



HAL
open science

Ecrans du nazisme : sur quelques films d'Alexander Kluge dans le contexte des années 1960-80

André Combes

► **To cite this version:**

André Combes. Ecrans du nazisme : sur quelques films d'Alexander Kluge dans le contexte des années 1960-80. Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain,, 2013. hal-02185142

HAL Id: hal-02185142

<https://hal.science/hal-02185142>

Submitted on 16 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

André Combes

Ecrans du nazisme : sur quelques films d'Alexander Kluge dans le contexte des années 1960-80

Après quelques remarques liminaires sur quelques exemples de la cinématographie du national-socialisme (NS) et de l'Holocauste/Shoah qui commence timidement à investir la sphère publique ouest-allemande dans les années 50-60, j'examinerai ici quel type de représentation proposent de ce NS le premier documentaire de Kluge, réalisé avec Peter Schamoni, sur l'architecture nazie, *Brutalität in Stein* (1960), puis un film dit « de fiction » comme *Anita G. (Abschied von gestern)*, 1966) et enfin un film qui allie les deux registres, *La Patriote (Die Patriotin)*, 1979). Je ferai également une brève incursion dans *L'Allemagne en automne (Deutschland im Herbst)*, 1978), le film collectif dont Kluge fut le maître d'œuvre et dont il assura le montage général¹.

Le propos sera de faire apparaître quelques aspects de la spécificité de l'écran klugien du nazisme - des années cinquante aux années soixante-dix - époque où le discours sur le NS et la cinématographie qui le met en scène subissent des transformations décisives. Dans ce contexte, dans lequel peu de cinéastes se sont inscrits avec l'endurance idéologique et esthétique de Kluge, on ne pourra indiquer ici que quelques aspects significatifs des films analysés afin d'éclairer sous un angle un peu différent une problématique devenue depuis les années soixante-dix incontournable: quelles constructions filmiques (iconicité, montage image-son, narrativité) pour quelle représentabilité de la terreur et du trauma liés au NS, sans oublier que les écrans-cinéma fonctionnent ici souvent comme des boucliers de Persée qui à la fois protègent de la violence symbolique (gorgonale) des images² et font aussi, et peut-être d'un même mouvement, écran à la réception de ce qu'elles représentent.

On sait que la temporalité de la terreur et du trauma, qu'on ne peut dissocier de celle du travail de remémoration et de perlaboration sur leurs causes est a priori différente. La terreur renvoie à des événements du passé tandis que le traumatisme, qui les constitue après coup comme tels, assure leur perduranc

¹ Tous ces films se trouvent dans le coffret: Alexander Kluge, *Sämtliche Kinofilme*, Frankfurt am M., Zweitausendeins, 2007. J'utiliserai également: A. Kluge, *Die Patriotin*, Frankfurt am M., Zweitausendeins, 1981, qui contient un découpage textuel et iconographique du film ainsi que des notes illustrées sur *L'Allemagne en automne*.

² S. Kracauer a été un des premiers à souligner cette fonction dans sa « théorie du cinéma » : « Parmi tous les moyens existants, seul le cinéma sert, dans un certain sens, de miroir à la nature et permet partant une 'réflexion' d'événements qui sinon nous pétrifieraient si on les rencontrait dans la vie réelle. L'écran de cinéma est le bouclier étincelant d'Athena ». In: S.K., *Theorie des Films*, Frankfurt am M., Suhrkamp, 2005, p. 395.

dans le présent. C'est une sorte de présence du passé dans le présent³, comme le mettra par exemple en scène *Shoah* de Lanzmann qui en cherchera l'immatérialité définitive des traces non sur les sites effacés de la terreur mais dans les mémoires traumatisées et réticentes des victimes, les dénis des bourreaux et les images contemporaines de ces anciennes topographies de la mort de masse redevenus paysages habitables voire idylliques, comme celle qui ouvre son film. Comment s'inscrit la représentation-cinéma dans cette temporalité-là et qu'en retient-elle pour l'agencement de ses figurations?

Celle de Kluge essaie de promouvoir des formes nouvelles de savoir sur les figures multiples - documentaires ou fictionnelles - de la présence du passé allemand dans le présent de la RFA. Même s'il revisite volontiers des siècles d'histoire économique, culturelle, sociale et politique, c'est le NS et la Deuxième guerre mondiale, inséparables chez lui, qui semblent constituer le centre de ce vaste chronotope et le point de départ obstiné de son travail d'écrivain et de cinéaste. Il y aura alors chez le cinéaste-historien Kluge une forme de montage qui fonctionne selon le principe chimique de la cristallisation. Il faut choisir la bonne image et laisser se cristalliser autour d'elle tout un complexe d'autres images ou textes qui vont générer un ensemble de rapports :

Ich bin der Meinung, dass die wirkliche Qualität eines Autors in der Aufmerksamkeit liegt, durch die er aus der Vielfalt gesellschaftlicher Phänomene ein Bild herauswählt, das dann wie ein Kristallgitter fungiert. Um dieses Kristallgitter, die ursprüngliche idée fixe, kristallisiert sich jetzt ein ganzer Zusammenhang...⁴.

Le NS a donc de multiples écrans. Pour ce qui est du cinéma ouest-allemand des deux premières décennies d'après-guerre, ils furent d'abord centrés sur la Deuxième guerre mondiale puis sur la résistance au NS (la « révolte des officiers » surtout)⁵ et enfin, après la percée médiatique de la série télévisée américaine *Holocaust* de Marvin Chomsky, diffusée en 1979 et vue par plus de 15 millions d'Allemands de l'ouest, sur la persécution des juifs⁶. Comme pour le *Shoah* de Lanzmann (1985), beaucoup moins vu mais très commenté, le nazisme des camps sera d'abord une cinématographie d'importation. Nous en verrons

³ Cf. la publication du Deutsches Filminstitut de Francfort sur le Main dans le cadre du projet du Fritz Bauer-Institut "Cinématographie des Holocaust" intitulée: *Die Vergangenheit in der Gegenwart Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm* (hrsg. von Cl. Dillmann u. R. Loewy), éd. text+kritik, München 2001

⁴ Kluge, dans une interview donnée à U. Gregor. In : *Herzog, Kluge, Straub, op. cit.* p. 157.

⁵ Pour citer quelques titres: *Canaris* (Alfred Weidenmann, 1955), *Le général du diable (Des Teufels General)*, Helmut Käutner, 1955), *Le 20 juillet (Der 20. Juli)*, Falk Harnack, 1955), *C'est arrivé le 20 juillet (Es geschah am 20. Juli)*, Georg-Wilhelm Pabst, 1955).

⁶ Cf. Andrea Lauterwein, *Essai sur la mémoire de la Shoah en Allemagne fédérale (1945-1990)*, Paris, éditions Kimé, 2005. En particulier le chapitre « De l'absence de mémoire iconographique de la Shoah ». Voir aussi les titres du projet sur la « Cinématographie de l'Holocauste » du Fritz Bauer-Institut, du Deutsches Filminstitut (Francfort sur le Main) et de la revue *CineGraph* de Hambourg (<http://www.cine-holocaust.de/index.html>).

d'autres exemples plus anciens. Retenons que cette dramatique à épisodes de quelques 7 heures a ancré dans les consciences à la fois un discours sur l'Holocauste/Shoah et une certaine esthétique de sa représentation: elle proposait une imagerie empathique des événements principaux de la persécution des juifs autour de deux familles idéal-typiques imbriquées narrativement sur le modèle des sagas classiques mais sans s'intéresser au tout socio-historique de la persécution. C'était une mise en images des grandes scissions événementielles de la persécution puis de l'extermination - *avec ce travelling caméra à l'épaule qui montrait Meryl Streep entrer courageusement dans la chambre à gaz* - mais dépourvue de liant historique structurant par quoi elle construirait son sens profond, ce « *Zusammenhang* » si cher à Kluge⁷.

Mais avant que ne s'installent ces écrans plus spécifiques de la terreur et du trauma, une autre caractéristique des écrans du NS fut d'être, surtout à leur tout début, des écrans « documentaires ». Ce furent des écrans (trop?) pleins de bruit et de fureur néo-barbares ou saturés de corps dévastés ou anéantis mais qui ne furent pas les corps juifs de l'extermination la plus radicale: littéralement partis en fumée, ils semblaient être définitivement irréprésentables⁸.

Ces écrans-là étaient supposés être littéralement des écrans-témoins qui entendaient graver dans le celluloid l'horreur des camps. Il importait, pensait-on, de laisser les images de cette horreur nourrir de visualité insupportable les actes d'accusation de Nuremberg ou d'ailleurs en convoquant implicitement par l'image à une barre imaginaire les exterminés ou presque exterminés, *ces « Muselmänner » dont parlera Primo Levi* et dont les médiatisations successives nous ont transmis l'insoutenable regard. Terreur et trauma y furent frontalement mis en scène à des fins de rééducation immédiate, dès les premières images anglo-américaines de la libération des camps de la mort: ceux de Bergen Belsen, Buchenwald, Ohrdruf, Sachsenhausen, Ravensbrück, Mauthausen ou Dachau. Un film de compilation comme *Les moulins de la mort (Die Todesmühlen, Hannes Burger, 1945)*, supervisé et remonté en partie par Billy Wilder⁹, montrait cette réalité traumatique des camps dans l'après-coup immédiat de leur libération mais entendait aussi démontrer en creux que la rééducation alliée pouvait vouloir provoquer une traumatisation inversée, celle du peuple des

⁷ « *Il n'y a aucun secteur productif, ni dans une entreprise industrielle, ni pendant la guerre, ni dans les rapports privés, ni dans le domaine de la pensée et des sentiments, dans lequel cette catégorie de l'ensemble structuré (Zusammenhang) n'apparaisse pas en permanence comme décisive* ». In: A. Kluge, O. Negt, *Geschichte und Eigensinn, Frankfurt am M., Zweitausendeins, 1981, p. 644. Au cinéma, c'est bien sûr le montage qui en est l'instrument.*

⁸ Il faut en excepter des images fixes: les quatre photos de la crémation en plein air de corps gazés prises à Birkenau par les « Sonderkommandos » (Cf. G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Ed. de Minuit, 2003), ainsi que certaines photos de *L'Album d'Auschwitz*, Paris, Ed. Al Dante/FMS, 2005.

⁹ Voir sur ce film : « Jeanpaul Goergen : « Aufnahmen beglaubigter Kameraleute. *Die Todesmühlen*, in : *Filmblatt*, 7. Jg, Nr. 19/20, Babelsberg, CineGraph, 2002.

bourreaux confronté brutalement aux victimes de leurs atrocités¹⁰ : « Aufklärung durch Schrecken » (éduquer par la terreur), dira-t-on parfois, le « War department » américain se réservant, comme l'indiquait l'annonce du pré-générique du film, le contrôle de la diffusion auprès « du peuple allemand » pour lui montrer que « derrière le rideau des parades nazis, des millions de femmes, d'hommes et d'enfants furent torturés à mort ». L'écran à la fois réel et symbolique des parades comme faisant écran à la réalité inmontrable de la terreur qui était au fondement du régime : les cinéastes alliés ont tout de suite été à l'essentiel. Néanmoins, la mise en scène de cette terreur ignorait le plus souvent le différentiel de temporalité déjà évoqué entre terreur et trauma, le temps de latence indispensable au second qui n'émergeait que dans l'après-coup, en réponse décalée aux images vues. Elle méconnaissait ainsi les effets de la répétition du visionnement de l'horreur sur une mémoire artificielle, greffée ou « prothétique », qui n'avait rien « perlaboré »¹¹.

Il y avait une autre manière de laisser la représentation de la terreur travailler la subjectivité des spectateurs d'après-guerre: prendre position par l'image, et surtout par le montage images-sons off, sur les souffrances vécues ou les atrocités commises par ses protagonistes sans laisser bloquer la réflexion par le couple terreur/trauma. Elle concerna dans un premier temps (années cinquante) et de manière significative des films d'importation. Ce fut d'abord le *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, avec le texte de Jean Cayrol traduit par Paul Celan pour la version allemande, texte dit en voix off par Michel Bouquet, de cette célèbre « voix blanche et sans affects »¹² voulue par Resnais qui tranchait par exemple avec le pathos du commentaire off de *Die Todesmühlen*. L'histoire de la carrière allemande de ce film, retiré en 1956 de la compétition cannoise sur intervention directe du gouvernement allemand mais projeté avec un certain succès en RFA à partir de la fin de la même année - la télévision allemande ne le diffusera qu'en janvier 1978 - montre les résistances officielles largement répandues à faire accéder les camps de la mort à la représentation¹³. J'en

¹⁰ Dans la séquence finale, on voit défiler, encadrés par des soldats américains, les habitants de Weimar devant les cadavres de Buchenwald puis, en surimpression de plans rapprochés de Weimariens aux visages défaits, le film montre les masses en liesse acclamant Hitler et les dignitaires nazis au congrès de Nuremberg.

¹¹ Je fais bien sûr référence à la triade freudienne « remémorer, répéter, perlaborer » (erinnern, wiederholen, durcharbeiten). Cf. Th. Elsaesser, *Terror und Trauma Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin, Kadmos, 2006-2007, p. 199.

¹² Cf. la postface de Sylvie Lindenperg au texte de Cayrol in : J. Cayrol, *Nuit et brouillard*, Paris, Fayard, 1997, p. 63. Le film marqua toute une génération de cinéastes dont Kluge.

¹³ On peut citer deux exemples de la réception cinéma de *Nuit et brouillard* où la projection en abyme du film de Resnais provoque des réactions radicalement différentes à une génération de distance: dans *Les années de plomb (Die bleierne Zeit, Margarete von Trotta, 1981)* c'est la consternation quasi-traumatique (vomissements) des deux sœurs lors de la projection du film par leur père pasteur qui domine. Dans *Die innere Sicherheit (2000)* de Christian Petzold (le co-scénariste H. Farocki est de la génération de M. von Trotta), la projection scolaire de *Nuit et brouillard* ne semble provoquer que l'indifférence des élèves.

retiendrai ici une réflexion, qu'on pourrait dire ciné-poétologique, sur la conjonction d'images d'archives de la terreur en noir et blanc¹⁴ (env. les 2/3 du film) - montage de plans rapides sur un rythme haché - et d'images en couleur tournées une décennie plus tard à Auschwitz par l'équipe du film. Elles sont composées de plans beaucoup plus longs où dominant les travellings latéraux alternés dans un rythme lent mais soutenu.

Le deuxième film d'importation fut le *Mein Kampf*, d'Erwin Leiser de 1959, film d'émigré juif en Suède dont le titre original était *Les années sanglantes* (Den blodiga Tiden) et qui fut projeté en RFA en 1960. Le film utilise dans sa quatrième partie des documents d'archives inédits sur le ghetto de Varsovie conservés en RDA. Le commentaire off au présent de l'indicatif annonçait d'emblée que ces images avaient été tournées par les services de Goebbels qui ne les avaient jamais diffusées afin d'éviter que le public allemand ne s'apitoie sur le traitement subi par les juifs enfermés dans le ghetto¹⁵.

En contrepoint de ces premiers écrans saturés de terreur mais sachant aussi la mettre à bonne distance par une image (Resnais) et surtout un commentaire off très travaillés, il y eut des écrans plus tardifs, animés par l'imaginaire-cinéma d'une autre génération. Il ne s'agissait plus pour eux de produire une expérience de l'évènement - *au sens allemand de « Erfahrung », un maître-mot chez Kluge* - par des images directement reproductives mais plutôt par des images apparemment absentes. Ces images de la terreur national-socialiste ne relèveraient plus de la logique psychique constitutive d'un trauma nourri de la submersion originaire du sujet par des images-chocs que certains pouvaient considérer comme littéralement ob-scènes¹⁶. Il s'agissait au contraire de faire cristalliser sur l'écran par une représentation tissée de condensations et de déplacements et en donnant libre cours à la compétence associative du

¹⁴ Ces images d'archives ne relèvent pas a priori de la logique du témoignage ni de la reconstitution qui introduit à son insu tant de fictionnel dans le document, ce qui amènera un Kluge, nous le verrons, à réinterroger la dialectique qui les lie. Pour une description détaillée et une analyse précise des rapports entre document et fiction et de leur statut respectif dans le travail de montage du film, voir le remarquable livre-somme de Sylvie Lindenperg, « Nuit et brouillard » un film dans l'histoire, Paris, Odile Jacob, 2007 (en particulier le chap. 6, « La chambre noire du montage »).

¹⁵ On pense ici aux reproches ultérieurs adressés par Wim Wenders et d'autres à Hitler *Eine Karriere de Joachim Fest* qui avait négligé ce fait essentiel que pointerait au même moment H. J. Syberberg dans *Hitler – Un film d'Allemagne (Hitler - Ein Film aus Deutschland, 1977)*: le monument par lequel Hitler avait survécu était en celluloid et la mise en scène du nazisme dans les « *Deutsche Wochenschauen* » ou autres « *Kulturfilme* », façon Leni Riefenstahl, ne pouvait avoir un statut de simples images d'archives (que même *Nuit et Brouillard* avait pu utiliser) diffusables tel quel dans les circuits commerciaux.

¹⁶ On reconnaîtra ici l'un des points centraux des très nombreuses discussions menées dans l'orbe du Shoah de Jacques Lanzmann, de son éthique de la représentation du NS et de la Shoah indissociable du refus d'images d'archives présentes ou à venir (possible découverte d'images du gazage ou de la crémation autres que les quatre photos déjà citées du « *Sonderkommando* »).

spectateur un ensemble de rapports (con)cernant le phénomène historique du « Troisième Reich » en refusant de laisser aux seules images directes - qu'elles soient documentaires ou fictionnelles - le monopole de ses représentations. Nous verrons que la cinématographie si particulière de Kluge ne va pas constituer son discours sur le NS sous le signe traditionnel de la terreur et du trauma.

Cette non centralité du NS, qui confine à une présence dans l'absence apparente, a pu inciter Th. Elsaesser à élargir la réflexion sur la représentation du NS à partir du constat d'une absence totale ou presque de l'Holocauste dans le nouveau cinéma allemand alors que le NS en tant que fascisme y est omniprésent - à l'exception notable, dit-il, d'un Wenders ou d'un Herzog. Il se demande si cette absence signifie qu'il y a refoulement ou si la « thématization » et visualisation directes du rapport entre les Allemands d'après-guerre et les juifs n'aurait pas été à la fois trop et trop peu: trop, parce que la fiction aurait eu à rendre présent (*vergegenwärtigen*) ce que l'histoire réelle avait massivement fait occulté. Comme le soulignera *Le deuil impossible* (*Unfähigkeit zu trauern*) des Mitscherlich en 1967, les refoulements et dénis qui accompagnèrent la reconstruction véritablement « maniaque » des années 1950-1960 avait empêché un véritable travail de deuil collectif sur cette disparition. On retrouve là peut-être des traces de préoccupations de cinéastes et/ou de critiques français des *Cahiers du Cinéma* des années cinquante et soixante et de leur conception d'une morale des images qui feraient du « traumatisme de l'histoire ...une forme forclosée qui, travaillant la mise en scène de l'intérieur, revient à travers des images non reconstitutives et non esthétisantes d'une expérience irréprésentable »¹⁷. Dans le prolongement de ces tendances, l'analyse que propose Jacques Rancière de la « phrase-image » de Godard - qui superpose par surimpression un plan de film noir américain et l'image bien connue des bras levés de l'enfant du ghetto de Varsovie puis du *Nosferatu* de Murnau couplée par surimpression à un plan de public rieur tandis que la bande-son donne à entendre « en off » un discours de philosophe étranger à la thématique de la Shoah - est un autre exemple de cette construction multidéplacée et multicondensée d'images « non reconstitutives et non esthétisantes » qui donnent à voir non pas l'histoire mais quelque chose qui l'habite et doit être retravaillée par le spectateur, seule habilité à lui donner un sens non pas en soi mais pour lui-même. Il y a ici, comme chez Kluge, la construction de significations autour d'une image (celle de l'enfant juif) en permettant que s'agglomèrent à elle, comme dans la cristallisation klugienne, d'autres images apparemment lointaines et qui peuvent, comme ici par surimpression, la recouvrir voire la défigurer mais en lui conservant un statut de fugace palimpseste du traumatisme majeur du 20ème siècle¹⁸.

¹⁷ A. de Baecque, *L'histoire-caméra*, Gallimard, Paris 2008, p. 102.

¹⁸ *Le texte de Rancière recèle un questionnement qui recadre bien le travail à effectuer par l'analyse : « Comment penser le rapport entre ce clair-obscur cinématographique et l'extermination des juifs polonais ? Entre cette foule bon enfant de film hollywoodien et le vampire des Carpathes qui semble, depuis la scène, orchestrer sa jouissance ? Les visions*

La conclusion qu'en tire Elsaesser, c'est que la « re-présentation » (Vergegenwärtigung et Darstellung) du NS doit être analysée sur fond d'absence et qu'elle peut prétendre à être appelée telle si à l'intérieur de cette absence elle en désigne les conditions. En ce sens, l'absence de représentation comme l'absence du travail de deuil serait paradoxalement « pour ainsi dire le signe le plus fort d'une présence »:

On peut aussi bien les faire entrer (les films de Kluge) dans le paradigme de la présence de l'Holocauste comme absence et lire cette absence comme documentation parfaitement consciente non pas des erreurs et des omissions mais des actes manqués et des faux pas dont le complexe thématique central se regroupe autour des concept d'«histoire» et d'«obstination rebelle» (Eigensinn)¹⁹.

L'absence est donc en fait une présence forte, mais condensée et déplacée, « ent-stellt », défigurée et reconfigurée, comme dans le travail freudien du rêve qui pourrait bien être l'une des matrices structurelles du travail cinématographique de Kluge. Quant à la subjectivité rebelle de l'histoire, son « Eigensinn » que Kluge poursuit sous toutes ses figurations les plus hétérogènes - par ex. dans les contes, les textes administratifs ou juridiques, les opéras ou les comportements quotidiens de ceux contre qui se fait l'histoire - elle réside aussi dans les liens souterrains entre le passé des années 1933-45 et le présent des années 60-80, liens peut-être tissés d'actes manqués mais en tous cas largement inconscients. *Comme l'énoncera une phrase-intertitre de Der Kandidat (1980) en commentaire de scènes montrant l'attentat dont fut victime Rudi Dutschke puis ses funérailles: « Ce qui ne fut pas accompli en 1945 ou qui ne fut pas l'objet d'une rétractation en 1949 a fait irruption en 1968. Cela fera retour jusqu'à l'accomplissement ». Vision de l'inadvenu d'un possible ou d'une promesse qui a vocation à faire retour jusqu'à son avènement historique, proche de la philosophie de l'histoire d'un Ernst Bloch.*

En ce sens, un film collectif comme *L'Allemagne en automne*, dont Kluge fut le maître d'œuvre²⁰, montre comment la terreur et le trauma des « années de plomb » sont indissociables de ceux provoqués par le NS, ce passé qui en constitue la strate originaire et dont l'« Eigensinn » est précisément de « plomber » en permanence et sous des formes diverses le présent allemand²¹.

fugitives de visages et de cavaliers qui meublent l'intervalle ne nous renseignent guère à ce sujet. Nous demandons alors des indices aux paroles dites et écrites qui les relient ». In: J. R., Le destin des images, Paris, La fabrique éditions, 2003, p. 44 et ss.

¹⁹ Th. Elsaesser, « Die Gegenwärtigkeit des Holocaust... », *op. cit.*, p. 58.

²⁰ Cf. *Die Patriotin*, *op. cit.*, p. 11-39.

²¹ *Un texte important de Kluge et O. Negt, conçu comme une « esquisse » de la problématique du film, insiste sur la lisibilité de l'éternel retour des situations inhumaines dans l'histoire allemande lors de secousses socio-historiques brutales comme l'assassinat de H. M. Schleyer, les morts de Stammheim et de Mogadiscio en 1977: « Nul n'est besoin de chercher pour en trouver les modèles dans les mythes allemands. La fidélité des Nibelungen n'est pas une fleur*

Je n'en retiendrai ici que ce qui est représentatif du travail de Kluge sur les réseaux de sens souterrains de l'histoire de l'Allemagne actuelle surdéterminés par le NS, à l'extérieur de toute causalité: le différentiel symbolique hautement significatif des trois cérémonies mortuaires mises en scène dans ce film qui peuvent amorcer le dialogue avec les innombrables morts de l'histoire allemande que poursuivra un an plus tard *Die Patriotin* (voir infra). Ces trois séquences d'images mettent implicitement au centre de la représentation le deuil comme question allemande fondamentale depuis 1945. Il s'agit des funérailles nationales de Hans Martin Schleyer, le patron des patrons de RFA et ancien SS, assassiné es-qualités, pourrait-on dire, par la RAF. Ses funérailles sont filmées en partie au téléobjectif selon les codes narratifs des reportages télévisés qui privilégient des gros plans alternés de visages de personnalités du monde économique et politique ou des représentants du haut-personnel d'Etat. Ils sont entrecoupés de plans moyens ou généraux qui élargissent le cadre mais pas sa signification.

En contrepoint thématique et formel reprenant peut-être inconsciemment par la seule image le topos de l' « autre Allemagne »: les obsèques des morts de Stammheim dans un cimetière excentré de Stuttgart, longue séquence filmée en plans généraux ou moyens en plongée, qui privilégient le collectif des participants sans le souder en groupe militant par les cadrages et avec un montage qui donne aux images peu structurées de ces milliers d'anonymes un rythme nettement plus lent dans un espace ouvert non confiné, à la différence des alignements compassés des premiers dignitaires de l'Etat dans l'église de Stuttgart. Il y a dans cette séquence une scène qui relie les deux espaces funèbres, mais aussi le chronotope du NS, au présent de ce double événement à la fois similaire et antagoniste, avec le rappel en commentaire off de la décision du maire de Stuttgart d'autoriser la mise en terre des membres de la RAF dans un cimetière de la ville. Ce maire présent aux obsèques de Schleyer - Manfred Rommel fils d'Erwin -, une séquence d'archives fonctionnant comme une analepse en incise, le montre adolescent assister en octobre 1944 aux funérailles elles aussi nationales de son père éliminé par ceux-là mêmes qui en étaient les metteurs en scène, entre autres ces SS dont Schleyer était membre²².

Il faut élargir ce chronotope 1944-1977 à la séquence sur la représentation d'Antigone qui élargit le champ documentaire par la fiction littéraire (voir infra). Elle montre l'interprète - Angela Winkler qui connotait encore la Katharina Blum du film de Schlöndorff, l'auteur de cette séquence, *L'honneur perdu de Katharina Blum (Die verlorene Ehre der Katharina Blum, 1975)* - jeter quelques pincées de sable symboliques sur le corps de Polynice pour transgresser l'interdit de Créon, en toute conformité avec le drame de Sophocle. Dans la dernière

de rhétorique et pas un rapport inhérent au monde de la chevalerie, tant que l'histoire de la guerre des Huns se poursuivra. C'est exactement ce que nous montre la fin de la 2ème guerre mondiale » (ibid., p. 33).

²² Voir la mise en parallèle des deux funérailles nationales par les images et le commentaire in: *ibid.*, p. 15-17.

séquence des funérailles des morts de Stammheim, Kluge filme en lents plans moyens et généraux en plongée, sans effets de caméra, un gestus funéraire comparable mais d'une tout autre signification en montrant en plans d'ensemble puis en plans rapprochés les tombereaux de terre déversés par des ouvriers - apparemment des travailleurs immigrés - sur les cercueils des morts de Stammheim. Comme si ces masses de terre lourde et humide, linceul hostile en contraste maximal avec la chaude légèreté du sable du désert dans *Antigone*, pouvaient écraser une fois pour toutes les ennemis publics n° 1 de l'Etat ouest-allemand.

Peut-être ces trois modes de funérailles et ces trois modes de deuil possible suscitent-ils en creux chez le spectateur d'autres images absentes, « vergegenwärtigt » mais non « dargestellt », celles purement mémorielles de tous ces morts sans sépultures qui n'ont eu droit ni à la lourdeur de la terre ni à la légèreté de la poussière. Après les images fictionnelles de la représentation théâtrale et celles, documentaires, du cimetière de Stuttgart, le film inciterait ainsi à réintroduire dans le hors champ de la conscience historique des spectateurs une présence immatérielle, absente des images et du commentaire off: celle de ces « homo sacer » (G. Agamben), qui, à la différence des morts de Stammheim, n'avaient même pas le statut de « Staatsfeinde » par quoi ils auraient été encore inclus dans la communauté nationale. Manière extrême de faire travailler la mémoire sans support documentaire ou fictionnel des images ou des sons, sans métaphorique indicielle, sans images non plus du délaissement des lieux de la terreur que ne remplit plus qu'une bande-son fabriquée après coup (*Nuit et brouillard*).

***Brutalität in Stein* (1960)**

Ce court-métrage de quelques dix minutes, dans lequel le critique et historien du cinéma Ulrich Gregor verra un « document des premières tendances de renouveau du film ouest-allemand d'après-guerre »²³, met en scène dans un montage image-son très étudié, le plus souvent contrapunctique, le monumentalisme ostentatoire de quelques uns de ces grands projets architecturaux du nazisme censés témoigner de la pérennité fantasmée du « Reich millénaire ». Le film ne s'attache qu'à l'architecture qu'on pourrait dire esthético-idéologique du NS, aux grandes réalisations de prestige conçues pour impressionner durablement les esprits et produire des affects impériaux: grandeur monumentale de proportions inouïes, militarisation de l'environnement urbain dédié à des masses dont la soumission au parti-Etat était spectacularisée en permanence, *en particulier par le cinéma façon Leni Riefenstahl*. Un extrait des *Propos de table (Tischgespräche)* de Hitler du 2 juin 1942 - en voix off sur des plans des maquettes de A. Speer - souligne ainsi l'importance de

²³ U. Gregor in : *Herzog, Kluge, Straub*, Hanser Verlag, 1976, p. 132.

l'architecture du nouveau Berlin pour manifester et légitimer l'hégémonie du Reich sur les peuples européens.

Brutalität in Stein peut être rangé dans la catégorie des petits films « documentaires », mais à condition de ne pas oublier que dès 1961-1962 le *Manifeste d'Oberhausen*, dont Kluge fut un des initiateurs, pointait le fait que la plupart des auteurs de longs-métrages ouest-allemands de fiction avaient effectué leurs premières expérimentations avec des courts-métrages à caractère le plus souvent documentaire²⁴ : « *Comme dans d'autres pays, en Allemagne aussi le court-métrage est devenu l'école et le champ d'expérimentations du long-métrage de fiction (Spielfilm). Nous déclarons avoir l'intention de créer le long-métrage de fiction allemand* ». Kluge insistera souvent sur cette double visée, documentaire et fictionnelle, du jeune cinéma allemand. Plutôt qu'un parallélisme ou une alternance génériques, on peut y voir une volonté d'exhiber une dimension documentaire à l'intérieur de la fiction et fictionnelle à l'intérieur du document. C'est en quelque sorte une manière de conjoindre dans la représentation-cinéma les deux tendances fondatrices du septième art: le document chez les Lumière et l'artificialité théâtrale des fictions volontiers fantasmagoriques, étayées par les premiers effets spéciaux, de Méliès, ainsi que Kluge le notera dans *Les travaux occasionnels d'une esclave (Gelegenheitsarbeit einer Sklavin, 1975)*²⁵. Une manière aussi peut-être de signifier que le cinéma, son cinéma, doit puiser à ces deux sources pour rendre justice à la complexité d'un réel dont la lisibilité exige de revisiter le couple document/fiction pour redéfinir, sans craindre ses paradoxes, ce qu'est la « méthode réaliste ». Ainsi travaillera-t-il surtout la charge fictionnelle des documents qui sont souvent des simulations factuelles, dira-t-il, de la « fiction exprimée sous forme documentaire »²⁶.

Le film fut ainsi l'une des premières expérimentations de Kluge sur la possibilité de travailler un matériau architectural purement documentaire en donnant à voir par le langage-cinéma - angles inhabituels des cadrages, alternance de montage haché ou plus lent, musique « de fosse »²⁷ et voix off - que le document ne devient réellement signifiant que si on injecte dans sa réalité

²⁴ *Le Festival de courts-métrages documentaires ou expérimentaux de cette même ville d'Oberhausen, créé en 1955, avait d'ailleurs attribué en 1961 l'un de ses six prix au film de Kluge et Schamoni.*

²⁵ Cf. *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*, Frankfurt am M., Suhrkamp, 1975, p. 202.

²⁶ « *Les documents et extraits de procès-verbaux que Kluge intègre à ses histoires ne sont qu'en partie authentiques, beaucoup de choses relèvent de la fiction et sont donc fabriquées. [...]. L'impression produite par Kluge que c'est "la chose elle-même" qui est en jeu et qu'il n'y aurait pas de narrateur est en conséquence fausse. De fait, c'est là où on ne l'attend pas que le narrateur est le plus présent* ». Rainer Lewandowski, *Alexander Kluge, Autorenbücher*, München, Beck/text+kritik, 1980, p. 18.

²⁷ *C'est une musique extra-diégétique, qui n'appartient pas a priori à l'action du film, mais que le montage intègre néanmoins à sa logique, comme dans le cas des Préludes de Liszt (voir infra).*

brute suffisamment d'instruments de fictionnalisation, ce qui peut commencer avec l'élément paratextuel qu'est le titre: « brutalité de pierre » qui deviendra en 1963 « éternité d'hier » (*Ewigkeit von gestern*). S'opposant avec une radicalité visiblement délibérée au montage invisible de la narration traditionnelle propre au « cinéma de papa » allemand rejeté par le *Manifeste d'Oberhausen*, le montage emphatique d'éléments visuels et sonores montre à l'évidence que le fondement d'une telle fictionnalisation heuristique est la mise en rapport permanente d'un document avec un autre document de nature parfois différente afin de dégager les strates du sens multiple du nazisme par « création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement »²⁸. Ainsi l'adjonction sur la bande-son de documents contemporains de la planification des constructions visibles à l'image - que ce soient les archives sonores de discours d'Hitler ou un long passage des mémoires de Rudolf Höß, le premier commandant d'Auschwitz - sont autant de contrepoints signifiants en voix off aux images qui montrent ces projets ou réalisations. *Ce montage incitait de plus, conformément à l'exergue du film, à opérer une lecture non historiciste de l'architecture nazie, lecture soucieuse de promouvoir dans l'après-coup de l'événement un sens pour le présent, celui du tournant des années cinquante et soixante où les documents/monuments (Foucault) du passé nazi firent, on le sait, l'objet de tant de refoulements. Cet exergue disait :*

Tous les bâtiments que nous a légués l'histoire témoignent de l'esprit de leurs bâtisseurs et de leur temps même lorsqu'ils ne servent plus leurs intentions premières. Les constructions délaissées du parti national-socialiste sont des témoins de pierre qui ravivent le souvenir de l'époque qui s'est terminée par la plus terrible des catastrophes de l'histoire allemande.

C'est donc après coup qu'on peut (doit?) lire ce qui justifie le projet du film: l'« esprit » d'une époque à travers des topographies et des architectures dont la fonctionnalité initiale est devenue obsolète, topographies délaissées voire désaffectées mais qui demeurent des témoins littéralement pétrifiés de la « plus terrible des catastrophes de l'histoire allemande ». C'est leur désaffectation présente qui permet de faire parler à nouveau, mais avec des voix contemporaines qui ont revisité l'histoire du nazisme, cette « parole de pierre » qu'un film de propagande de 1939, *Das Wort aus Stein*, avait associée aux grands projets architecturaux de Hitler et de Speer en présentant les croquis ou maquettes de Munich, Berlin et de la « Hohe Schule der NSDAP » du Chiemsee²⁹. Kluge et Schamoni ont, me semble-t-il, voulu en réaliser l'antithèse idéologique par une cinématographie qui déconstruit les mythifications

²⁸ Cette citation est empruntée à: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Ed. du Cerf, 1987, p. 65. Bazin rappelle, après bien d'autres, que « le sens n'est pas dans l'image, il en est l'ombre projetée, par le montage, sur le plan de conscience du spectateur » (*ibid.*, p.65-66).

²⁹ Édité par l'Institut du film scientifique (IWF) de Göttingen, le film peut-être visionné sur internet (<http://www.archive.org/details/1939-Das-Wort-aus-Stein>).

multiples du documentaire nazi. La séquence d'ouverture de ce film montrait par exemple la « brutalité » héroïque faite à la pierre avant que celle-ci ne se transforme en emblème architectural de la mégalomanie du régime: de gros blocs de roche sont arrachés en gros plans à la montagne dont ils dévalent la pente en écrasant tout sur leur passage tandis que le plan suivant montre des titans de pierre – façon Breker ou Thorak – rouler ces blocs qui vont servir à l'urbanisme monumental voulu par Hitler. Le film de Kluge/Schamoni fait, quant à lui, saillir la brutalité de la pierre devenue bâti: montage rapide de plans moyens sur des arêtes vives de murailles, des coins agressifs d'immenses bâtiments qui semblent projetés par la caméra sur l'œil du spectateur, comme pour le blesser :

Les vestiges conservés de l'enceinte du Congrès du parti à Nuremberg révèlent la prédilection des architectes nazis pour la rugosité des angles et des arêtes, pour les ouvertures étroites comme des meurtrières, pour les escaliers, les colonnes et les murailles, pour les couloirs colossaux: rigidité faite pierre et oppression³⁰.

Les montages ou remontages des images et sons du passé privilégient donc la plupart du temps une rapide succession de plans fixes où éclate l'agressivité omniprésente de la monumentalité nazie, la domination brutale de la pierre qui investit tout l'écran, surplombant le plus souvent par des contreplongées le regard du spectateur. Ils vont du plan général au gros plan de bâtiments, parfois entrecoupés de balayages panoramiques ultra-rapides qui donnent d'autant plus de poids aux architectures quand le champ s'immobilise brusquement.

Das Wort aus Stein avait à l'inverse massivement utilisé travellings et panoramiques lents, accompagnés d'une musique aux mouvements eux aussi lents et aux accents peu appuyés, du moins au début : dans la première séquence sur Munich, les violons jouant en legato dominant tandis que l'entrée des instruments à vent fait entendre peu de cuivres mais plutôt des bois. La séquence sur Berlin verra par contre s'imposer une musique plus rythmée et plus « cuivrée » mais les travellings conserveront leur lenteur hiératique.

Kluge et Schamoni ne confèrent à la bande-son aucune fonction illustrative affirmative. Reprenant parfois le procédé, sémantiquement très dense, de la rémanence/résonance (Nachhall) de sons historiquement disparus dans des topographies qui leur ont survécu - *sorte de présence sonore du passé comme écho à la fois lointain et proche habitant encore des lieux apparemment vides* - ils montrent les plans du *Reichsparteitagsgelände* avec la présence acousmatique (hors champ) des discours, acclamations, fanfares *etc. qui l'avaient jadis si souvent investi et continuent peut-être à l'habiter à l'insu de maint contemporain³¹*. Ils exhaussent cette présence spectrale, anachronique (et

³⁰ Ulrich Gregor, *op. cit.*

³¹ Il y avait eu une telle utilisation du son - acousmatique et rémanente - dans une scène de *Allemagne année zéro* (*Germania anno zero - Deutschland im Jahre null*) de Rossellini: on entend résonner la voix hystérique d'Hitler en son off dans les ruines de vastes halles vides.

asynchrone), de sons passés dans les images du présent qui est aussi illustrée par une séquence où l'on entend d'abord en son off un discours d'Hitler proclamant que le « Troisième Reich » ne signifie pas destruction et extermination mais une « gigantesque édification » (gigantischer Aufbau). Puis, en contrepoint, renvoyant implicitement à ce qu'on pourrait appeler ici une « gigantesque extermination », le film propose un travelling lent glissant dans d'immenses couloirs de bâtiments titanesques et qui est associé dans la bande-son, toujours en voix-off, à un passage des mémoires de Höß décrivant en « technicien » les problèmes matériels posés par le judéocide. On voit là une attention portée à la dimension organisationnelle du NS en général, très présente dans le cinéma de Kluge et qui nourrira une décennie plus tard maint discours historiographique « fonctionnaliste ». Mais l'important, c'est que le montage des images et de la bande-son permette de voir que l'extermination programmée des juifs européens habite *in absentia* cette « brutalité de pierre », qu'elle en est le revers **obligé: la construction gigantomaniacale des cités futures demeurées pierre morte du « Großdeutsches Reich » exigeait en contrepoint terroriste celle des « Demeures de la mort » (Wohnungen des Todes) dont parlera un cycle de poèmes de Nelly Sachs de 1947.**

La dernière séquence montre un autre clivage interne à l'architecture nazie, perceptible dans l'après coup de l'effondrement du Reich: il y a d'abord la topologie triomphante qui associe une salve de plans moyens ou généraux très rapides, exhaussant à nouveau en contreplongée la brutalité des constructions nazies, aux *Préludes* de Liszt qui étaient l'ouverture emphatique hebdomadaire de la « Deutsche Wochenschau »³². Cette topologie est brusquement interrompue par des bruits de détonations et de sirènes extra-diégétiques en off qui mettent fin à la grandiloquence guerrière des cuivres de la bande-son tandis que l'image montre une suite hachée de gros plans de gigantesques blocs de pierre avant que travellings et panoramiques en plan général ou moyen découvrent un immense champ de ruines. **On peut voir là une illustration impressionnante de la théorie nazie du « Ruinenwert » que devaient avoir les matériaux de construction utilisés pour ces grands projets. Significativement, la voix ou le son off se sont tus.** Seule demeure dans le champ cette masse architecturale ruinée qui sera la trace mémorielle muette et éloquente de ce qui demeure quand les discours, les clameurs et les fanfares ont quitté un écran qu'elles avaient total(itairement) investi.

Abschied von gestern (1966)

³² Rappelons, par delà les qualités intrinsèques de la musique de Liszt, sa « valeur d'usage » sous le nazisme : la « Russlandfanfare » des *Préludes*, qui faisait suite à la « Wochenschau fanfare », figura à partir de la guerre contre l'URSS (juin 1941) l'ouverture musicale la plus caractéristique de la « Deutsche Wochenschau » de ces années de guerre.

Le film est tramé sur l'un des récits de *Lebensläufe* (« Anita G. ») de 1962³³ desquels Kluge dira qu'ils furent « conçus comme des films » dont on voit les raccords et que leur « principe littéraire » est un « principe filmique »³⁴.

Dans le livret d'accompagnement de l'édition sur support DVD des films de Kluge³⁵, il est rappelé que le dernier film allemand à avoir obtenu le Lion d'argent à Venise, avant que *Abschied von gestern* ne l'obtienne en 1966, était *Le juif Süß* qui y avait été acclamé. Petit indice très bref pour signaler en sous-main que dans les deux films, il est question du rapport de l'Allemagne – de deux Allemagnes, l'une nazie, l'autre progressiste – à la judéité.

La première séquence du tribunal thématise le déni du trauma auquel les Juifs furent mainte fois confrontés : elle mentionne dans un bref dialogue l'origine juive d'Anita G., l'exil puis le retour en Allemagne de sa famille, la ségrégation scolaire des enfants juifs et le sentiment que les persécutions passées expliquent l'angoisse présente sans motiver directement le comportement « déviant », ce que le juge nie catégoriquement³⁶. Au gros plan d'une nuque aussi épaisse que volubile, succède alors un plan rapproché d'un visage tout aussi épais, fermé et sûr de son fait, qui occupe tout le champ, parfois en très gros plan quand il lit, pour lui-même plus que pour l'accusée, un paragraphe particulièrement obscur du code civil³⁷. Ou encore, quand il fait face à une Anita en contrebas, filmée souvent de profil et en plan rapproché, un peu courbée et le regard fuyant, postures d'un corps qui, contrairement à celui du juge, n'occupe aucun espace physique ou social, n'occupe au mieux que lui-même et encore a minima. Dans l'ensemble du film, ce seront d'assez nombreux gros plans du visage d'Alexandra Kluge, actrice emblématique des premiers films de son frère, qui restitueront à Anita G. - avec une photographie très nouvelle vague rappelant

³³ Le récit, qui reprend des éléments biographiques d'une jeune femme venue de RDA et détenue dans une prison de Francfort sur le Main, est reproduit in: *Chronik der Gefühle II*, Frankfurt am M., Suhrkamp, 2004, pp. 734-748.

³⁴ Cité par R. Lewandowski, *Alexander Kluge, op. cit.* p. 50.

³⁵ *Neonröhren des Himmels Filmalbum*, von Martin Weinmann und Alexander Kluge, in: A. Kluge, *Sämtliche Kinofilme, op. cit.*, p. 8 (cité: *Filmalbum*).

³⁶ Un extrait du dialogue ébauche le complexe persécution/trauma-angoisse/déni du trauma en laissant le juge occuper tout le champ tandis qu'Anita reste hors champ, « éloignée » de l'événement dont elle est le centre absent : « Stimme Anita (entfernt) : Ich hatte plötzlich Angst und ging in die Westzone. Richter : Was heisst Angst ? Aufgrund bestimmter Vorfälle ? Stimme Anita (entfernt) : Aufgrund früherer Vorfälle. Richter : Ach, Sie meinen die bewussten aus dem Jahr 1943/44 ? Das glaube ich nicht. Nach der Lebenserfahrung wirkt das bei jungen Menschen nicht nach. ». Cité d'après le découpage du film publié par Enno Patalas : A. Kluge, *Abschied von gestern*. Protokoll des Films, Frankfurt am M., Verlag Filmkritik, sans indication d'année de parution, p. 10.

³⁷ Le nom du juge, Korti, renvoie intertextuellement à l'un des « Lebensläufe » de 1962, « Un serviteur du peuple » (Ein Volksdiener) : narration autobiographique à la première personne d'un opportuniste qui a accepté de servir indifféremment l'Etat nazi et celui de RFA. Cf. A. Kluge, *Lebensläufe Anwesenheitsliste für eine Beerdigung*, Frankfurt am M., Suhrkamp, 1974, p. 194. Le juriste Kluge savait très bien que c'est dans l'appareil judiciaire de RFA que se trouvaient le plus grand nombre de fonctionnaires du Reich hitlérien.

celle de Raoul Coutard filmant Anna Karina dans les premiers films de Godard - une densité individuelle transcendant la diégèse dans ce seul espace autonome que le film lui attribue.

L'incipit du récit, que ne reprend pas le film, mettait en scène une situation traumatique récurrente de l'enfance juive sous le nazisme: la petite fille cachée sous l'escalier assiste à l'arrestation de ses grands parents par des « bottes », synecdoque bien connue pour connoter la présence d'un état policier. Les symptômes du trauma se manifestent dans l'après-coup par ces angoisses irrépessibles qui la poussent à fuir « dans la zone occidentale ». Exemple extrême du caractère souvent compulsif de la « force des sentiments » (Macht der Gefühle) – l'un des grands thèmes de Kluge auquel il consacra un film en 1983 – sous la forme d'une force compulsive de certains affects qui caractérise les comportements post-traumatiques et qui signale en creux que non seulement aucun travail sur ce trauma n'avait eu lieu en RDA mais que c'est là que s'est apparemment opérée sa réactivation, motif du passage à l'ouest. Exemple de l'histoire grand-allemande puis interallemande du destin des affects, la rémanence d'une expérience vécue sous le nazisme traverse donc une Allemagne divisée en « zones » où est montrée la fuite sans fin d'une jeune femme juive passée à l'ouest pour améliorer sa situation sociale. L'asocialité que vont réprimer les institutions est montrée sous la figure nomade d'une instabilité foncière de celle qui ne trouve nulle part sa place, ce que met déjà en scène la deuxième séquence du film qui débute la diégèse : un plan général en plongée d'un vaste salon de thé où joue un orchestre vieillot, très emblématique d'une certaine Allemagne adenauérienne, montre Anita G. s'installer à une table et changer trois fois de fauteuil. Dans la dernière partie du film, ce seront des images de fuite permanente, la valise à la main, de précarité quotidienne (Anita nettoyant ses chaussures dans le Main), souvent filmées en plans généraux rapides d'une frêle silhouette noire en mouvement perpétuel. Mettant en scène en filigrane la continuité d'un destin juif sans feu ni lieu en RFA, la caméra montre la solitude définitive du personnage: traversée en montage rapide de plans de paysages et de foules urbains, de niemandsländ d'autoroutes où le regard découvre en contreplongée le ciel et sa circulation aérienne, où les seuls moments de répit se résument à enfiler un pull sur un terrain vague ou à s'asseoir un bref instant dans une baraque de chantier. Le tout se terminant, après la poursuite d'Anita par une voiture qui la capture dans la lumière de ses phares, dans un commissariat devenu paradoxalement son dernier refuge. Le plan général en plongée suivant la montrera, sans transition, aspirée par le vaste espace froid d'une cour de prison.

C'est ce cadre narratif qui va surdéterminer les situations qui en découlent - sociale, amoureuse, pénitentiaire -, et poser la question: quel type de socialité est possible dans cette Allemagne-là pour une juive allemande dont le comportement déviant présent se voit dénier un enracinement possible dans le passé de la persécution? Le film l'illustrera par plusieurs brèves séquences : celle d'un petit boulot de femme de chambre dans un hôtel, d'une location très

temporaire qui se termine par une expulsion sans ménagement par la logeuse, d'une relation amoureuse avec un « Ministerialdirektor » préoccupé de ménager sa façade conjugale. Aucune n'installe Anita G. durablement ni dans le réel social d'une RFA dont on voit dans plusieurs plans la prospérité naissante mais froide – luxe emprunté de grands hôtels ou de magasins de fourrures - ni dans un réel affectif qui mettrait fin à son itinérance solitaire.

C'est une cinématographie qui, à la manière de la Nouvelle vague française, laisse de l'histoire allemande contemporaine une trace légère et fugitive, qui ne s'attarde pas sur des significations pourtant très présentes dans ces images faussement quelconques. Cela vaut par exemple pour une séquence du chapitre « Ein Bußtag » (jour de pénitence), où on voit Anita - étendue sur le lit avec un jeune étudiant, en plan rapproché arrière et en plongée pour cacher les visages - chanter l'hymne allemand, tandis que sont insérés des gros plans extra-diégétiques de tombes d'un cimetière juif avec leurs lièvres symboliques sculptés dans la pierre et leurs inscriptions en hébreu. Constellation signifiante mais complexe, typique de la narration par associations hétérogènes de Kluge, mettant en scène en l'espace de quelques secondes: une jeune juive et son ami allemand, l'hymne allemand débarrassé de sa première strophe (et qui va chez Anita opérer un glissement vers celui de RDA), la notion déplacée de pénitence religieuse dans un pays qui refuse majoritairement de reconnaître sa culpabilité récente et des tombes juives ayant survécu aux destructions nazies. Représentation complexe qui articule plusieurs significations historiques sur fond de passé de la persécution et de présent de l'exclusion sociale: survivante de la Shoah, la juive allemande vient de l'est communiste, part maudite de l'Allemagne au temps d'Adenauer, de la doctrine Hallstein et de la guerre froide. Le livret d'accompagnement résume ainsi cet exemplaire destin juif déplacé: « Ses parents ont été déportés (abgeholt) sous le Troisième Reich. Elle vient de l'est. Maintenant elle a froid à l'ouest. Trois fois l'Allemagne »³⁸. Trois Allemagnes, toutes liés dans leur histoire par ce destin de femme trois fois « heimatlos », jeune femme venant du froid (nazisme puis RDA) et y demeurant (RFA).

Pour le spectateur, incité sans injonctions formelles des plans et du montage ou un quelconque discours du maître en voix off, à lire sur le mode brechtien les « événements derrière les événements », tout ce qui arrive à Anita G. peut faire sens historique en tant que continuité entre un hier qu'on ne peut pas vraiment « quitter » et un aujourd'hui qui n'est qu'un « changement de situation »³⁹. Quand la justice traite une juive délinquante comme tout autre concitoyen, la froideur des scènes du tribunal ou de l'arrivée en prison peut évoquer formellement d'autres jugements et incarcérations plus brutaux. Quand une logeuse d'un certain âge expulse sans ménagements la jeune femme pour

³⁸ *Filmalbum, op. cit.*, p. 6.

³⁹ Cf. l'exergue du film qui est une citation du critique littéraire Reinhardt Baumgart : « Ce n'est pas un abîme qui nous sépare d'hier mais un changement de situation » (Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern die veränderte Lage).

retard de loyer, en jetant brutalement hors de chez elle une valise si emblématique du nomadisme forcé d'Anita, elle semble témoigner de la perduration de l'intolérance foncière et de l'absence d'empathie d'une génération socialisée ou resocialisée par le NS.

Je terminerai ces remarques en mentionnant les brèves scènes où on voit Fritz Bauer, le procureur général de Hesse et maître d'œuvre des procès d'Auschwitz de Francfort sur le Main qui se sont terminés l'année précédant la sortie du film (1965). Cette présence est purement indicielle, elle n'a qu'une très minime motivation diégétique: Anita G., dont a vu les démêlés avec une justice bornée, tatillonne et répressive, avait entendu parler de Bauer dans les journaux, est-il dit en voix off, sans qu'il y ait rencontre dans le film. La signification de l'apparition de Fritz Bauer n'est référable que pour une faible part aux propos qu'il tient, propos apparemment étrangers au procès qui l'a rendu célèbre car ils relèvent d'impressions générales de prétoire. Il relate ainsi le malaise d'un procureur assis lors des audiences tandis que les inculpés restent debout. Dans une autre scène qui le montre dans le bâtiment neuf d'un tribunal, Fritz Bauer dit son désir d'une topographie des salles d'audience qui soit l'inverse de celle montrée dans la séquence du tribunal du début du film : un grand cercle qui réunisse les accusés, le tribunal et les jurés pour œuvrer en commun à la recherche de la vérité. C'est par un détour apparemment anecdotique que Kluge retrouve une centralité capitale pour le présent de la RFA en pointant cette empathie foncière envers les justiciables de la part d'un juif allemand qui tranche sur la raideur probablement teintée d'antisémitisme du juge du début. Immédiatement identifiable par le spectateur du film après la médiatisation des procès d'Auschwitz qui a largement contribué à faire connaître sa biographie de persécuté - internement dans un camp puis fuite vers l'exil -, Fritz Bauer fonctionne comme l'indice et l'emblème d'une justice autre, capable d'empathie avec les uns - les petits justiciables - et de rigueur impitoyable avec les autres (les bourreaux petits et grands). C'était cette même justice façon Bauer qui, entre 1963 et 1965, avait inauguré un changement de paradigme judiciaire et sociétal en portant sur la place publique les activités des exécutants de la terreur et du trauma infligés et subis dans un passé récent et dont le juge de la fiction du film avait dénié l'impact sur les déviances du présent. Comme si dix ans après, les dénis de l'officier et du kapo à la fin de *Nuit et Brouillard* avaient pu trouver dans le réel des prétoires une réfutation tandis qu'*Abschied von gestern* montrait qu'ils n'appartenaient pas encore au monde d'hier.

*Die Patriotin*⁴⁰

Avec ce film, le « polyhistor » - cinéaste se mettrait encore une fois « à la recherche de l'Allemagne »⁴¹ mais sur un mode qui inaugure une

⁴⁰ Les indications de page entre parenthèses renvoient à: A. Kluge, *Die Patriotin*, op. cit..

cinématographie à la complexité croissante, illustrant à quel point le montage est « la forme cinématographique de l'histoire », pour un Kluge autant que pour un Godard, son « modèle »⁴²:

Il y a donc cette chose qui reste strictement à l'intérieur du cinéma, dit Godard, chrysalide bloquée qui ne deviendra jamais papillon, cette chose qui est le montage. Que cherche le montage ? Un rapprochement de quelque chose de loin avec quelque chose de près, et surtout dans le temps. [...] Mon idée, [...] c'était qu'un des buts du cinéma était d'inventer ou de découvrir le montage pour pouvoir faire de l'histoire⁴³.

Mais ce montage-cinéma donne aussi à voir, surtout chez Kluge, un certain arbitraire échappant apparemment à toute nécessité logique ou supposée telle pour conserver un fonctionnement poétique des images de l'histoire, un excès parfois chaotique de sens, étranger au discours historiographique mais constitutif de cette poétique cinématographique de l'histoire où s'abolit l'opposition entre document et fiction, tous deux relevant de la mise en scène / mise en images et traitant tous deux des actions, désirs et sentiments humains⁴⁴. C'est un montage plus dispersif que recentré sur un propos immédiatement lisible - comme l'était le montage dialectique appuyé du cinéma soviétique - un montage parfois plus dissolvant que liant qui génère en permanence une désintégration narrative de ses éléments. C'est pourquoi, pour nommer ce qui advient ou n'advient pas comme histoire, pour mettre au jour des articulations et des structurations souterraines, il n'y aura pas de conceptualité homogène organisant un ordre narratif régi par un principe de causalité et de continuité. *Die Patriotin* proposera ainsi des titres de parties apparemment désarticulées. Par exemple: II) Au télescope, III) Au congrès du parti, IV) Dimanche des morts, V) Creuser, VI) Le voyeur, VII) L'univers des contes, IX) C'est Noël, X) Canaux alpins etc.

Avec *Die Patriotin* l'écran de Kluge sera donc un espace chronotopique hétérogène où règne l'hétéroclite: celui des objets comme celui des événements historiques réunis par le bricolage du montage⁴⁵ qui font saillir la dimension de fiction historique de ce conglomérat de perceptions et de sensations qu'on appelle le réel. Le télescopage associatif verra ainsi se côtoyer, se confronter et s'affronter pêle-mêle des séquences extraites de films de fiction, de séquences originales, d'interviews, d'extraits de films d'archives, de tableaux ou de dessins,

⁴¹ C'est le titre du chapitre consacré à *Die Patriotin* dans l'un des ouvrages de référence sur la cinématographie de l'histoire du Nouveau cinéma allemand: Anton Kaes, *Deutschlandbilder Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München, ed. text+kritik, 1987.

⁴² Cf. *Filmalbum*, op. cit., p. 84.

⁴³ J. L. Godard : « À propos de cinéma et histoire. Discours de réception du prix Adorno », in : *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, T. II., Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 402.

⁴⁴ Cf. le court texte « Montage-Film », in: *Die Patriotin*, op. cit., p. 41.

⁴⁵ Cf. Kluge, Negt, *Geschichte und Eigensinn*, op. cit., p. 222: il y est question d'une « forme de travail » qui « juxtapose, sépare les situations vivantes comme si elles étaient des objets, les rassemble, les suit dans leur dispersion et les teste ». Kluge et Negt comparent leur méthode au « bricolage » de Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*.

d'inserts textuels présentés la plupart du temps sous formes d'intertitres - hommage formel au cinéma muet - de musiques, surtout d'opéra, cette « centrale énergétique des sentiments », et de commentaires dits en voix off, le plus souvent par Kluge lui-même qui s'implique en tant que sujet intervenant dans ses films mais par le son seulement, jamais par l'image.

Ces accumulations sans fin hétéroclites, la « patriote » du film - la professeure d'histoire Gabi Teichert, alter ego ironiquement distancié de Kluge (le montage n'est pas son fort) - va les attaquer la bêche d'archéologue à la main⁴⁶ dans une séquence reprise de *L'Allemagne en automne*. Car creuser, c'est également, comme chez les frères Grimm - qu'une courte scène montre eux aussi avec leur bêche sur l'épaule -, « sonder la profondeur du pays » pour y collecter par exemple tous ces contes où se sont sédimentés une si grande part d'expérience collective et qui disent, non sans angoisse, « comment un peuple travaille depuis 800 ans à définir ses désirs » (p. 336 et p. 123), désirs aussi obstinés que méconnus sur lesquels il ne faut pas céder - ainsi qu'y invite un intertitre.

C'est en quelque sorte sur la lancée ciné-poétologique de ce double fictionnel que Kluge exhume sur un écran toujours trop exigü son bric à brac d'images et de sons⁴⁷ et qu'il le met en scène en abyme dans l'atmosphère mystérieuse, toute en clair-obscur bleuté, de la cave-laboratoire qui est avant tout la « cuisine de sorcière » de l'enseignante-archéologue Gabi Teichert, bricoleuse radicale et allégorie vivante d'un autre rapport au savoir livresque sur l'histoire allemande. Elle a troqué la bêche contre d'autres outils tout aussi artisanaux: c'est avec une scie, une faucille, un marteau (attributs allégoriques symbolisant la pensée socialiste comme instrument de connaissance) ou des produits chimiques qu'elle s'attaque maintenant aux livres comme s'il s'agissait aussi de tester leur « valeur de matériau » dont parlait Brecht. En ce sens, elle devient aussi une allégorie de la contestation radicale du savoir établi des années soixante-dix. Ce qui justifiait sa place sur le versant non violent du radicalisme-1968 mis en scène dans *L'Allemagne en automne*.

Au centre de cette cinématographie de l'histoire allemande à la structuration aussi obscure que le travail du rêve, on trouve une séquence au présent, en noir et blanc qui était plutôt en 1979 la couleur indicielle du passé. Il s'agit d'un congrès du SPD, le parti de Kluge, qui fut de manière conflictuelle voire contradictoire la « grille de cristallisation » du présent des années soixante-dix. Gabi Teichert va y sonder non plus l'histoire passée de l'Allemagne avec sa

⁴⁶ On pense immédiatement au passage très souvent cité de « Ausgraben und Erinnern » de Walter Benjamin: « Celui qui aspire à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui creuse ». Anton Kaes l'a placé en exergue du chapitre sur *Die Patriotin* de son ouvrage de référence sur cinéma et histoire dans le Nouveau cinéma allemand: *Deutschlandbilder*, , op. cit., p. 45.

⁴⁷ La quatrième et dernière partie du *Filmbuch* contient plus de 200 pages de documents divers (textuels, photographiques, iconographiques) sous le titre « Matière première, informations » (Rohstoff, Nachrichten, p. 261-480).

bêche d'archéologue mais l'histoire politique actuelle, le microphone du reporter à la main. C'est un retour à une réalité contemporaine que l'accumulation d'images précédentes, où s'abolissaient les chronologies, a pu souvent recouvrir mais sans l'occulter. Ce fut, selon Kluge, le point de départ des 600 pages de ce qu'il refuse d'appeler un scénario (p. 284) tant ce terme ne rendrait pas justice à sa ciné-poétique de la cristallisation. Une longue séquence dialoguée montrera une « cristallisation » très actuelle opposant autour du thème des interdictions professionnelles Gabi Teichert et des collègues à leur proviseur: une affiche critiquée par ce dernier porte l'inscription ironique: « Interdiction professionnelle. Nous travaillons à perfectionner le modèle allemand. Le SPD » (p. 119). Longue histoire d'une pratique instaurée par le NS dès 1933 et qui fera retour lors des « années de plomb » sous l'égide d'un parti qui en fut jadis la victime et dont *L'Allemagne en automne* avait cadré (sans excès) le représentant actuel à la chancellerie.

Autour d'un noyau contemporain problématique du « patriotisme », l'épistémologie historique de Kluge, qu'il partage avec un Benjamin, est ainsi de laisser une théorie de la représentation cinématographique de l'histoire se dégager des multiples narrations - historiques, individuelles, journalistiques, artistiques etc. - et de la compilation d'images-citations, de textes-citations, d'aphorismes éparpillés etc. pour montrer l'histoire en travail dans la représentation, une histoire démontable et remontable d'ingénieur cinéaste. Car l'histoire d'un pays, écrit Kluge à propos de *Die Patriotin* (p. 40) n'est rien d'autre que la plus vaste des surfaces de narrativité (Erzählfläche) qui est aussi, Kluge ne l'ignore pas, une surface de projection pour le spectateur. Il n'y a pas une seule histoire, mais un grand nombre d'histoires à raconter: petites histoires voire histoires minuscules qui seront associées à des notations sur la grande histoire comme des épiphénomènes qui l'interpellent en permanence, en déplacent les significations traditionnelles voire la contredisent. Cela vaudra à la représentation du NS d'être parfois abordée sous un angle apparemment anecdotique. Ainsi la séquence « Le rapport d'une histoire d'amour à l'Histoire » (p. 109-113): micro-histoire d'un couple d'Allemands en voyage de noces à Rome en 1939 qui se trouve brusquement plongée dans le bain chimique de la grande histoire à laquelle elle va servir de « grille de cristallisation » ou, comme l'aurait dit le Benjamin des *Passages*, de « cristal de la totalité des événements » (Kristall des Totalgeschehens): le voyage de noces est interrompu le premier septembre par le départ pour la guerre, « quatre permissions en quatre ans, la plus longue de 3 jours », puis incarcération dans un camp soviétique. Commentaire - off: « En 1953, Tacke rentre en Allemagne. Et maintenant, on attend du couple qu'il poursuive l'histoire d'amour commencée en 1939 ». Avec quelques images d'une coloration proche du sépia - indice d'historicité d'archive mais aussi embrayeur fréquent de nostalgie au cinéma - le film installe cette scène apparemment anecdotique, mais qui a pu concerner toute une génération de jeunes couples allemands, dans un ensemble ou la micro-histoire de

l'impuissance des sentiments pourrait bien avoir eu des répercussions macro-historiques sur le présent des années 1970.

Mais autant qu'aux vivants passés et présents, c'est aux morts que *Die Patriotin* s'intéresse, et ce, dès sa séquence initiale: sur fond de gros plan photographique de l'actrice Hannelore Hoger, Kluge présente dans une première phrase en voix off la première protagoniste (liée à une première diégèse), puis le titre et la problématique : « Gabi Teichert, enseignante en histoire. Une patriote, c'est à dire qu'elle prend part à tous les morts du Reich ». Tous les morts d'un Reich dont l'histoire est riche en hécatombes, depuis sa fondation et sans en excepter le « Troisième », voilà sa principale affaire d'enseignante - patriote. Dès le début du film - comme dans l'une des dernières séquences (148, p. 177) - on voit ainsi des morts de films historiques sur des champs de bataille (guerre de 7 ans ou guerres de libérations, dit le texte), avec parfois des effets de lumière déréalisans avant que n'apparaissent à l'écran des visages réels des soldats défaits de Stalingrad (p. 51). La bande-son cite ici brièvement la musique composée par Hanns Eisler pour *Nuit et brouillard* et associe donc, par une connotation sonore certainement passée largement inaperçue, les morts militaires de la guerre avec les camps de la mort civile et raciale. Mais seuls les premiers ont droit à l'image. Les exterminés des camps en sont, eux, totalement absents: déni de présence filmique d'autant plus problématique que les images abandonnent l'écran à leurs bourreaux dont les souffrances visibles sont alors en posture de capter toute l'empathie du spectateur, surtout allemand⁴⁸. Si l'Allemagne est signalée à l'image comme un éternel champ de bataille et partant comme le royaume des morts ou des morts-vivants (cela vaut pour les nombreuses scènes de guerre ou de bombardements du film), le statut des victimes sans images des camps n'y trouve que la place d'un fragment musical qui rend par trop évanescence la « re-présentation » (*Vergegenwärtigung*) d'une part longtemps maudite de l'histoire allemande, sous le NS comme après son effondrement. On peut estimer que celle-ci aurait dû faire l'objet d'un travail filmique plus spécifique, en conformité avec son statut historique. Mais si Kluge n'associe pas à ces images d'archives bien connues de soldats allemands à moitié gelés et en guenilles des images de corps de juifs moribonds - par ex. en surimpression ou en fondu enchaîné - il laisse peut-être au spectateur, qui a emmagasiné un grand nombre de ces images tant de fois diffusées depuis 1945, le soin éventuel de le faire.

⁴⁸ Je pense au gros plan du regard de « chien battu » de ce soldat vaincu de Stalingrad qui fixe la caméra (p. 51 repris, agrandi, p. 268).

A. Kaes me semble donner une explication pertinente de la réception probable de cette courte scène en remarquant que même les spectateurs susceptibles d'associer les signifiés de *Nuit et brouillard* aux victimes des camps de la mort par le truchement de la musique de Eisler se retrouvent « du côté des victimes allemandes de la guerre par l'insertion de plans de soldats allemands encerclés à Stalingrad; les victimes des Allemands à Auschwitz sont entièrement occultées par l'image » (*Deutschlandbilder, op. cit.*, p. 71).

Le deuxième protagoniste du film, celui d'une sorte de diégèse seconde centrée sur la Deuxième guerre mondiale, est un genou, « un genou, rien de plus » (ein Knie, sonst nichts), comme il est dit dans le poème des *Galgenlieder* (1895) de Christian Morgenstern, *Das Knie*, cité en voix off, celle de Kluge qui sera dès lors la voix du genou⁴⁹, lui aussi son alter ego. Car c'est un genou nettement allégorique, qui, comme le montage, n'existe que par ce qu'il articule⁵⁰, ce « Zusammenhang » que Gabi Teichert ne perçoit jamais dans la dispersion de sa recherche. Il est associé fictionnellement à une réalité possible mais improbable: la personne d'un certain caporal-chef Wieland, mort à Stalingrad, dont une brève séquence à la fin du film dira, toujours en voix off, « il voulait vivre, c'est tout, mais il s'est retrouvé dans la mauvaise histoire ». L'image, elle, montre alors un extrait de film nazi avec un jeune garçon faisant le salut hitlérien au drapeau à croix gammée entourée d'adultes enthousiastes qui brandissent leurs fusils: exemple typique du rapport non illustratif - ou plutôt délibérément pseudo-illustratif - d'une image à un énoncé, un procédé récurrent de la distanciation klugienne.

Ce genou très loquace, qui est en quelque sorte la synecdoque vocale du caporal-chef mort mais entend aussi parler « au nom de tous les morts de la 6^{ème} armée défaite à Stalingrad » (p. 165), se dit lui aussi « historien » (Geschichtswissenschaftler): confrère lointain de Gabi Teichert, il est le chroniqueur sporadique de Stalingrad mais aussi de guerres plus lointaines menées dans les mêmes étendues glacées de Russie, comme le signifient des images de fiction déjà citées montrant des morts des guerres napoléoniennes couplées à des images d'archives de soldats allemands à Stalingrad qui précèdent immédiatement la lecture en voix off du poème de Morgenstern. Devenu leur porte-parole autoproclamé, le genou parlant entend faire justice d'un malentendu, à savoir que les morts n'aient plus rien avoir avec l'histoire:

Il me faut ici dissiper un malentendu fondamental: que nous les morts, nous sommes morts en quelque sorte. Nous sommes pleins de protestation et d'énergie [...]. Nous traversons l'histoire à toute vitesse et l'étudions à fond. Comment puis-je échapper à l'histoire qui va tous nous tuer?

Pour Kluge, comme pour Heiner Müller, l'un des ses interlocuteurs privilégiés des années 90, le « dialogue avec les morts » est essentiel et doit se poursuivre « jusqu'à ce qu'ils restituent aux vivants tout ce qui a été enterré avec eux »⁵¹. Gabi Teichert testera, quant à elle, un sentiment approprié au rapport à tous ces morts : « die Anteilnahme » (p. ?). Elle prend donc part activement, a de l'intérêt

⁴⁹ On peut remarquer que « Knie » est l'anagramme de « kine », mouvement, et donc sémantiquement lié à « Kino » (cinéma).

⁵⁰ Dans les *Neue Geschichten* publiées dans le livre sur le film, le genou devenu je-narrateur dit de lui-même: « ...mon nom est **articulatio genus**, je m'appuie sur un sens différencié vers le bas car je relie mais n'existe pas » (p. 248).

⁵¹ « Heiner Müller im Gespräch mit Wolfgang Heise », in: *Theater der Zeit*, H. 2, Berlin, Henschel Verlag, 1988, p. 25.

et peut-être aussi de la compassion pour tous ces morts car creuser dans l'histoire allemande, c'est au premier chef exhumer ses innombrables morts, surtout ceux de la plus récente hécatombe guerrière . Une photo non retenue au montage final a pour légende: « G.T. met au point les grandes lignes de son cours d'histoire. Ce travail, elle le doit aux morts » (p. 414). Mais qui sont ces morts que montre *Die Patriotin* ?

Les séquences qui suivent thématisent les bombardements alliés, dans un mélange de fiction - un fossoyeur se met à l'abri dans une tombe encore ouverte - et de documents d'archives: scènes d'attaques aériennes et visages souriants de pilotes américains - la séquence se termine par une photo en gros plan d'un de ces pilotes - et l'inscription sur un avion à terre: « Bousillés: 750 Fritz ». Le commentaire oppose deux réalités filmiques: celle d'avions sillonnant le ciel dont on ne sait jamais lequel a lâché la bombe qui va tuer mais dont on sait une chose: il sont en haut. Dans la réalité d'en bas « il y a une femme et deux enfants en 1944 » (p. 69) que montrent l'image. Commentaire off : « Les pilotes n'ont rien connu d'un pays qu'ils viennent de labourer en experts pendant 18 heures et repartent dormir dans leurs cantonnements » (p. 72) sans se préoccuper des gens d'en bas. La partie X (p. 146 et ss.) va thématiser leur situation en faisant lire par les élèves de Gabi Teichert des passages du récit autofictionnel de 1962, *Der Luftangriff auf Halberstadt*, décrivant la situation objective et subjective de la femme et des enfants bombardés mais en faisant succéder par une sorte de fondu enchaîné sonore aux voix in des élèves un commentaire off qui rectifie les signifiés initiaux de la séquence : « Cette femme est bombardée en 1944, elle veut se défendre. La dernière occasion de se préserver de la misère de 1944, c'était en 1928. En 1928, Gerda Baethe aurait pu s'engager dans une organisation avec d'autres femmes »⁵². On peut voir là un exemple de re-sémantisation historique d'un événement qui, isolé, produirait des affects prévisibles et facilement manipulables: pitié envers le bas et indignation envers le haut. C'est une autre illustration - en tous points comparable au montage image-texte de *l'ABC de la guerre (Kriegsfibel)* de Brecht - de la dialectique présence/absence des images qui exige du spectateur qu'il en (re)construise lui-même ce qu'on pourrait nommer le « dyspositif »⁵³.

Quelques séquences plus loin (VIII, 89, p. 131-134), des images d'archives montrent, dit la voix off de 1979 l'« exécution de terroristes

⁵² Cf. l'intertexte de cette séquence constitué par un passage de *Geschichte und Eigensinn* (op. cit., p. 788), qui explicite ce que le film ne fait que suggérer: « La dernière occasion d'organiser la défense, ce fut probablement pour cette enseignante en 1928 [...], avec d'autres enseignantes et enseignants, des parents, des enfants, tout un ensemble de classes sociales [...]. Peut-être aurait-il été à **ce moment-là** possible de modifier le cours de l'histoire ».

⁵³ Il faudrait en effet comparer de telles séquences images-sons au procédé analogue des associations, des « dyspositions », de photographies et de « photo-épigrammes » de la *Kriegsfibel*. Je renvoie au commentaire fondamental de *l'ABC* par G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire I*, Paris, Ed. de Minuit, 2009, à qui j'emprunte cette graphie.

allemands. Parmi eux des jeunes gens, membres des Loups-garous, au printemps 1945 ». Le commentaire off de l'époque, sous contrôle allié, rappelle, lui aussi au présent de l'indicatif, que le jugement a été exécuté conformément à la loi martiale puis que l'un des officiers allemands exécutés avait ordonné d'abattre deux prisonniers américains. Cette séquence peut rappeler aux spectateurs de 1979 les images souvent diffusées des exécutions sommaires de juifs ou de partisans dans des sablières de l'est mais elle incite aussi à percevoir des différences essentielles : les plans généraux bien cadrés de condamnés attachés aux poteaux d'exécution les yeux bandés donnent à voir l'application et donc le respect de la loi martiale alliée, si différente dans sa rigueur des massacres arbitraires perpétrés à partir de l'été 1941 par les « Einsatzgruppen » - SS voire la Wehrmacht contre les « partisans » et les juifs d'URSS. Mais ils signifient aussi - discours de 1979 - qu'une exécution capitale, c'est d'abord l'impact d'une balle sur un corps, comme l'énonce le dernier intertitre.

Dans *Die Patriotin*, les morts présents à l'image, dans le commentaire off ou les intertitres sont donc essentiellement des morts allemands, entre Stalingrad et le « front de la patrie » (Heimatfront), celui par exemple de la ville natale de Kluge. C'est autour d'eux que le spectateur du film peut constituer son espace mémoriel de deuil.

Mais il faut souligner que la destruction partielle d'Halberstadt par les bombardiers américains qui est le chiffre de l'expérience existentielle du NS d'un jeune garçon de 13 ans et peut-être de tout une génération - « le modèle de notre expérience historique », écrira Enzensberger du récit - n'est pour Kluge jamais dissociable des crimes du NS. Elle doit par exemple être associée au terrible camp de Dora-Mittelbau à Nordhausen, une ville proche d'Halberstadt, où furent, dès l'automne 1943 et dans de terribles conditions de travail et d'existence, construites les installations souterraines de fabrication des V1 et V2. L'une des *Neue Geschichten* de 1977 s'y rapporte.

Que les innombrables morts allemands de la Seconde guerre mondiale soient des rouages de la macro-machinerie des bourreaux ne leur ôte pas leur structure humaine intrinsèque constituée de désirs souvent dévoyés, d'espoirs souvent fallacieux et d'actes plus manqués que réussis. Ils sont certes des objets perdus mais ce sont les raisons de leur perte - dans des conditions certes terribles attestées par les morts de Stalingrad, ceux de Hambourg⁵⁴, de Dresde ou de Halberstadt - comme sanction de 2000 ans d'histoire allemande qui semblent intéresser Kluge, ces 2000 ans pour lesquels le chronotope nazi a pu constituer la « grille de cristallisation » la plus prégnante.

⁵⁴ Une phrase du commentaire off des images du bombardement de Hambourg en 1943 dit: « Nous ne voulons pas oublier qu'à Hambourg ce furent soixante mille personnes qui brûlèrent » (p. 149). On aurait pu attendre dans d'autres séquences un: « N'oublions pas les morts de la Shoah ou les morts russes etc. ». Mais le travail sur le « dyspositif » images-sons dont j'ai parlé plus haut peut rendre un « rééquilibrage » sous le signe du « politiquement correct » superflu. Il ne faudrait, à mon sens, pas lire rétroactivement cet énoncé sur fond de débats actuels sur les victimes et les dévastations causées par les bombardements alliés.

Art. publié in : Hélène Camarade, Elizabeth Guilhamon, Claire Kaiser (éds), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Septentrion, Lille, 2013