre film conduit la fille à travers la forêt. Elle donne la main à sa mère. Ici, dans *Deutschland, bleiche Mutter (Allemagne, mère blafarde)* de Helma Sanders-Brahms, le loup rencontre les deux femmes en route, dans une usine en ruine, entre les arbres. Et d'une voix *off*, l'auteur nous relate le conte du fiancé-brigand. L'Histoire rencontre les héros lors de voyages dans le passé : pérégrinations qui prennent le caractère de voyages rêvés, de rites de passage. Dans les films, l'Histoire est une aventure qu'il faut surmonter, une confrontation équivalant à une initiation. En l'occurrence, l'Histoire est celle de l'Holocauste. Dans cet article, il s'agit de savoir quelles sont les formes spécifiques du rapport à ce passé que le cinéma allemand a engagées.

- 2 Trois genres jouent un rôle dans cette interprétation : le conte, la tragédie et le *Heimatfilm*¹. Même si ces trois genres peuvent apparemment être situés à des niveaux complètement différents – une tradition de récits populaires, un genre classique, un film de genre – c’est à leur intersection que s’articule la question centrale de la mémoire allemande : la relation entre générations. Les lois de ces genres ne peuvent être plus antinomiques : le conte de fée raconte-t-il l’affrontement victorieux de prodigieuses aventures dans la lutte contre le mal, lutte dans laquelle s’accomplit l’initiation des héros ? La tragédie témoigne-t-elle de la destinée et de l’irréductible implication dans la culpabilité, quand dans le dénouement, façon comédie du *Heimatfilm*, se réconcilient finalement les générations, la ville et la campagne, le neuf et le vieux ? Cependant, un coup d’œil sur des films traitant du passé national-socialiste montre que c’est précisément à cette intersection que l’on peut observer un point de focalisation dans l’étude de la mémoire du national-socialisme et de l’Holocauste. De quoi traitent alors les films allemands, dans lesquels l’aventure de la confrontation avec l’Histoire, l’affirmation d’une implication fatale et la nostalgie de la réconciliation, après des décennies de faux-fuyants, rencontrent l’Holocauste ?
- 3 Depuis 1945, plus de quatre cent cinquante films, drames télévisuels et séries traitant de l’Histoire et des répercussions de l’Holocauste, ont été produits dans le monde. Si, dans l’immédiat après-guerre, il s’agissait surtout de films de l’Europe de l’Est, ce sont des productions américaines qui, dans les années 50, représentent la plus grosse part des films qui racontent des histoires de, ou sur, l’Holocauste. Depuis les années 80, les pays de l’Europe de l’Ouest (en particulier la France, la Grande-Bretagne et l’Italie), se rapprochent de la densité de la production américaine. En Allemagne, c’était avant tout la République démocratique allemande (RDA) qui, jusqu’en 1960, a dépassé le cadre de l’historiographie héroïque antifasciste, et a effleuré l’histoire de la persécution et de l’extermination massive des Juifs. En République fédérale allemande (RFA), ce n’est qu’à partir des années 60, mais surtout, depuis 1980, qu’est né un intérêt cinématographique significatif pour le national-socialisme et l’Holocauste. Les observations développées ici sont donc nécessairement fragmentaires².

Rites de passage

- 4 Le film *Abrahams Gold*, sorti au début de la réunification, imite d’emblée le genre démodé du *Heimatfilm* dont il retourne les conventions contre lui-même, mais aussi contre les tentations, à la mode au début des années 80, de revitaliser de « façon critique » ce genre. Dans les années 50, les *Heimatfilme* avaient représenté le tendre idéal de la société ouest-allemande d’après-guerre. Dans le monde de la petite ville rurale du village, des montagnes, l’Histoire a été à la fois oubliée et refaite à neuf. Un monde social apparemment préservé des atteintes de l’Histoire, marqué par les grandes familles et la paysannerie, la tradition et le paysage, a été exposé à l’irruption de la nouveauté : les habitants des villes, la petite famille, la mobilité et la mobilisation induites par le « miracle économique », l’émergence de nouveaux rôles pour les femmes et, dans maints films aussi, les conséquences démographiques de la guerre perdue (réfugiés de l’Est). Ainsi, le *Heimatfilm* présentait-il une relation possible entre le monde précédant le national-socialisme et celui qui l’a suivi, sans toucher au national-socialisme et en privilégiant la relation entre générations, grâce à des histoires d’amour idéales entre un jeune homme de la campagne et une jeune fille de la ville, qui savent finalement concilier

leurs appartenances sociales et leurs familles et, par conséquent, le rapport entre les générations.

- 5 Dans une grande étude menée en 1976 sur le *Heimatfilm*, Willi Höfig (1976) avait déjà souligné l'affinité du genre avec le conte, par la quête initiatique et la structure de l'intrigue, « rite initiatique existentiel ». Dans la trame du *Heimatfilm*, une structure générique du conte et des superficialités folkloriques se rencontrent. À la fin de chacun de ces films, on trouve un rituel, la fête populaire obligatoire, au cours de laquelle se forment des couples. Ainsi, « le héros du film, aspirant au bonheur et à devenir lui-même », selon Jürgen Trimborn (1998), « est-il parvenu, comme dans un conte populaire, au terme de sa quête initiatique ». Mais à la fin de *Abrahams Gold*, il n'y a ni musique, ni fête populaire, mais un enterrement. Pas de fondation d'une nouvelle famille, mais une mort dénuée de sens qui interrompt toute continuité.
- 6 Dans les années 60, la production des *Heimatfilme* est arrivée à la fin de son cycle. Le genre ne peut plus offrir de possibilités d'expression à un présent, caractérisé par des tensions verbales et culturelles croissantes, et surtout par un conflit naissant des générations. Si le début des années 60 est marqué par une série de débats sur l'Histoire, qui se politise progressivement, cette politisation se libère de tout rapport – un tant soit peu concret – de sa propre histoire familiale et dramatise la relation entre générations par rapport à des polarisations politico-culturelles. Ce n'est qu'à la fin des années 70 que l'Histoire revient. Sous l'habit du mouvement pour la paix et l'écologie, les questions sociales se transforment, à nouveau, en questions sur la « mémoire nationale ». Une critique de la société centrée, sous le signe de la « mémoire », sur la seule histoire culturelle, quotidienne et locale, ne peut cependant s'affranchir plus longtemps du national-socialisme et de l'Holocauste. C'est ainsi que le *Heimatfilm* fait, au début des années 80, son retour par la « gauche » dans la société allemande, sous le signe de l'Holocauste et avec la prétention d'être perçu comme une critique à l'égard des mythes de la *Heimat*. Cependant, il s'agit d'une prétention qui, comme il apparaît clairement, est déterminée par un autre projet et doit lui servir de couverture. En fait, Edgar Reitz, l'auteur de la monumentale série télévisuelle *Heimat* (1980-1984), déclara, en mai 1979, de quoi il en retournait : avec la série télévisuelle *Holocauste* (1978), on aurait dépossédé les Allemands de leur Histoire (« Avec *Holocauste*, les Américains nous ont volé notre histoire ») ; il s'agirait, à présent, de la reconquérir (Reitz 1984 : 102).
- 7 La persécution des Juifs ne joue pas encore un rôle central dans cette récupération de l'Histoire comme « propriété nationale ». Il apparaît même que le succès de l'entreprise de Edgar Reitz soit précisément tributaire de la manière par laquelle ce dernier réussit à marginaliser la persécution dans son épopée de 16 heures, et à décrire le quotidien du national-socialisme comme une colonisation de la société rurale par les nazis de la ville qui se prolonge dans « l'américanisation » de la *Heimat* après 1945. C'est ainsi que *Heimat* ne se termine pas de façon comico-optimiste, comme dans le *Heimatfilm* traditionnel, tout en pérennisant ses antagonismes fondamentaux sur un ton de résignation se voulant à présent « tragique », et qui, dans ses effets, n'arrive pas à dépasser la tonalité générale du mélodrame. Parallèlement à la production de *Heimat*, la mémoire de l'Holocauste s'inscrit presque involontairement dans des films qui, à partir de 1980 environ, à la recherche de recettes cinématographiques, commencent à explorer la fascination et le kitsch du national-socialisme pour de possibles continuations.
- 8 Tandis que Rainer Werner Fassbinder se met à la recherche d'un havre sentimental et préservé pour l'âme allemande dans la chanson de *Lili Marleen* (1981), Helma Sanders-

Brahms raconte son histoire familiale. *Deutschland, bleiche Mutter* débute comme un drame d'amour et se termine en menace mortelle, certes sans fin réellement tragique, même si Irène Heidelberger-Leonard (1984 : 51) veut voir dans le personnage de la mère « un double rôle tragique, bourreau et victime à la fois ». Le récit de Helma Sanders-Brahms traduit, avant tout, un geste de dramatisation qui approprie le genre narratif du drame sans vouloir en assumer les conséquences. Dans ce qui suit, il s'agit d'explorer cette traduction en prenant pour exemple une série de films, dont la plupart datent des années 80, période où la montée de la pression nationale a précédé la réunification. Tout comme on a pu observer, dans la littérature allemande d'après-guerre, à partir des années 70, une vague d'œuvres autobiographiques, qualifiées plus tard de *Väterbücher* (*Livres des pères*), des conflits entre générations emboîterent le pas à tous ces films en quête de la fascination pour le national-socialisme (plus particulièrement le film de Hans Jürgen Syberberg, *Hitler, ein Film aus Deutschland* (*Hitler, un film d'Allemagne*), dont une partie se rangèrent dans la lignée des *Väterbücher*.

- 9 Parmi eux, des films documentaires développent l'échange avec les pères, de façon plus ou moins critique ou positive, en particulier dans des interviews, comme par exemple Thomas Mitscherlich dans *Vater und Sohn* (*Père et fils*, 1984), Fritz Poppenberg dans *Mein Vater* (*Mon père*, 1982) ; l'échange peut être impitoyable, comme dans *Wundcanal* (*Canal abîmé*, 1985), où le règlement de compte avec le père (Veit Harlan) est transféré vers un autre coupable (Alfred Filbert), et développé jusqu'à la sommation au suicide. Mais, un plus grand public était visé par des drames de générations dans lesquels des traces biographiques étaient transposées en fictions en se servant de stratégies d'expression qui cherchaient, ostensiblement, la proximité avec le drame classique. Bernhard Sinkel revendique cette démarche pour lui-même lorsqu'il sous-titre *Eine deutsche Tragödie* (*Un drame allemand*) son film *Vater und Söhne* (*Père et fils*, 1986), une production télévisuelle de huit heures sur l'histoire de IG-Farben (importante entreprise allemande de produits chimiques, proche du régime nazi), et le conclurait, semble-t-il, par le procès IG-Farben de Nuremberg.

Histoire tragique

- 10 Le héros tragique ne peut faire autrement que de se charger d'un sentiment de culpabilité. Depuis 1945, la majorité de la population allemande s'était reconnue et installée dans un autoportrait, voulant qu'elle soit un « instrument » dévoyé par des idéologues fanatiques et un petit groupe de responsables. Des films, comme celui d'Helmut Käutner, *Des Teufels General* (*Le général du diable*, 1955), inspiré de la pièce de théâtre de Carl Zuckmayer, avaient déjà procuré très tôt une expression durable à cette tendance générale, dont Golo Mann (1961 : 16) disait d'elle qu'elle constituait « une impasse provoquée-non-provoquée, la contrainte de l'erreur là où il n'y a pas de bonne issue ». Bernhard Sinkel s'exprime de façon analogue, lorsqu'il reproche au film américain de ne connaître « qu'une dramaturgie du Bien et du Mal » (Kluge, Sinkel, 1986 : 414). Mais, tandis que le *Teufels General* se termine – au moins – par le « tragique suicide » du héros, le postulat de Bernhard Sinkel et d'autres *Väterfilme* ne se définit pas par le jugement cathartique du héros, mais par son déni et la valorisation des personnages de mères. Avec une forme imposante, Bernhard Sinkel racontait l'histoire de la IG-Farben comme une saga familiale avec Burt Lancaster, incarnant le personnage de Deutz, conseiller secret. La saga familiale du cinéaste évolua simultanément vers une

« histoire des relations » entre Allemands et Juifs, et, dans la tentative de dépeindre cette relation comme une « implication », les personnages juifs de Bernhard Sinkel devinrent des clichés. C'est précisément le banquier juif, Bernheim (Martin Benrath) qui, en dégustant une huître, explique à Deutz comment on pourrait remplacer la démocratie par une dictature de l'économie, selon le « modèle américain ». En revanche, Judith, la fille pacifiste de Bernheim (Laure Morante), s'était retirée depuis longtemps de l'intrigue, en se soustrayant à un mariage – souhaité par les familles – avec Frédéric, le fils du conseiller secret. Militante, elle avait lutté contre ce gaz toxique dont Deutz contribuait à financer la production, mettant ainsi en péril sa relation avec Frédéric. Que l'emploi de gaz toxiques, pendant la Première Guerre mondiale, qui ne joua pas un grand rôle dans l'issue de cette guerre, prenne une place aussi centrale, dès le début du film, n'est pas surprenant, eu égard à la montée en puissance rétrospective de ce thème. Finalement, le banquier Bernheim fut lui-même déporté à Auschwitz et gazé, comme un vieil homme pitoyable, resté, jusqu'à la fin, un patriote allemand. Images et personnages, tout tourne en rond dans ce film.

- 11 Le genre de la saga familiale exige des acteurs un haut niveau de travail, d'identification et de promiscuité (si possible dans le cercle familial lui-même) afin de faire avancer l'intrigue. La relation entre Max, le fils de Bernheim, et Elli, la petite-fille de Deutz, demeure également sans issue. Max est un étudiant national-allemand converti au christianisme, qui deviendra expert pour l'accusation à Nuremberg. Déjà, pendant la guerre, il avait désespérément lutté avec des généraux américains et anglais afin de les inciter à faire bombarder les camps d'Auschwitz. Mais, il ne retournera plus à son amour pour Elli. Afin de lui permettre de fuir l'Allemagne, Elli dû épouser Sokolowski, le prototype nazi du film. Cependant, Max ne reprend pas contact avec elle, après la guerre, bien qu'il sache qu'elle est à nouveau séparée de Sokolowski. Ainsi, Elli reste-t-elle l'une de ces figures héroïques de femme allemande qui se sacrifie par amour pour un Juif, et qui, en fin de compte, est trahi par lui, comme c'était déjà le cas de Willi (Hanna Schygulla) dans *Lili Marleen* de Rainer Werner Fassbinder. Et pour que nous éprouvions instinctivement cela comme inévitable, la personnalité de Max doit correspondre à ces clichés qui nous signalent à temps, dans chaque mélodrame, qu'un homme est inapte à l'amour fidèle et au mariage. Elli, l'innocence, qui se donne même à un nazi pour sauver son véritable amour, n'est pas assortie à cet homme instable qui séduit des veuves et joue avec la cocaïne, qui renie d'abord son identité juive et se présente ensuite comme accusateur « juif », qui, lorsqu'il est coureur automobile, teste d'abord les pneus de Buna pour les nazis, émigre ensuite, et revient américain. Un récit circulaire et des répétitions donnent au film de Bernhard Sinkel la densité d'une intrigue se déployant de façon mythique et fatale, dans une « chaîne causale » dans laquelle la logique de la cause et de l'effet est remplacée par l'évidence d'une identification visuelle, par le principe magique de l'affinité des choses. Bernhard Sinkel décrit la fascination qui le motive : « Le trait très allemand, «faustique», chez les hommes : rêver le grand rêve ; pour cela passer aussi sur des cadavres ce dont on souffre après [...]. Il ne s'agit pas là, pour moi, d'accusations, d'argumentations mesquines, de donneurs de leçons [...] et de règlements de compte, mais de la tragédie de notre siècle, d'une tragédie de dimension shakespearienne » (*in* Grefe, 1986 : 407). Le film de Bernhard Sinkel est présenté comme une « histoire fatale » [...], une coupable implication (Sinkel, 1986 : 2) et Günter Rohrbach (1986 : 6) en parle comme d'un « drame d'une séduction ». En fait, qui séduit qui ?

- 12 Le récit tragique s'engage singulièrement entre les générations. Carl, le fils d'Heinrich, témoin pendant l'extermination à Auschwitz, comme son père, peut témoigner contre lui à Nuremberg : « Pourquoi est-ce précisément toi qui veuilles témoigner contre moi ? Contre ton propre père. Veux-tu te venger ? Nous - moi, j'y ai participé, cela je le reconnais. Mais personne dans cette guerre n'est sans culpabilité ». Carl répond : « La seule chose qui puisse effacer notre culpabilité est de regarder, les yeux ouverts, et de voir ce que nous avons fait [...]. Nos victimes, tous ces morts, ne demandent pas à être vengés. Ils demandent tout à fait autre chose. Ils attendent notre deuil. Mais toutes vos justifications, ici, montrent seulement que vous en êtes incapables ». Le pathos de ces mots, tellement ressemblant, de l'aveu même des auteurs des films, sonne le creux, car le père Heinrich n'a pas seulement le dernier mot, chronologiquement dans cette querelle : « Adieu, nous nous reverrons. Toi, dans le box des témoins, moi, comme accusé ». Selon ses dires, il s'agit pour Bernhard Sinkel (Kluge, Sinkel, 1986 : 414) d'enjamber le fossé en direction des pères : « Cette démarche n'est pas liée à un règlement de compte, mais elle requiert beaucoup de compréhension ». Si, à la fin, la réconciliation avec les pères ne s'accomplit pas, elle se fera entre les générations. Alors que le film fait la démonstration du nouveau cynisme des Américains, dès le début de la Guerre froide, il fait rapidement évoluer des personnages, comme Max, jusqu'à devenir anachroniques, et fait apparaître les jugements des procès successifs de Nuremberg comme éléments, alors que se clôt la dernière des multiples boucles que le film met en scène.

Pères absents, amour primaire

- 13 Si le film commence par les grands yeux étonnés du petit Georg Deutz qui observe son grand-père dans sa pratique de la magie alchimique, il se termine par une étreinte entre Georg adulte (Herbert Grönemeyer) et sa mère Charlotte (Julie Christie). Si le petit apprenti-sorcier ne retient des essais chimiques du conseiller secret que le dicton « Celui qui détient la formule détient le pouvoir » pour, finalement, faire carrière dans la pratique culturelle du national-socialisme, c'est auprès de sa « mère » qu'il réalise ses fantasmes de toute-puissance. Que Georg, devenu réalisateur de film, non pas chimiste, ait le dernier mot, renvoie aussi le film à son auteur. L'arrière grand-père de Bernhard Sinkel faisait partie des « pères fondateurs » de l'industrie chimique, son père était fondé de pouvoir de l'IG Farben et son oncle, Fritz ter Meer (Frederic ter Meer), a été condamné à Nuremberg à sept ans de prison. C'est seulement au cours de la réalisation du film que Bernhard Sinkel aurait appris que ter Meer était lui-même à Auschwitz. Cependant, lors d'une conversation avec Alexandre Kluge, il ne laissa aucun doute sur le fait que son projet visait sa propre « identité » et la réponse à la question « Où sont mes racines ? » (Kluge, Sinkel, 1986 : 414). Certes, ce sur quoi l'intrigue du film insiste est plus que cela.
- 14 C'est en fait la recherche de l'état paradisiaque d'avant le péché originel (le début d'une responsabilité personnelle), autrement dit la symbiose avec la mère. L'image incestueuse de l'amour entre Georg et Charlotte accompagne tout le film et survit aussi bien au père, Ulrich, qui est tombé pendant la Première Guerre mondiale, qu'à la relation entre la veuve Charlotte et Max Bernheim. Elle résiste tant aux aventures homosexuelles de Georg qu'au deuxième mariage de Charlotte avec Frédéric, l'oncle de Georg : « Tu es si belle mam [maman] et je t'aime comme personne au monde », déclare déjà le jeune Georg. « Tu l'as eue et j'étais jaloux, comme un mari trompé », dit Georg plus tard à Max et, en guise de mise au point, il lui administre une gifle. « Oh Georg ! C'est toi que j'aime le plus au

monde » avoue finalement Charlotte à son fils, avant le mariage avec Frédéric. Le dernier rival est, pour l'instant, emprisonné à Nuremberg et là, il ne peut plus se rappeler d'Auschwitz. La voie est libre entre Georg et sa mère qu'il ramène, bras dessus, bras dessous, dans la villa familiale, où il vient juste d'entrer à quatre pattes dans sa « maisonnette pour enfants », son jouet préféré, et d'inspecter verres et creusets dans le laboratoire : « Rentre à la maison, maman, les Américains n'y sont plus ». Bernhard Sinkel a le souvenir vivace de ce monde sans père, comme étant celui de sa « propre » enfance : « J'ai grandi à une époque où il n'y avait pas de pères et, s'il en existait, ils vous envoyaient des bombes sur la tête. Puis les hommes revenaient et ont, à nouveau, prétendu aux femmes. Au fond, j'ai toujours eu des sentiments très ambivalents vis-à-vis des hommes, des pères. Et je crois que c'est de là que vient cette impression que les hommes sont finalement superflus » (Kluge, Sinkel, 1986 : 414). Du procès de l'IG-Farben, il ne reste qu'une impression insipide. C'est le monde des hommes, des Américains, des lois qui s'opposent à l'amour primaire de Georg, un amour qui ne connaît pas l'Histoire, mais seulement la nostalgie de l'état originel.

- 15 En 1987, Nico Hoffmann avait en tête, lui aussi, une histoire tragique lorsqu'il s'apprêta, dans son film *Land der Väter, Land der Söhne* (*Pays des pères, pays des fils*), à raconter l'histoire d'un jeune journaliste qui retrouve la trace des dessous du mystérieux suicide de son père. Le « parricide symbolique » (Reinecke, 2001 : 77) s'est transformé en sacrifice volontaire du père : « La révolte œdipienne et le parricide n'ont plus lieu d'être puisque le père s'est sacrifié. Par peur du décodage, et dans la logique de l'histoire, la mort du père est l'aveu de la culpabilité, mais dans un sens psycho-dynamique et symbolique [...]. La disparition du père coupable permet la continuité de la famille » (*ibid.* : 79). Mais, de quelle culpabilité s'agit-il dans ce film ?
- 16 La ruine de la firme paternelle – dix ans « après » le suicide – incite Thomas Kleinert (Karl Heinz von Liebezeit), âgé de 25 ans, à faire, en 1981, des recherches qui le conduisent finalement en Pologne. En 1942, à Lublin, son père Eberhard avait repris une entreprise aryennisée qui devait faire prospérer ses propres usines de mécanique à Regensburg. On dispose alors d'une main-d'œuvre forcée et bon marché, fournie essentiellement par les prisonniers des camps, des Juifs, qui ont invariablement été remplacés, c'est-à-dire envoyés à la mort. Vers 1970, le passé du père menaçait de s'ébruiter. Un collègue de journal du jeune Kleinert avait déjà pu mettre à jour certains faits et avait été réduit au silence, même lorsque Eberhardt Kleinert qui redoutait que son histoire soit révélée, s'était donné la mort une semaine plus tard. Thomas Kleinert confronte sa mère avec ce secret familial bien gardé. Non seulement, il apprend que ses parents ont vécu trois ans en Pologne, mais aussi que sa mère se serait presque séparée de son père, en raison de son engagement en Pologne. Le film montre une mère rongée de scrupules, errant la nuit sur le terrain de l'usine qu'ils ont reprise et regardant dans les baraquements des prisonniers. Dans une scène, elle questionne timidement un garde polonais sur le précédent propriétaire de cette usine, comme si, à l'époque, l'aryanisation était un sujet tabou. Pour les besoins de l'intrigue, ces remords sont indispensables. Ils autorisent une réconciliation avec le fils : « Qu'as-tu recherché en Pologne ? Comment je me suis sentie durant ces trois années ? L'as-tu aussi découvert ? ». À la fin, Thomas Kleinert, le jeune mélancolique, traverse une catharsis : il publie l'histoire de son père et le collègue Glogger (ancien soixante-huitard) réprimandé à l'époque, l'en complimente lui aussi. Le texte n'enjolive rien, tout en étant marqué de compréhension pour le père : « Entre les lignes, tu laisses apparaître beaucoup d'affection pour ton père ». Cette compréhension,

qui est déjà en germe dans l'affectation du même acteur aux deux rôles, culmine finalement dans un voyage d'identification de Kleinert à l'endroit du suicide de son père et de sa remise en cause symbolique par le fils. Dans cet hôtel de Mannheim, où Eberhard Kleinert s'est brûlé la cervelle, le fils s'abandonne à son imagination. D'un geste tendre, il détache la main de son père du pistolet avec lequel il a mis fin à ses jours ; le présent (en couleur) et le passé remémoré (en noir et blanc) se confondent de façon fantasmatique : « Ce n'est pas le sacrifice du père qui fait sens : il apparaît par la remise en cause symbolique du fils » (Reineke, 2001 : 79). Mais cela est-il réellement un message dialectique [...], voire la tentative de dissocier l'idée du sacrifice de la pure fatalité », comme l'écrit Stefan Reinecke ?

- 17 Non seulement, la culpabilité échappe à toute idée de tragédie : le père Kleinert n'était pas « obligé » d'aller en Pologne pour faire des affaires, mais ceci est également valable pour sa décision de devenir membre du parti nazi en 1934 : quelque chose comme une révolte contre « son » père, lequel n'a rien de commun avec les nouveaux détenteurs du pouvoir. Il est même assassiné par les nazis, dans les années 30, un méfait mis sur le dos d'ouvriers de l'entreprise, politiquement contestataires. Toujours est-il que, par son témoignage, Eberhard Kleinert arrive à faire libérer le serrurier Machaczek (Adolf Laimböck), un ancien communiste emprisonné par la Gestapo. Ce dernier saura s'en souvenir. Ainsi, le silencieux Eberhard, mélancolique, comme son fils, est-il un personnage chatoyant. Lorsqu'il dut reprendre l'entreprise paternelle, il s'engagea nuitamment dans les halls de l'usine avec autant d'hésitation et de sentiment d'être dépassé par les événements, que le fait à présent Thomas, dans ces mêmes halls, abandonnés, après que l'usine (avec laquelle il ne voulut rien avoir à faire) ait fait faillite et que l'Histoire le rattrape. Cependant, devant la conséquence de la tragédie, à savoir que la catharsis ne sert à rien au héros tragique lui-même (et à ses « damnés » descendants), mais seulement à des spectateurs empathiques, la fin du film mène encore plus à une impasse.
- 18 À l'aube d'une journée pluvieuse, Thomas Kleinert traverse un pont sur le Danube, se procure le journal, l'ouvre et examine un article, avant que le générique de fin n'apparaisse en fondu enchaîné. « À un moment ou à un autre, les contradictions se compensent » affirme sa mère dans le dernier entretien précédant la publication. Tous deux sont plus proches l'un de l'autre qu'ils ne l'ont jamais été : « Le crois-tu ? » questionnait-il en retour. Elle garde le silence, pour avouer, ensuite, qu'elle avait surmonté tout cela parce qu'elle avait toujours regardé les choses de l'extérieur.
- 19 Mais, dans ce dramatique rapprochement de la mère et du fils, il ne s'agit plus, depuis longtemps, de travailleurs forcés et de Juifs. La mère Kleinert rend finalement justice à son mari, pour avoir choisi la seule voie – le tragique suicide – permettant de compenser les contradictions. Elle déclare : « À cela, il n'y a pas d'excuse. Ça, il le savait lui-même ». Ici, elle parle d'une autre culpabilité. Le dernier tiers du film traite du retour des Kleinert de Pologne en Allemagne, de leur vie dans un hébergement avec des réfugiés, des victimes de bombardements et d'invalides de guerre et, finalement, de la récupération de la firme. Voulant lui rendre la pareille pour avoir été sauvé grâce à lui, le serrurier Macharzeck permit, par son témoignage, que Kleinert sorte de la procédure d'épuration en tant qu'inculpé mineur. Sa fabrique de Regensburg et sa villa lui furent restituées. De même qu'une paire de wagons de marchandises garés dans une gare. Et nous devinons que ce qui se passe avec ces wagons n'est pas normal. Le soldat américain les lui laisse en clignant de l'œil, avec toutes les machines qui s'y trouvaient. Cela ne le dérangerait pas

non plus si les machines qui, selon l'affirmation de Kleinert, étaient entreposées en provenance de Regensburg, venaient en réalité de Pologne. Marcharzeck regarde en spectateur dubitatif. Kleinert recherche encore, tard le soir, de la documentation chez la veuve de son gérant et rencontre un jeune invalide qui a perdu une jambe à la guerre, parce qu'il n'y avait plus de transports ferroviaires vers l'hôpital militaire. Alors que Kleinert brûle la documentation retrouvée, Marcharzeck inspecte des wagons pendant la nuit. Les machines sont recouvertes de bâches de la Croix-Rouge : en réalité, le train aurait dû transporter des soldats allemands blessés vers l'Ouest, au lieu de l'équipement de base pour la reconstruction de l'entreprise de Kleinert. Marcharzeck se résigne et demande à démissionner. À lui aussi, au vieux communiste, l'utilisation abusive de wagons de marchandises et de bâches de la Croix-Rouge pour le transport paraît, manifestement, plus compromettante que la « consommation » de travailleurs forcés juifs en Pologne. Après le départ de Marcharzeck, nous ne voyons plus que le père. Filmé à grande distance, un cadre de porte à droite au premier plan, seul à une table, il balaie la vaisselle de la table d'un revers de manche, et fond en larmes. La mère, qui l'observe, ramasse les débris. Telle est l'unique trace de culpabilité que la mère vise quand elle dit : « Il n'y a pas d'excuse à cela ». Ainsi, dans le film de Nico Hoffmann, les Allemands sont-ils eux-mêmes victimes de la culpabilité de Kleinert, comme le grand-père fut victime des nazis. De cette façon, culpabilité et innocence restent dans la famille et la mère a raison de dire : « Les contradictions se comprennent tôt ou tard ».

- 20 Un wagon de marchandises, à pleine charge, en provenance de l'Est, se trouve également au cœur d'une problématique de culpabilité dans *Drei Tage im April* (*Trois jours en avril*, 1995). Cependant, par analogie avec Jörg Graser, Oliver Storz mise, lui aussi, dans son histoire issue d'une province allemande, non sur des contradictions se compensant, mais sur des os déterrés, non pas sur une continuité entre une mère et son fils dont des pères libéreraient la voie, mais sur des ruptures de continuité dans une histoire de la responsabilité refusée. Lorsque, pendant des travaux de reconstruction, près de la gare, deux squelettes sont mis à jour, une vieille femme se souvient de la fin de la guerre, d'une « histoire » que tous avaient « oubliée ». Pendant trois jours, en avril 1945, un train de marchandises chargé de détenus des camps de concentration était garé là. À l'approche des Américains, une SS qui les surveille ne sait plus très bien quoi faire de ces humains, à moitié morts de faim. La population du village (la femme aussi, adolescente à l'époque et national-socialiste convaincue) se dispute pour savoir si l'on doit leur apporter de l'aide. Pourtant, la seule qui, en fin de compte, le fait efficacement, est une étrangère, pleine d'expérience, détachée par l'armée à un service de divertissement, alors que les fronts s'effondrent de tous côtés. Elle persuade la SS d'abandonner le train. Mais, même à ce moment, les villageois sont trop lâches pour secourir les détenus et poussent les wagons sur la pente vers la prochaine localité. Loin des yeux, loin du cœur. La vieille femme est seule avec son histoire. Elle n'a ni famille, ni consolation.

Salle d'audience comme drame familial

- 21 Si des auteurs comme Jörg Graser et Oliver Storz utilisent le genre « allemand » du *Heimatfilm* pour faire éclater le contexte familial, le producteur de *Land der Väter, Land der Söhne*, Roland Suso Richter, choisit le chemin inverse dans sa propre mise en scène de *Nichts als die Wahrheit* (*Rien que la vérité*, 1999). Un drame de salle d'audience, avec de nettes allusions au genre américain, sert de moyen de transformer, une fois de plus,

l'Histoire en histoire familiale et en réconciliante réunification. Le film de Roland Suso Richter sur un procès fictif contre Joseph Mengele ne se termine pas par un jugement, mais par une renaissance de la famille du défendeur, une attendrissante réconciliation du héros avec sa mère, son épouse et son bébé.

- 22 Le jeune avocat, Peter Rohm (Kai Wiesinger), qui travaille depuis des années à un livre sur Joseph Mengele est enlevé, transféré en Argentine, et sommé par Mengele de plaider sa cause dans un procès. Mengele n'est pas mort, mais singulièrement vivant, bien que gravement malade. Il se livre aux autorités allemandes et réussit finalement à convaincre Rohm d'accepter la tâche. Après tout, Rohm veut « comprendre » – le piège dans lequel il est pris dès le départ – « pourquoi » Mengele a commis ses forfaits. Et comment pourrait-il mieux le découvrir qu'en essayant de le défendre devant un tribunal ? Mais, Mengele ne sert que du réchauffé, à savoir la rationalité des faits que les coupables privilégiaient déjà dans le national-socialisme : les meurtres à Auschwitz comme actes d'euthanasie, la mort dans les chambres à gaz comme coup de grâce. Rohm veut comprendre Mengele, car « nous tous » – cela n'est pas une thèse nouvelle – portons un Mengele « en nous ». Pour que cette intrigue fonctionne, Rohm doit, dans la salle d'audience, s'efforcer de faire apparaître le point de vue de Mengele comme le plus plausible possible, jouer l'avocat du diable. À cet effet, il doit minimiser l'antisémitisme de Mengele et faire en sorte que, à l'instar des dilemmes quotidiens dans un hôpital (où il n'est jamais possible de faire « tout » ce qui est imaginable pour « tous » les patients), on pouvait reconnaître une voie en forte pente vers le meurtre de masse, susceptible d'entraîner tout un chacun. Dans ce jeu, Mengele et le procureur Vogt, images du grand-père et du père pour Rohm – par ailleurs orphelin de père – apparaissent comme les deux faces cyniques de la même médaille et d'un pouvoir sans morale. En réalité, tous deux ne veulent qu'un procès spectacle.
- 23 La compétence morale pour ne pas atterrir dans un Auschwitz, par cette voie glissante que seraient les choix médicaux difficiles (comme s'il s'agissait vraiment de médecine à Auschwitz), apparaît comme un *deus ex machina* sous les traits de la mère de Rohm. Car la seule chose que Rohm apprend effectivement de Mengele est que sa propre mère avait participé à « l'euthanasie » comme infirmière et avait pu le cacher après la guerre. C'est ainsi, qu'en fin de compte, « l'Histoire » devient une histoire. Comme nous apprenons maintenant que si la mère Rohm a bien administré des piqûres mortelles, mais ne savait prétendument rien sur ce qu'elle faisait, se construit, à travers elle, le modèle parfait de la société allemande : « Il y eut les coupables, les Mengele, et des gens comme ma mère qui devinrent coupables sans savoir ce qu'ils faisaient », s'écria Rohm dans la salle d'audience (naturellement les infirmières dans les établissements d'euthanasie savaient parfaitement ce qu'elles administraient à leurs victimes, mais dans le film de Roland Suso Richter, il ne s'agit pas d'Histoire). Ainsi, Rohm peut-il se détourner de son mandant et, dans une ultime conclusion, regarder les spectateurs droit dans les yeux avec ces mots : « Ce procès a montré à quel point nous pouvons tous être subornés, et que le pas qui conduit à la perte de toutes nos valeurs humaines est petit ». Mais, avant cette catharsis dans la salle d'audience, la mère Rohm y a fait sa propre entrée en scène et, là aussi, la souffrance des « impliqués innocents » conduit à la banalisation de la tragédie. Pas de dilemme. Seule l'ignorance mène au forfait et la meurtrière se transforme en victime. Pour que cela fonctionne, Roland Suso Richter doit d'abord solliciter le pathos des survivants. L'entrée en scène, en tant que témoins, des victimes d'Auschwitz se transforme en rituel pompeux avec une juge à la voix brisée par l'attendrissement, et une musique qui ne se contente

pas d'emprunts faits à une mélodie bien familière, depuis *La liste de Schindler*. Une fois établi comme expression émotionnelle d'un vécu de victime, le thème musical « juif » sert à Roland Suso Richter d'artifice métonymique efficace. Lorsque la mère Rohm décide, contre l'avis de son fils, de déposer au procès (une déposition dont la fonction juridique reste complètement obscure), la même musique se fait entendre et confère à présent à la mère Rohm le statut d'une survivante. Rohm, l'orphelin de père, peut retourner dans le giron des mères, de la sienne propre, et dans celui de sa femme enceinte, hospitalisée après un attentat à la bombe néo-nazi. Trois générations sont réunies, l'histoire peut continuer. Mais, Mengele – malade à mourir – emportera l'Histoire dans sa tombe.

Et où restent les contes ?

- 24 Que deviennent les enfants dans la forêt ? L'histoire de Helma Sanders-Brahms ne se termine pas par une famille ressuscitée. « Je ne me suis pas mariée. Cela vous me l'avez désappris », reconnaît-elle en *off*. Continuellement, elle commente la diégèse du film, s'adresse à ses personnages, à ses « parents », dans une adjuration qui, par un effet anti-illusoire, rompt avec la nuance de fond du film et transforme l'impression de réalité de l'action en monologue d'images rêvées de l'auteur. Helma Sanders-Brahms veut raconter sa propre histoire – l'histoire d'une innocence – comme elle le souligne en guise de programme dès le départ : « Je n'ai pas de responsabilité dans ce qui est arrivé avant ma naissance. Je n'existais pas alors ». De même, la première image du film met en scène un état précaire de l'innocence : une paisible surface d'eau, dans laquelle se reflète un drapeau national-socialiste. « Ce n'était pas lui le nazi, c'était l'autre, son ami », apprenons-nous sur le père (Ernst Jacobi) qui se glisse dans l'image sur un canot à rames et dissout le reflet dans l'eau. Tous deux se tiennent sur la berge, le père Hans et son ami Ulrich, ainsi qu'une femme, menacée par des SA qui, par plaisir machiste, lâchent leur chien sur elle. « Elle n'a pas crié. Une femme allemande. Une authentique femme allemande », tel est le commentaire des hommes et le début de l'histoire d'un désir emprunté qui débouche sur le mariage des parents, et sur un conte codé de la défloration. Lene, la mère, se pique le doigt et Hans, le père, lui suce tendrement le sang. Mais, Helma Sanders-Brahms raconte un conte sinistre : le mariage de ses parents coïncide avec le début de la guerre, et son père y est envoyé pour tuer. À deux reprises, ses camarades assassinent une femme, les doubles de la sienne, jouées comme Lene par Eva Matthes. En pleine guerre, naît la fille Anna qui, dans le film, ne porte pas seulement le nom de la propre fille de Helma Sanders-Brahms, mais qui est également incarnée par celle-ci, faisant ainsi fusionner les générations. « L'essai de Sanders-Brahms de sur-interpréter son histoire privée pour en faire une histoire collective des Allemands » (Kaes, 1987 : 117) obéit à une prémisse analogue à la saga familiale de Bernhard Sinkel. Dans la confrontation avec les propres parents, un autre ton doit être adopté : « Nous vous faisons des reproches, mais de quel droit ? En quoi sommes nous meilleurs, en dehors d'avoir l'avantage d'être « nés après » » (Sanders-Brahms, 1980 : 11). Contre une « écriture masculine de l'histoire », *Deutschland, bleiche Mutter* devait mettre en jeu une autre histoire : « Ceci est l'histoire positive de l'Allemagne pendant le fascisme, la Seconde Guerre mondiale et l'après. L'histoire des femmes qui maintinrent le cours de la vie, pendant que les hommes furent engagés à tuer » (*ibid.* : 25).
- 25 Le film provoqua une vive discussion (*e.g.* : Bammer, 1985 ; Hiller, 1980 ; Kaplan, 1996 ; Seiter, 1986). D'une perspective féministe, l'image de la mère apparut comme symbole

national, auquel recourait déjà Bertolt Brecht dont le titre du film cite le poème de 1933 comme discutable déification du féminin, comme emblème d'une souffrance passive, d'un rôle collectif de victime. Mais, s'agit-il effectivement, dans ce film, de rôles « féminins » et des difficultés à trouver une authentique perspective « féminine » ? Une perspective qui ne reproduit pas seulement la projection des désirs masculins comme ils seraient indéfiniment confirmés dans le code réaliste du mélodrame et du film populaire ? S'agissait-il, pour Helma Sanders-Brahms, de raconter sa propre histoire comme histoire « nationale », ou plus justement d'une « historisation » de thèmes féminins traditionnels, comme Anton Kaes le porte à son actif ? Au centre du film, il y a la guerre qui atteint finalement l'Allemagne. Si Helma Sanders-Brahms raconte d'abord ses propres antécédents et, dans le dernier tiers du film, la misère psychique de l'après-guerre et de la reconstruction, les derniers mois de la guerre apparaissent comme un voyage de rêve à travers une aventure.

- 26 Alors que Hans est absent, Lene et Anna se possèdent exclusivement : « C'est comme cela que Lene et moi nous nous aimions dans la baignoire et volions comme des sorcières par-dessus les toits. Lene et moi. Moi et Lene. En pleine guerre ». Comme les sorcières au-dessus des toits volent aussi les bombardiers alliés ; et les photos aériennes de ruines allemandes acquièrent une importance hautement ambivalente. Déjà la naissance d'Anna, pendant un bombardement, est suivie des premières prises de vue aériennes des villes détruites. La violence de l'accouchement se confond avec la violence de la destruction. L'image du vol au-dessus des ruines devient en même temps le code de la fusion entre mère et fille, comme dans une griserie de la symbiose. Hans, le père, devient un « facteur dérangeant ». Quand, pendant une permission, il fait irruption dans l'idylle de cet amour primaire, il dérange aussi les images du film dans le cadrage desquelles il ne trouve jamais de place avec la mère et la fille. Finalement, mère et fille errent seules à travers ruines et forêts. Par terre, dans la forêt, apparaissent des rails de chemin de fer, recouverts d'une végétation de bouleaux. Quel genre de forêt est-ce ? Lene relate un conte de Grimm qui se prête sans difficulté à l'interprétation, de façon parfois ambiguë, de tout ce qui est imaginable par ailleurs et n'est pas abordé dans le film (Naughton, 1992).
- 27 Le conte traite d'une fille de meunier qui doit rendre visite à son fiancé avant le mariage. Ce dernier lui apprend qu'une piste de cendres, disposée par lui, mène à sa maison dans la forêt. À son arrivée, elle fut avertie par un oiseau : « Fais demi-tour, fais demi-tour, tu es dans une maison d'assassins ». Mais, elle continue à chercher son fiancé alors qu'à sa place elle trouve, dans la cave, une vieille femme. Ensemble, elles observent le fiancé et ses amis, tous brigands et anthropophages en train de tuer une pucelle, de découper et de manger. Au doigt de la morte, une des brutes découvre une bague. En essayant de la détacher, la bague saute dans le giron de la fiancée dissimulée. Elle réussit à fuir en compagnie de la vieille. Puis a eu lieu le mariage. Le fiancé est de bonne humeur et encourage les invités à raconter une histoire. La fiancée rapporte ce qu'elle a vu dans la maison du fiancé, en ajoutant de façon rassurante qu'il ne s'agirait que d'un songe. Mais, à la fin, elle sort la bague, preuve qu'elle n'a pas seulement raconté un songe. Les brigands et ses acolytes sont arrêtés et comparaissent devant le tribunal. Le récit du conte annule, dans le rythme éthéré du rêve, le temps de la diégèse de l'action. Finalement, le spectateur, lui aussi, ne sait plus où se trouvent réellement les protagonistes. Commencé dans la forêt, le conte se termine sur les tampons d'un train en marche. Et pendant que Lene raconte, en suivant les rails envahis de végétations, mère et fille pénètrent dans une usine en ruines. À la piste cendrée du conte, correspond une grande cheminée, à la mise

en garde de l'oiseau, une pièce avec des fourneaux qui font penser à des fours crématoires, devant lesquels Lene et sa fille installent un lit pour la nuit. L'association métaphorique avec Auschwitz-Birkenau est indéniable et, en même temps, un support sur lequel va s'accomplir une singulière métonymie.

- 28 L'Allemagne, un repaire d'assassins ? Irène Heidelberger-Leonard voit, dans l'imaginaire du conte, la clé d'une tragédie, d'une culpabilité du « refus de voir ». Helma Sanders-Brahms en a incontestablement tissé des traces dans son histoire, par exemple lorsque sa mère ferme les persiennes quand sa voisine et ancienne amie – camarade de classe juive – est arrêtée par la Gestapo. Cependant, le désir fantasmagorique d'un couple en symbiose ne survit dans cet horrible voyage de rêve, non seulement à l'association de l'Holocauste, mais aussi à la vengeance des « vainqueurs ». Au cours de ce fantasme « d'Auschwitz », Lene et sa fille rencontrent effectivement le loup, deux GI's ivres qui violent Lene, presque sous les yeux de la petite fille, qui entend haleter les hommes, sans comprendre. Lorsque tout est terminé, Lene lui explique « le droit des vainqueurs » qui s'en prendraient aux choses et aux femmes. Et elle sourit, tandis qu'Anna l'embrasse. Puis, la narration du conte par Lene continue, jusqu'au jugement des assassins. Mais, sur « cette » fin, aucune image ne vient plus à l'esprit d'Helma Sanders-Brahms. À la place, Lene échange, dans une gare, des œufs contre des cigarettes. La lutte pour la survie dans l'après-guerre a commencé ; elle se révèle pour Helma Sander-Brahms la véritable catastrophe : « Lene, si nous avions su cela. Lene, si nous avions su cela. C'était le retour de la famille. La guerre éclata dans les familles alors que, dehors, régnait la paix ». Ce n'est pas en partant d'une perspective féministe, d'un éveil politique, ni d'une tentative de règlement de compte avec le national-socialisme que Helma Sanders-Brahms juge sévèrement la restauration de la famille bourgeoise. Le retour du père détruit son monde idéal, sa relation à la mère ; celle-ci se fige dans une paralysie faciale et, après une humiliante extraction de ses dents, se replie dans une dépression. Aux tentatives de sa fille de l'aider, Lene répond avec agressivité. Comme l'écrit Eva Hiller (1980 : 31) : « Le modèle de référence qui est esquissé ici requiert, dans sa version positive, sécurité et mise à l'abri, mais dans sa version négative, déclare le sévère confinement comme état souhaitable, dès lors que tout ce qui le dépasse doit être perçu comme une menace, pour la fille, comme pour la mère ». Dans un tel attachement à la mère, Angelika Bammer voit l'ultime rêve utopique de refuge devant un monde effrayant, tout comme devant la solitude absolue d'une existence humaine : « C'est la vision idéalisée d'un permanent, éternellement heureux état précœdipien » (in Bammer, 1985 : 104), certes, au prix d'une infantilisation qui refuse toute responsabilité du sujet face à son histoire : « La fusion entre mère et fille qui dénie effectivement toute autonomie à chacune d'elle et, par suite toute responsabilité » (ibid. : 105). À la fin, Lene s'enferme dans la salle de bain, éteint la veilleuse du chauffe-eau et laisse s'échapper le gaz. Dans le film de Rainer Werner Fassbinder, *Die Ehe der Maria Braun* (*Le mariage de Maria Braun*, 1979), Maria se suicide et entraîne son mari dans la mort grâce à la fuite de gaz. Elle comble ainsi les désirs secrets des spectateurs qui savent que, après la ruine de l'innocence de leur amour, il n'y a plus d'autre dénouement que la mort.
- 29 Nous brûlons de voir la mère céder aux supplications, de voir la porte s'ouvrir enfin : « Il fallait tellement longtemps avant que Lene ouvre la porte et parfois je pense qu'elle se tient toujours derrière et moi devant, et qu'elle n'en sortira jamais pour venir à moi et que je dois être adulte et seule. Mais elle est toujours là. Lene est toujours là ». La scène se

termine sur un gros plan du visage de Lene. Déformé par la paralysie, il s'abandonne au destin : être là pour sa fille qui ne veut pas devenir adulte.

Identités brouillées

- 30 Dans le film *Abrahams Gold* de Jörg Graser, sans être reconnu, le loup attend à la maison la petite Annamirl, 14 ans, lorsque, en notre présence, elle trotte à travers la forêt. Contrairement au *Heimatfilm* des années 50, son histoire ne se passe pas dans une province champêtre idéalisée où les Allemands – chassés physiquement, psychologiquement ou mentalement de leur *Heimat* – pensent retrouver les valeurs simples d'appartenance collective, de projets de vie orientés vers la famille et de vie sociale sécurisée, une *Heimat* devenue traditionnelle. Autrement aussi que dans le *Heimatfilm* « critique » d'Edgar Reitz jusqu'au film *Viehjud Levi* (*Le marchand de bestiaux Levi*, 1998)³ de Didi Danquart, la province n'est pas menacée par la ville, par le monde « moderne », ses mauvaises habitudes, artifices et aliénations, voire par l'Amérique, mais elle est menacée de l'intérieur. Cet hôte, venant de la ville, par lequel tant de *Heimatfilme* débütent et mettent en scène les antinomies qui font progresser l'intrigue, n'est ici qu'une ancienne fugitive de la campagne ; elle est de retour pour se persuader que rien n'a changé par rapport au passé, sinon en pire. *Abrahams Gold* ne se déroule pas dans l'espace-temps mythique de la *Heimat*, dans l'éprouvette du miracle économique, mais il se déroule dans le présent de la désormais « vieille » République fédérale.
- 31 En racontant l'histoire de la jeune Annamirl (Daniela Schötz) cherchant des champignons dans la forêt, *Abrahams Gold* commence comme un conte, comme une histoire initiatique et finit en tragédie mortelle. En outre, le film raconte la quête du Saint Graal, la romance de l'aubergiste Alois Hunzinger (Robert Dietl) et de son ami le livreur de bières, Karl Lechner (Günther Maria Halmer). Dans ce film, figure une succession de scènes traitant de tabous et de secrets, de dissimulations, de découvertes et redécouvertes, sur lesquels les protagonistes échouent. Annamirl, la brave fille qui vit chez son grand-père, Alois Hunzinger, reçoit la visite d'un « oiseau » migrant à travers le vaste monde. Bärbel (Hanna Schygulla), une hippie d'un certain âge, connaissant quelques difficultés et passablement fatiguée, est la mère d'Annamirl. Ayant fui Alois Hunzinger, un « ancien nazi », et son inquiétante *Heimat* près de Passau, elle recherche « à la maison », pour quelques jours, un illusoire moment de repos. Pour une raison quelconque, elle veut également voir sa fille qu'elle a laissée, bébé, à ses parents. Son départ vers des aubes nouvelles signifiait en même temps l'abandon de son enfant aux temps révolus. La visite ne fait pas l'affaire d'Alois Hunzinger. En compagnie de son ami Lechner, il veut justement partir pour la Pologne. Au bon vieux temps, il y a enfoui un trésor. Les deux amis partent, abandonnent Bärbel et Annamirl. À Auschwitz, sur le terrain de Birkenau que la forêt a en partie envahie, ils veulent déterrer une caisse renfermant des dents en or. Alois Hunzinger n'était pas seulement un « vieux nazi » – sa fille ne tenait d'ailleurs pas à le savoir de façon aussi précise que nous l'apprenons dans le film –, il s'était aussi attribué sa part du butin de l'extermination. Autant, au début du film, la forêt apparaît sereine, claire et colorée, autant elle est, plus tard, grise de pluie et boueuse. La caméra perd toute vue d'ensemble, le flou du fourré envahit l'image et la musique ne laisse rien présager de bon. Dans cette forêt, on ne peut trouver aucun champignon comestible. Les arbres prennent racine dans la cendre des morts. Le retour au village de Karl Lechner devient retour dans une autre vie jamais vécue, plus précisément dans une mort fictive.

Sa « mère », la vieille Lechner, avoue au curé (Otto Tausig), alors que les deux amis sont encore en route pour la Pologne, qu'elle a recueilli le petit Karl, bébé, lorsque ses vrais parents (sous le beau nom de *Sternenmeer*, Mer d'étoiles) ont été déportés pour être exterminés. Le *Volksfest* (fête populaire) du *Heimatfilm* se trouve au centre du film dans *Abrahams Gold*. Après le retour de Pologne, Bärbel et Karl se divertissent, pendant que la société de tir et tout le village font la fête dans la cour de l'auberge. Mais, il s'agit d'un jeu sans mariage, ni avenir, car le héros sera transformé. Déjà, dans la séquence suivante, Karl est mis au courant de ses origines et le film prend une tournure pathétique et maladroitement sur-interprétée. Au son d'un requiem, Karl se trouve rapidement assis dans l'éclairage des phares de son camion, sous une pluie battante, la photo de sa mère en main, recevant ainsi rétroactivement un second « baptême ». Après que la chorale eut atteint son apogée, il se dirige vers Alois Hunzinger, la petite croix en or se balançant bien en vue sur sa poitrine. L'or, sa part du butin, il n'en veut plus. Debout, à contre-jour devant la croisée de la fenêtre, comme le crucifié, il défie Alois Hunzinger : « Dans ma poitrine bat un cœur allemand » dit celui-ci à la fin du film. Les auteurs et acteurs tiennent si ostensiblement un autre langage que ces propos font naître une singulière tension.

- 32 « Patrie », à l'évocation de ce mot ne vient à l'esprit de Jörg Graser que le constat suivant : « Là, je me sens comme habitant du globe terrestre. Je vois cela en termes galactiques ». Dans le dossier de presse du film, Hanna Schygulla reconnaît que « comme étudiants, nous voulions une société sans père. Nous sommes citoyens du monde, habitants d'une seule et même planète ». L'attribution des rôles joue aussi dans la définition de l'identité et des échanges : Hanna Schygulla est née à Kattwitz, à proximité d'Auschwitz, et Rainer Werner Fassbinder lui permit auparavant de représenter les Allemands comme des « victimes », à la fois victimes des nazis et des Juifs (*Lili Marleen*). Le rôle du curé est confié à un acteur juif (Otto Tausig) qui, lui-même, a été sauvé d'un convoi d'enfants et recueilli par des parents nourriciers ; Günther Maria Halmer (Karl) a tourné deux films à Auschwitz : il a interprété le rôle de Rudolf Höss, le commandant du camp dans *Sophie's choice* (*Le choix de Sophie*), comme dans la production télévisuelle américaine *War and remembrance* (*Guerre et mémoire*). Dans ce film, il est encore et toujours question de « société sans pères », d'« absence de paternité », déjà évoquées par Alexander Mitscherlich (1963). Mais, la malheureuse protagoniste du film n'est dépourvue de père que par un artifice de Jörg Graser. Sur trois générations, il a réparti l'histoire réelle qui s'est passée quelques années auparavant à Dachau ; tout comme le personnage se cachant derrière Bärbel et Annamirl, le cinéaste donnait ainsi la chance de produire un drame « classique ». Le suicide réel d'une petite fille qui, depuis, ne fait que survivre, devait se transformer en catharsis dramatique de la mort nécessaire d'une petite-fille qui pourrait ébranler les vivants. Or, cela ne fonctionne pas vraiment.
- 33 Les héros et héroïnes de ce film sont sans mère. Celle de Karl a disparu à Auschwitz. Il n'est pas question de celle de Bärbel. Pour sa part, Annamirl a une mère qui l'a livrée au loup. Tandis que les *Heimatfilme* respectent la loi de la comédie qui voudrait, en l'occurrence, que le père soit, en tant qu'obstacle œdipien, neutralisé à la fin comme par enchantement et de façon anodine et avenante, chez Jörg Graser, il ne peut en être question : le père-grand-père est lui-même le loup, et l'amour pour lui conduit forcément au drame car il rend coupable. Sans qu'il n'en soit jamais question dans le film, la possibilité que Bärbel se soit sauvée, non seulement devant un nazi, mais aussi devant un père abusant sexuellement, est vaguement sous-entendue. *Abrahams Gold* est un film sur

le rapport des générations et de sa dégradation dans une forme des plus radicales. Dans ce film, la population est vouée à la disparition progressive, en tout cas, dans cette *Heimat* que n'a finalement plus aucun des protagonistes.

- 34 Karl a jeté à la figure de Alois Hunzinger le mot à l'effet « magique » auquel il doit encore s'habituer : « Je suis un Juif ». Tout comme Jörg Graser permet au livreur de bière, à la fin du film, de se défaire de son caractère de rusticité bavaroise, comme on le ferait d'une pure apparence, et à Karl d'adopter un *look* plutôt citadin (comme s'il suffisait de savoir qu'on est juif pour être différent), le vieux nazi laisse tomber tout voile et se retrouve dans la folie hystérique du bon vieux temps. Abandonnée une fois de plus par Bärbel, Annamirl est entre deux hommes. Elle trahit Karl, son fiancé, auprès du grand-père. Celui-ci lui demande de dénoncer Karl à la police comme pédophile et violeur, ce qu'il est pour Alois Hunzinger, car le Juif a souillé sa fille et l'a lui-même dupé. Le retour au bon vieux temps précipite Alois Hunzinger dans la folie et mène Annamirl au suicide (après qu'elle eut témoigné pour Karl auprès de la police). Sans succès, Karl porte plainte : « Dans ce cas, nous ne sommes pas compétents, allez donc en Israël », et en définitive, il est poussé à partir pour une destination inconnue. Bärbel, qui vient à l'enterrement (naturellement trop tard, alors que tout est fini, reste seule : sans mère, sans père, sans enfant. Il ne lui reste qu'une croix de bois qu'elle plante illégalement sur la tombe de la suicidée. Ainsi, *Abrahams Gold* est-il un film sur la transmission d'une expérience historique, sur la constitution d'une identité devenant impossible. Un film sur une caisse d'or dentaire, le plus horrible Saint Graal qu'on puisse rechercher dans une romance. Dans *Abrahams Gold*, il n'y a pas d'Abraham, aucun premier père, mais tous en ont la nostalgie, celle d'un héritage que l'on pourrait recueillir sans se perdre, être écrasé, détruit, anéanti. L'or, tiré de la boue d'Auschwitz, la richesse pillée dans les corps des morts, le fantasme antisémite du pouvoir juif, le thème chargé de mythes, le symbole de la tradition et de la permanence : des milliers de bagues et de montres en or, de chandeliers et de médaillons rôdent tels des fantômes à travers la société allemande, à travers familles et fortunes d'affaires ; lorsque leur histoire est révélée, ils forment des fissures et finissent, telles des bombes à retardement, par déclencher des tremblements de terre. Hanna Schygulla parle d'une malédiction qui agirait jusqu'à « la troisième génération ». Par la-même, elle indique la pente glissante sur laquelle risque d'atterrir un tel débat sur l'Histoire. En fait, il y est depuis 1989 : « Dans ma poitrine bat un cœur allemand ». Comme ce serait beau de pouvoir le dire gaiement. Mais, qu'avons-nous vraiment fait pour cela ? ». Ainsi, le psychiatre Hinderk Emrich, conseiller du film, cite-t-il Alois Hunzinger qui, finalement, a le dernier mot dans le dossier de presse de la société de location de films. Le vieux Alois Hunzinger aurait-il en fin de compte raison ? Existe-t-il quelque chose qui serait « un cœur allemand » ? Le film de Jörg Graser doit-il quand même fonder une identité, une paradoxale identification des Allemands en tant que « communauté de destin » des coupables, comme collectif ethnique d'une communauté de descendance, fondée par les responsables ?
- 35 Alois Hunzinger le jette à la figure de sa petite fille qui se balance au bout d'une corde : « Je te dis une chose. Cela je ne te le pardonnerai jamais. Tu mérites qu'on te mette une pancarte autour du cou avec la mention "Vagin-juif", voilà ce que tu es. Dans cette poitrine bat un cœur allemand, cela signifie avant tout que je suis invincible ». Si le film *Abrahams Gold* est réellement un drame, alors, Annamirl doit mourir. Si elle « doit » mourir, le film se termine sans avenir. Les filles meurent avant les mères... Placée devant le choix, Alois Hunzinger le dit sans ambage : « Tu dois te décider, lui ou moi » ; elle a

renié l'un, Karl Lechner, pour l'autre, Alois Hunzinger, et cela la détruit. Mais, ce suicide ne prendrait un sens tragique que si la trame du film plaçait réellement Annamirl devant une décision « impossible ». De cette façon, l'attachement au grand-père est laissé au niveau d'un insurmontable destin. La mort d'Annamirl signe la paradoxale victoire de Alois Hunzinger. Quel équilibre la catharsis devant être suscitée en nous, rétablit-il ? À la fin du film, Bärbel et Karl n'ont plus grand chose à se dire : « *Heimat*, de toute façon je n'en ai plus aucune », dit Karl, « alors, à plus tard ». Il lui serre cérémonieusement la main, avant son départ. Le dernier plan fixe la tombe : la croix de bois et la musique sentimentale clôturent le film dans un court-circuit avec la fausse tonalité du requiem qui accompagne l'initiation de Karl, en tant que Juif. La fin n'est marquée ni par une fête, ni par un mariage, mais par la mort et la séparation. Les survivants se mettent en route vers l'inconnu. Le seul mariage du film a lieu auparavant, pendant que Karl Lechner et Alois Hunzinger sont à Cracovie. Bärbel et Annamirl se réconcilient lors d'une excursion à Dachau et se rendent dans un magasin de mode nuptiale, dansent la valse en tenue de mariée : un mariage avec deux mariées. Dans ce drame, l'enfance n'est ni une échappatoire, ni une idylle dans laquelle on pourrait se réfugier, mais une illusion : Bärbel, qui voulait rester enfant, enterre finalement sa fille, c'est-à-dire l'avenir.

Conclusion

- 36 Dans les années 90, la principale tendance de la production cinématographique allemande sur l'Histoire nationale a fait l'impasse sur de telles invitations comme point de fuite. Elle apparaît non comme le paradoxe d'un conte voué à l'échec, mais comme la réconciliation résignée et mélancolique du mélodrame. Que ce soit dans *Viehhud Levi*, dans *Nichts als die Wahrheit*, *Marlene* (Joseph Vilsmaier, 2000), *Comedian Harmonists* (Joseph Vilsmaier, 1997) ou *Aimée und Jaguar* (*Aimée et Jaguar*, Max Färberböck, 1998), ce sont des Allemands, non juifs, qui seront visuellement et dramatiquement (ré-)unifiés dans le deuil pour les occasions manquées, elles-mêmes devenues une « expérience commune »⁴. Habituellement, les mélodrames débutent après le mariage et, contrairement à la comédie, la solution des « malentendus » n'arrange aucunement « tout ». La réunification a un goût amer, on fait comme si on ne s'en apercevait pas.

BIBLIOGRAPHIE

Bammer A., 1985, « Through a Daughter's Eyes : Helma Sanders-Brahms' Germany, Pale Mother », *New German Critique*, 36, pp. 91-109.

Grefe C., 1986, « Rekonstruktion eines Filmprojektes », pp. 394-413, in : Sinkel B., *Vater und Söhne : eine deutsche Tragödie*, Frankfurt am Main, Athenäum.

Heidelberger-Leonard I., 1984, « Brecht, Grimm, Sanders-Brahms - Drei Variationen zum selben Thema : *Deutschland, bleiche Mutter* », *Études germaniques*, 39, 1, pp. 51-55.

Hiller E., 1980, « Mütter und Tochter », in : *Frauen und Film*, 24, pp. 29-33.

- Höfig W., 1976, *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*, Stuttgart, Enke.
- Kaes A., 1987, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München, Text + Kritik.
- Kaplan E. A., 1996, « The Search for the Mother/Land in Sanders-Brahms's Germany, Pale Mother (1980) », pp. 288-304, in : Rentschler E., dir., *German Film and Literature. Adaptations and Transformations*, New York/London, Methuen.
- Kluge A., Sinkel B., 1986, « Gespräch über die Vater und die Söhne », pp. 414-418, in : Sinkel B., *Vater und Söhne : eine deutsche Tragödie*, Frankfurt am Main, Athenäum.
- Mann G., 1961, « Vorwort », pp. 11-16, in : Shirer W. L., *Aufstieg und Fall des Dritten Reiches*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.
- Mitscherlich A., 1963, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft : Ideen zur Sozialpsychologie*, München, Piper.
- Naughton L., 1992, « Germany, Pale Mother : Screen Memories of Nazism », in : *Continuum : The Australian Journal of Media & Culture*, 5/2.
<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/5.2/Naughton.html>.
- Reinecke S., 2001, « Nachholende Bewältigung oder : It runs through the family. Holocaust und Nazivergangenheit im deutschen Film der Neunziger », pp. 76-83, in : Deutsches Filminstitut, *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*, München, Text + Kritik.
- Reitz E., 1984, *Liebe zum Kino*, Köln, Verlag Köln 78.
- Rohrbach G., « Das Drama einer Verführung », pp. 6-8, in : Sinkel B., *Vater und Söhne : eine deutsche Tragödie*, Frankfurt am Main, Athenäum.
- Sanders-Brahms H., 1980, *Deutschland, bleiche Mutter. Film-Erzählung*, Reinbek, Rowohlt.
- Seiter E., 1986, « Women's History, Women's Melodrama : Deutschland, bleiche Mutter », *The German Quarterly*, 59, 4, pp. 569-581.
- Trimborn J., 1998, *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster*, Köln, Leppin.

NOTES

1. Il s'agit des films sur la « petite patrie », c'est-à-dire la *Heimat*.
2. Les chiffres indiqués se fondent sur une étude comparative en cours, menée par l'auteur, sur le rapport entre genre, fiction et Holocauste dans le film et le drame audiovisuel. Dans ce cadre, ont été recensées, dans le monde et jusqu'en 1948, environ quatre cent cinquante productions. Jusqu'en 1948, sept films traitant de la persécution des Juifs et de leur anéantissement ont été produits en Allemagne, et une série d'autres y faisant néanmoins allusion. Dans les années 50, s'y sont ajoutés quatre films en RDA, et pas un seul à l'Ouest ; dans les années 60, environ dix-huit films (dont une petite moitié en RDA) ; dans les années 70, moins de dix, un effondrement de l'intérêt observé dans la production internationale. Ce n'est que depuis 1980 (après le succès mondial de la série *Holocauste*) que l'intérêt croît partout. Au total, environ cent vingt films de fiction et de docudrama, y compris les productions télévisuelles, sont apparus en Allemagne depuis 1945. On constate une masse équivalente de productions en Europe de l'Ouest, environ quatre-vingt-dix en Europe de l'Est, et cent cinquante aux USA.

3. D'après la pièce de Thomas Strittmatter. Comme dans *Heimat*, ici aussi le national-socialisme tombe littéralement sur les gens simples de la campagne, à la manière d'une colonisation séduisante condamnable par la ville. Lisbeth, la fille du paysan, sauve finalement *Le marchand de bestiaux Levi*. À la différence de la pièce de Thomas Strittmatter, il n'est pas tué à la fin (assassinat ou suicide) mais, chassé du monde paysan, il se dirige vers un avenir incertain.

4. Les exceptions sont rares : le mélodrame, par ailleurs marqué de kitsch, *Gloomy Sunday, das lied vom traurigen Sonntag* (*Gloomy Sunday, la chanson du dimanche triste*, Schübel, 1999) qui se termine par une vengeance réussie, ou le thriller *Meschugge* (Levi, 1998) qui, après un changement d'identité (une petite fille de survivants juifs apprend que ses grands-parents étaient en réalité des coupables nazis), offre une issue en forme de comédie absurde.

RÉSUMÉS

Depuis 1980, des films allemands sur l'héritage national-socialiste, la Seconde Guerre mondiale et l'Holocauste, sont devenus des instruments de débat entre générations. Beaucoup de films, de *Deutschland bleiche Mutter* à *Väter und Söhne*, de *Abrahams Gold* à *Land der Väter, Land der Söhne*, ont essayé d'explorer la trajectoire de l'Histoire dans le microcosme de la famille et dans l'espace de la culture locale, via différents genres tels le *Heimatfilm*, le mélodrame, oscillant entre le conte de fées, la tragédie et la comédie. L'article analyse les stratégies narratives menées selon une approche ambivalente, voire contradictoire, déterminée par un désir de réconciliation et de vérité, de continuité et d'innocence.

Since 1980 German movies about the heritage of National Socialism, World War II and the Holocaust became a means of discourse between the generations. Many films, from *Deutschland bleiche Mutter* to *Väter und Söhne*, from *Abraham's Gold* to *Land der Väter, Land der Söhne*, tried to explore the trajectory of history in the microcosm of family and the space of local culture, in different genres such as *Heimatfilm* and melodram, oscillating between fairy-tale, tragedy and comedy. The essay discuss' narrative strategies, manoeuvring in the ambivalent, even aporetic field determined by the desire for reconciliation and truth, continuity and innocence.

INDEX

Mots-clés : holocauste, histoire allemande, générations, Heimatfilme, mélodrames, contes de fée

Keywords : holocaust, german history, generation, heimatfilm, melodram, fairy-tale

AUTEURS

HANNO LOEWY

Jüdisches Museum Hohenems

Hohenems, Austria

Loewy@jm-hohenems