



HAL
open science

**Ambivalences d'une mytho-cinématographie de la
résistance communiste: "Nackt unter Wölfen" (Nus
parmi les loups) de Frank Beyer**

André Combes

► **To cite this version:**

André Combes. Ambivalences d'une mytho-cinématographie de la résistance communiste: "Nackt unter Wölfen" (Nus parmi les loups) de Frank Beyer. *Revue d'Allemagne et des Pays de langue allemande*, 2010, 6, 10.4000/allemande.465 . hal-02186136

HAL Id: hal-02186136

<https://hal.science/hal-02186136>

Submitted on 17 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.

AMBIVALENCES D'UNE MYTHOCINÉMATOGRAPHIE DE LA RÉSISTANCE COMMUNISTE

Nackt unter Wölfen (Nus parmi les loups) de Frank Beyer

par André COMBES *

Adapté du roman à succès du même titre publié en 1958 par Bruno Apitz ⁽¹⁾, ancien déporté à Buchenwald (1937-1945), le film de Frank Beyer, tourné en 1962 et sorti au début 1963, est l'un des premiers longs-métrages de la DEFA à visualiser par l'image-cinéma de fiction, sinon la problématique antifasciste qui fut l'un des thèmes centraux de la production de la DEFA depuis 1946 ⁽²⁾, du moins la résistance communiste à l'intérieur des camps. Depuis la réunification allemande, le discours des historiens et celui des historiens de la littérature et du cinéma invitent à voir dans le roman – et dans le film qui met en images la plus grande part de ses signifiés – l'un des piliers de ce qui serait un mythe antifasciste fondateur censé consolider, pourrait-on ajouter, les nouvelles fondations identitaires récemment ébranlées par les révoltes du 17 juin 1953. Face à une iconographie filmée qui avait jusque-là essentiellement présenté un caractère documentaire ⁽³⁾, roman et film auraient ainsi contribué à mettre sur

* Professeur émérite à l'Université de Toulouse-Le Mirail.

- 1 Cf. B. APITZ, *Nackt unter Wölfen*, Berlin, Aufbau Verlag, 2009. Apitz écrit les dialogues du film de Beyer et participa à l'élaboration du scénario.
- 2 Cf. Anne BARNERT, *Die Antifaschismusthematik der DEFA. Eine kultur- und filmhistorische Analyse*, Marburg, Schüren, 2008, qui analyse principalement les films de la DEFA produits entre 1960 et 1990. Le deuxième chapitre, «Das Konzentrationslager Buchenwald als Handlungsort des DEFA-Films», propose une analyse de *Nackt unter Wölfen* de Beyer qui s'inscrit pour l'essentiel dans la ligne du discours historien sur «l'antifascisme épuré» (L. Niethammer).
- 3 On peut mentionner les documentaires les plus connus : *Die Todesmühlen* de Hanus BURGER et Billy WILDER, sorti fin 1945 à l'Ouest mais interdit dans la zone d'occupation soviétique. Il utilisait des images tournées dans plusieurs camps dont Buchenwald et seuls quelques extraits purent être vus à l'Est. Puis en zone d'occupation soviétique, *Todeslager Sachsenhausen*, réalisé en 1946 par un ancien prisonnier du camp et un documentariste de la DEFA, qui montèrent ensemble des images tournées à Buchenwald, Sachsenhausen et Dachau. Utilisées maintes fois dans d'autres documentaires, ces images mirent en place une sorte d'iconographie de référence

orbite un « grand récit », une sorte de mythopée de cette résistance associée au « lieu de mémoire » Buchenwald et à en faire, jusqu'à la réunification de 1990, un élément essentiel de la mémoire culturelle collective est-allemande (4). On peut néanmoins postuler que tout film, même canonisé par les responsables culturels d'un État autoritaire, produit des significations qui ne se laissent pas toujours cadrer et encadrer par un grand récit normatif officiel et qu'ils produisent des effets visuels de sens, propres à l'esthétique et à la dramaturgie des images.

Il faut néanmoins souligner que la mémoire collective en RDA fut, comme la vie collective, largement réglémentée par les appareils idéologiques de l'État-SED pour orienter dans un sens particulier les significations véhiculées par les mémoires individuelles. Car la mémoire des grands témoins des années 1937-1945, ceux qui laissèrent, à chaud ou dans l'immédiat après-coup, trace écrite de leur vécu, se devait, comme souvent, d'être « aufgehoben » – c'est à dire à la fois conservée, retravaillée et remaniée, voire réécrite, épurée ou exclue – pour donner naissance à une mémoire collective dont la confection n'avait plus à obéir au pluralisme discursif habituel de la société civile⁵. Souvent initié par le SED, le travail de mémoire des survivants des camps – en particulier celui de l'*Association des persécutés du nazisme (Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes – VVN)*, créée en 1947 et dominée par le « Buchenwald-Komitee » (6) ? fait ainsi partie de cette « mémoire administrée » qui structure le discours mémoriel où s'ancre la légitimité d'un pouvoir (7).

des camps. Cf. l'excellent ouvrage sur la production et la réception de l'imagerie cinématographique antifasciste de Thomas HEIMANN, *Bilder von Buchenwald Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990)*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 2005, p. 27-29.

- 4 Cf. la documentation de référence : *Konzentrationslager Buchenwald 1937-1945*. Begleitband zur ständigen historischen Ausstellung, hrsg. von der Gedenkstätte Buchenwald, Göttingen, Wallstein, 1999 (cité : *Begleitband*). Ce sera ma principale source de documentation avec le livre très documenté de l'historien britannique Bill NIVEN sur l'« enfant de Buchenwald » : *Das Buchenwaldkind Wahrheit, Fiktion und Propaganda*, Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag, 2009 (cité : *Buchenwaldkind*).
- 5 Tout ce travail de (re)construction de la mémoire qui réécrit après coup le vécu immédiat pour lui donner un sens pour le sujet individuel ou collectif est de mieux en mieux connu depuis les travaux de Pierre Nora, Paul Ricœur, Aleida et Jan Assmann et bien d'autres encore. Il doit beaucoup à *La mémoire collective* de Maurice Halbwachs, philosophe, germaniste, professeur au Collège de France et résistant, déporté le 20 août 1944 à Buchenwald où il décéda le 16 mars 1945 dans le « petit camp » (voir *infra*). Un dessin d'un codétenu (reproduit in : *Begleitband*, note 4, p. 226) et le récit de sa mort par Jorge Semprun dans *L'écriture ou la vie* témoignent de l'affaiblissement extrême de M. Halbwachs dans les dernières semaines de son existence. Je voudrais dédier ce petit texte à sa mémoire.
- 6 Pour plus de précisions sur le rôle de la VVN et du « Comité des résistants antifascistes » (KAW) qui lui succéda pour « mettre à profit le capital moral et politique de Buchenwald », voir les pages 45 et suivantes de l'ouvrage déjà cité de Th. HEIMANN, *Bilder von Buchenwald* (note 3). Sur le rôle de censure préalable joué par le KAW en ce qui concerne toute publication sur Buchenwald, voir *Buchenwaldkind* (note 4), p. 123.
- 7 Cf. Martin SABROW (éd.), *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1997.

L'année où parut le roman d'Apitz, l'État est-allemand fit d'ailleurs de cet espace mémoriel un haut lieu de mémoire antifasciste communiste, avec la création tardive du mémorial de la *Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald* (NMG) (inaugurée peu avant la sortie du film de Beyer) après que d'anciens déportés communistes du camp, dont certains furent victimes de purges internes au parti⁸, eurent commencé à organiser des expositions commémoratives. L'hégémonie mémorielle de la résistance communiste au nazisme devait faire pièce à celle privilégiée par la RFA : la résistance des Églises et de la Wehrmacht qui fit, dès les années cinquante, son entrée dans les discours officiels et le cinéma⁹). Dans cette concurrence interallemande des mémoires de la résistance, qui fut aussi celle de deux systèmes politiques opposés dans la guerre froide, il y allait de la configuration des champs symboliques dans lesquels ces mémoires déploient leur hégémonie idéologique¹⁰).

Après avoir dans un premier temps effacé en partie les traces de lieux trop identifiés à la souffrance et la mort des années 1933-1945 et non au combat contre celles-ci¹¹, après avoir ordonné le démantèlement partiel de Buchenwald qui avait de surcroît servi cinq années durant de camp d'internement à la puissance occupante soviétique¹², les groupes dirigeants de RDA s'employèrent ainsi à accréditer puis à instrumentaliser la thèse que les camps pouvaient avoir été des bastions importants de la résistance au nazisme. Cela valait au premier chef pour le plus vaste d'entre eux, Buchenwald, où s'était, entre 1937 et 1945, organisée une résistance de plus en plus dominée par une organisation internationale communiste clandestine, le « Illegales internationale Lagerkomitee » (ILK) qui fut créé, avec une section militaire (IMO), à l'été 1943¹³).

8 Cf. l'avant-propos de V. KNIGGE au *Begleitband* (note 4).

9 On pense à *Canaris* (1954) d'Alfred WEIDEMANN, qui obtint le *Bundesfilmpreis* en 1955, à *Der 20. Juli* de Falk HARNACK et *Es geschah am 20. Juli* de Georg-Wilhelm PABST (tous les deux de 1955).

10 La concurrence des mémoires de la résistance et les divergences qu'elle génère dans le discours historien est un topos bien connu de la recherche. On pourra se reporter par exemple à Peter STEINBACH, *Widerstand im Widerstreit. Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus in der Erinnerung der Deutschen*, Paderborn, Schöningh, 2001.

11 L'effacement-réécriture peut par exemple commencer par une reformulation signifiante de titres biographiques. Dans l'avant-propos du *Begleitband* (note 4), V. Knigge cite les mémoires du député communiste de 1933, Karl Barthel, qui parurent d'abord sous le titre *Welt ohne Erbarmen* en 1946 avant de connaître en 1959 une réédition sous le nouveau titre *Rot fährt sich der Morgen* (p. 14).

12 Dans le film de Konrad WOLF, *Leute mit Flügeln* (DEFA, 1959), la dernière séquence falsifie délibérément l'histoire en faisant intervenir les tanks de l'Armée rouge et non ceux de l'armée américaine dans le processus de libération. Distorsion fictionnelle qui permet 1) de focaliser la libération sur la conjonction de l'action des communistes allemands du camp et de celle des soldats soviétiques et 2) de les montrer interner de concert SS, nazis, soldats de la Wehrmacht ou du « Volkssturm » dans Buchenwald libéré et donc de thématiser par la bande une réutilisation du camp exclue de la mémoire collective de RDA.

13 Cf. *Begleitband* (note 4), p. 213-215.

La VVN définit dès 1948 l'un des enjeux principaux des représentations de la résistance de l'intérieur des camps : « Jusqu'ici on a illustré par des chiffres le nombre de victimes qu'a coûtées au peuple allemand et aux peuples européens le combat contre Hitler. Mais on a moins montré que des dizaines de milliers d'êtres humains doivent à la résistance contre Hitler d'être restés en vie. [...] Là où il y eut des actes de résistance, les nations luttèrent ensemble et se laissèrent guider par l'expérience des camarades (*Kameraden*) allemands » (14). Souligner le rôle dirigeant des communistes allemands dans la résistance multinationale revenait donc aussi à exhausser la dimension humanitaire d'un combat politique qui n'avait pas peu contribué à réduire les souffrances ou à éviter la mort à un grand nombre de persécutés du régime.

On peut citer dans ce contexte discursif les propos analogues d'Apitz sur la représentation de Buchenwald dans l'adaptation de son roman, accréditée, ici comme ailleurs, par le témoignage du vécu : « Le film *Nus chez les loups* se propose de faire pénétrer les spectateurs dans un camp de concentration pour la première fois depuis 1945. Il le fait en adoptant la perspective d'un témoin oculaire lui-même concerné qui participa à de nombreuses actions de sauvetage et dut son propre salut à la solidarité des prisonniers. Le film donne à voir l'essentiel en montrant le profil social des forces en présence dans le camp et met ainsi à nu les racines du fascisme et de l'antifascisme. »

On peut d'abord voir là transparaître quelques consignes implicites du discours mémoriel antifasciste est-allemand sur les signifiés principaux de toute représentation de la résistance communiste. Si l'essentiel est de donner à voir les constellations sociales de classe – avec la conviction, rapidement devenue idéologème fondamental, que les communistes furent les principaux, voire les seuls antagonistes véritables du nazisme – la solidarité humanitaire, qui fut un facteur essentiel de ré-humanisation de l'inhumain, doit tout autant habiter la représentation de Buchenwald, passant de l'œil du témoin à celui de la caméra.

Dans cette logique il est essentiel, comme nous aurons à l'analyser, que *Nackt unter Wölfen* fasse de la lutte pour la survie de l'« enfant de Buchenwald » – Jerzy Zweig rebaptisé Jerzy Ciliak dans la fiction – le « foyer sentimental » (Apitz) et le moteur dramaturgique d'une action qui, dans le film comme dans le roman, privilégiera certes les activités de la résistance communiste mais lui donnera, dans ces années cinquante de crispation répressive du régime est-allemand, les traits d'un « socialisme à visage humain ». L'« enfant polonais » (*Polenkind*), caché au risque de la vie des responsables de l'ILK et donc de leur organisation, devient alors le noyau d'une autre résistance, la « résistance humaine » à la loi de l'unité et de la discipline du parti (15). C'est autour de l'enfant caché, qui apparaît

14 Citations in : Th. HEIMANN, *Bilder von Buchenwald* (note 3), p. 22.

15 Je ne traiterai pas ici de la réalité historique du sauvetage de J. Zweig, le « troisième foyer de la mémoire collective de Buchenwald en RDA » (B. Niven), et des nombreux non-dits et malentendus qui ont découlé de l'utilisation politique qu'en fit le SED. Le tout est décrit très en détail

dès le début du film et qui sera au centre de sa dramaturgie, que va s'articuler la description de la vie du camp, de l'« ordre de la terreur » des SS et de la résistance organisée autour de l'ILK.

« Il faut mentionner ici, car ni le roman ni le film n'en feront un élément central, que l'« enfant polonais » fut un enfant juif et qu'il aurait pu contribuer à une extension du paradigme Buchenwald à la question de l'extermination raciste qui ne pourra, à l'est de l'Elbe, jamais réellement déboucher sur un nouveau paradigme mémoriel ⁽¹⁶⁾. Le roman d'Apitz intégrera néanmoins les détenus juifs de Buchenwald à la problématique de la résistance en consacrant plusieurs pages de description pathétique à leur évacuation vers la fin du roman (p. 333-340) : brutalités extrêmes des garde-chiourmes SS matraquant à tout va des juifs piétinés par la « pelote humaine hurlante » qu'essaie de protéger vainement le doyen du camp communiste Krämer après avoir saboté leur rassemblement – solidarité des membres du « Lagerschutz » chargé de parquer leurs codétenus. Le film, lui, ne donne à voir aucune image de cette scène spectaculaire qui présente pourtant au moins deux signifiés importants dans l'espace mémoriel de la Shoah : les efforts, attestés par plusieurs témoignages, des prisonniers politiques pour sauver de nombreux Juifs et la volonté de nombre de ceux-ci de ne pas se laisser conduire à la mort sans résistance. Ce second thème, essentiel chez Beyer, est réservé à l'ILK montrée comme l'instance la plus présente dans le champ de la caméra et les espaces qu'il définit.

Car il faut rappeler que si les camps de concentration étaient à la fois au cœur de la biopolitique du nazisme et radicalement ex-territorialisés, comme l'était nécessairement la résistance qui s'y déployait, ils n'en reproduisaient pas moins l'agencement d'espaces de socialité propre à toute communauté organisée même si c'était un pouvoir totalitaire exterminateur qui en déterminait la configuration. « Nulle part, la théorie du système fermé de société ne fait davantage sens que dans le cas des camps de concentration. [...] Certes le camp était intégré à un réseau d'instances administratives et de bénéficiaires de la production économique. La structure sociale interne reflétait les stéréotypes de l'environnement social. Le camp et son système ne pouvaient pas non plus s'exclure des turbulences de l'environnement historique. Mais ces ouvertures du système étaient foncièrement limitées. Elles ne concernaient que l'extension organisationnelle et spatiale des camps, la mobilité des transports et le changement de fonction limité du travail. [...] Pour eux (les prisonniers), le camp était une colonie de la terreur aux confins du monde social » ⁽¹⁷⁾.

dans l'ouvrage de Niven (note 4) qui analyse le récit autobiographique du père et étudie également le statut symbolique de l'enfant dans le contexte de la résistance communiste.

16 Cf. Detlev JOSEPH, *Die DDR und die Juden. Eine kritische Untersuchung*, mit einer Bibliografie von Renate Kirchner, Berlin, Verlag Das neue Berlin, 2010.

17 W. SOFSKY, *Die Ordnung des Terrors : das Konzentrationslager*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1997, p. 24.

C'est dans ces espaces partiellement auto-administrés et hyper-surveillés que toute résistance qui se décline, comme dans le roman et le film, sous les deux seules formes de «résistance passive» et de «résistance active» – les refus d'obéissance successifs débouchant sur l'insurrection armée – organise les conditions de son existence et de ses actions. Beyer montre ainsi des topographies homogènes de bâtiments bien tenus, de tonalité plutôt claire, où les détenus et leur encadrement de «Funktionshäftlinge» – doyen du camp, doyens de bloc, kapos⁽¹⁸⁾ – semblent mener une existence réglée, malgré les menaces permanentes liées à une présence SS essentiellement intrusive : reflet de l'«autogestion» par les détenus et leurs cadres nommés par les SS (thématisée dans une scène), de l'autonomie relative de ces espaces qui semblent habités par des corps qui y ont leurs habitudes et leurs repères et sont conscients d'y former une contresociété au fonctionnement relativement maîtrisé. Les contrastes expressifs sont davantage réservés aux scènes de clandestinité. É certaine réunion littéralement «souterraine» de l'ILK, plans en clair obscur accentué du petit garçon caché – où les plans sont plus resserrés et les mouvement de caméra plus restreints mais avec un éclairage qui exhausse l'expression des visages sans forcer le trait.

C'est dans ces espaces carcéraux vivifiés par la résistance que l'Apitz romancier ou scénariste entendait faire pénétrer le spectateur est-allemand «pour la première fois depuis 1945»⁽¹⁹⁾. Car l'identité antifasciste communiste née dans les combats des dernières années de Weimar et la résistance «intra muros» clandestine des premières années du nazisme fut d'abord décrite dans ses extensions «extra muros» : brigades internationales de la guerre d'Espagne, que Beyer avait d'ailleurs mis en scène en 1959 dans *Fünf Patronenhülsen*, exil soviétique ou encore mouvements de résistance européens⁽²⁰⁾. L'élément nouveau qui va émerger progressivement après la création de la RDA et avec les associations d'anciens déportés communistes puis atteindre son point culminant avec le roman d'Apitz et le film de Beyer, c'est l'accent mis non plus seulement sur la résistance communiste clandestine dans le «Reich grand allemand» mais sur sa continuation dans les camps, surtout celui de Buchenwald qui «accueillit» un grand nombre des militants communistes clandestins décimés par le SD (*Sicherheitsdienst*) et la Gestapo dans les années 1936-1937⁽²¹⁾. On y retrouvera les

18 Cf. les chapitres «Machtstaffelung und Selbstverwaltung» de *Die Ordnung des Terrors* (note 17) et les p. 99-104 du *Begleitband* («Häftlingsverwaltung») (note 4).

19 *Leute mit Flügeln* de Konrad Wolf, inspiré en partie par le roman d'Apitz – en particulier dans la séquence finale de la libération du camp par les prisonniers – avait, quelques années plus tôt (1959), fait pénétrer le spectateur dans le camp en tournant les extérieurs en décors naturels et les scènes des baraquements en studio. Voir l'analyse et les photogrammes ou esquisses du film in : Th. HEIMANN, *Bilder von Buchenwald* (note 6), p. 63-69.

20 Cf. Hermann WEBER, Andreas HERBST, *Deutsche Kommunisten. Biographisches Handbuch 1918-1945*, Berlin, Dietz-Verlag, 2004.

21 En 1936, 11 687 communistes furent arrêtés par la Gestapo (contre 1374 sociaux-démocrates).

figures de la clandestinité des premières années du nazisme mais opérant dans les conditions encore plus éprouvantes de l'arbitraire répressif absolu inhérent à l'« ordre de la terreur ». C'est là que se serait forgé, avec son lot d'ambivalences vite refoulées, ce militantisme communiste de fer qui estimera avoir de ce fait vocation et légitimité à fonder l'État allemand postfasciste afin de poursuivre – y compris contre les survivances fascistes en RFA qui fonctionneront dès les années cinquante comme repoussoir obligé – le combat mené au cœur de l'univers concentrationnaire qu'il aurait contribué, autre élément important de ce mythe fondateur, à jeter à bas, au moins localement : Buchenwald serait le seul camp qui se soit libéré lui-même, sous la houlette de la direction communiste de l'ILK, en passant le 11 avril 1945 de la résistance passive à l'insurrection armée. Ceci justifie sa valeur exemplaire pour le régime, même si celui-ci, qui comportait un grand nombre d'exilés moscovites (autour de Wilhelm Pieck et de Walter Ulbricht), a pu se montrer soucieux de ne pas laisser aux résistants de l'intérieur des camps la possibilité de mettre en cause leur hégémonie politique. On pourrait donc résumer ainsi la doxa est-allemande officielle autour du topos « Buchenwald libéré » qui prévalut jusqu'à la réunification : « Des activités de résistance et des combats pour la survie mainte fois avérés historiquement et qui furent le fait de divers groupes de prisonniers prirent dans les récits historiques la figure emphatique d'une auto-libération armée unique du camp, minutieusement préparée et dirigée par les communistes » (22).

Mais on sait depuis toujours quelle fut la part d'ombre de cette vision triomphaliste de la résistance communiste de Buchenwald. Depuis *L'État-SS-Staat. Le système des camps de concentration allemands*, le livre publié dès 1946 par l'ancien buchenwaldien Eugen Kogon qui fut interdit en RDA, l'historiographie non hagiographique des camps a souligné les aspects délibérément discriminatoires de la résistance communiste envers les prisonniers de droit commun mais aussi envers les non communistes : communistes dissidents, chrétiens, sociaux-démocrates, catalogués comme traîtres (*Zinker*), dont on se débarrassait parfois physiquement par des injections mortelles à l'infirmerie ou en manipulant les listes d'évacués dont on savait qu'ils allaient vers l'« incertain », selon l'expression récurrente du roman d'Apitz, c'est-à-dire vers la mort (23). Priorité absolue était donnée à la survie des cadres communistes, comme le suggère le roman plus que le film qui ne thématise ni *a fortiori* ne problématise cet aspect.

22 Thomas HEIMANN, *Bilder von Buchenwald* (note 6), p. 12.

23 Sur la « guerre des prisonniers » (*Häftlingskrieg*) – mentionnée en deux lignes par le roman (p. 174) et absente du film – et le rôle qu'y jouèrent les communistes, voir : *Begleitband* (note 4), p. 146-149. Sur cette terreur secondaire structurelle des camps, voir les descriptions impitoyables de Robert ANTELME dans *L'espèce humaine* et les analyses des chapitres de l'ouvrage de *Die Ordnung des Terrors* de W. SOFSKY « Machtstaffelung und Selbstverwaltung » et « Die Aristokratie » (note 17, p. 152-177). Voir aussi, dans le cas spécifique de Buchenwald, la documentation éditée par LUTZ NIETHAMMER, *Der « gesäuberte » Antifaschismus. Die SED und die roten Kapas von Buchenwald*, Berlin, Akademie Verlag, 1994.

Ancien prisonnier de Buchenwald, le social-démocrate autrichien Benedikt Kautsky soulignera en 1951 le pouvoir quasi discrétionnaire des *Funktionshäftlinge* et la tentation d'en abuser, y compris pour certains communistes qui se comportaient parfois comme les *Funktionshäftlinge* de droit commun (24). C'est la part maudite de la mémoire communiste des camps qui, comme certains de ses mainteneurs, a dû être épurée pour ne pas hypothéquer la part positive d'héroïsation du mythe (25).

Mais Kautsky, « en tant que social-démocrate », met aussi en exergue les avantages de la discipline imposée par l'ILK qui, « dans ces derniers jours et de façon magistrale, mêlant le courage et l'intelligence, dirigèrent le camp et sauvèrent la vie à 21 000 prisonniers [...] et ont fait profiter de leur aide, dans un élan exemplaire de solidarité internationale, tous les antifascistes sans distinction de parti, de nation ou de religion. [...] Avant tout, elle (l'administration des détenus) tenta en toute conscience d'empêcher l'évacuation des éléments vraiment politisés de toutes les nations » (26). Kautsky parle ici d'une application stricte de la « loi du camp » qui à la fois renforcerait et subvertirait l'« ordre de la terreur » (27). « C'était là certainement la part la plus difficile de la tâche qu'avaient à porter les épaules des prisonniers : il leur fallait prendre la responsabilité de la mort de milliers de gens pour en sauver d'autres milliers. Pour la dernière fois, c'est la loi du camp qui prévalait : on laissait délibérément évacuer tous les indésirables (par ex. les porteurs des triangles verts ou noirs) (28), mais comme ils étaient loin d'être en nombre suffisant, on y ajoutait les plus faibles parmi lesquels se trouvaient de toute manière la plupart des candidats à la mort. » Et Kautsky termine

24 Cf. *Begleitband* (note 4), p. 99-100.

25 Cf. A. BARNERT, *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA* (note 2), p. 95 : « Ceux qui avaient été prisonniers à Buchenwald ont été contraints de taire le fait que leurs expériences vécues d'après 1945 – pour peu qu'ils aient été membres du KPD – ont été l'objet d'une épuration interne et que la mémoire officielle ne reproduisait qu'une faible part de la réalité des camps de concentration. »

26 Dans *Teufel und Verdammte. Erfahrungen und Erkenntnisse aus sieben Jahren in deutschen Konzentrationslagern*, Zurich, Büchergilde Gutenberg, 1946. Cité d'après : Kirsten HOLM, *Stimmen aus Buchenwald. Ein Lesebuch*, Göttingen, Wallstein, 2002, p. 293. Voir également les commentaires de B. NIVEN (*Buchenwaldkind*, note 4, p. 24-31), soucieux à la fois de décrire le abus de pouvoir des *Funktionshäftlinge* communistes mais aussi de souligner leurs efforts de seul contre-pouvoir véritable à l'« ordre de la terreur » SS pour améliorer le sort quotidien des prisonniers de guerre russes, des non communistes et des Juifs.

27 « L'évacuation, c'est toujours la mort », dit le roman d'Apitz (p. 67). « Au vu des méthodes d'évacuation des camps de concentration, on devra parler de meurtres délibérés – ce fut le dernier grand meurtre de masse du national-socialisme, après les tueries de masse effectuées dans les chambres à gaz des camps d'extermination. » (E. KOLB, *Bergen-Belsen. Vom « Aufenthaltslager » zum Konzentrationslager 1943 bis 1945*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986, p. 39). La thématique de la résistance aux « évacuations » joue un grand rôle dans le roman, un peu moins dans le film qui montre, dans quelques scènes, l'arrivée chaotique d'évacués.

28 Soit les droits communs et les prétendus « asociaux » – sans travail, SDF, mendiants, etc. – internés dans le cadre de l'action « Arbeitsscheu Reich » de 1938.

par cette remarque qui en dit long sur l'état des mentalités des déportés face à cette « loi du camp » qui suspend la logique humaniste dans l'univers de l'absolue déshumanisation : « Quelles que fussent les réserves qui étaient les miennes face à la loi du camp, je ne pus cette fois refuser d'en admettre le bien fondé car à ce moment-là le point de vue qui présidait à la sélection était le seul valable » (29). Cet insurmontable conflit de conscience se retrouvera dans l'une des grandes scènes du film de Beyer, reprise du roman, avec une allocation de Krämer/Geschonnek à ses codétenus qui peut se lire comme une forme de « double bind ».

On peut ajouter à ce témoignage, peu suspect de complaisance, celui, plus général, d'Hermann Langbein, l'un des grands témoins et acteurs de la résistance dans les camps de concentration et d'extermination nazis (30). Il ne cachait pas ce que pouvait avoir d'injustement sélectif toute mise en place d'actions de résistance : recruter des compagnons de lutte impliquant de les « préserver de la faim permanente » en les « affectant dans de meilleurs commandos » (31).

L'organisation de la résistance commencerait donc par une injustice fondatrice inéluctable : donner la priorité aux siens dans tous les domaines de la survie pour assurer à cette résistance une base matérielle viable. Comme si la grande logique de cet ordre biopolitique imposé engendrait des logiques secondaires auxquelles ne pouvaient se soustraire les forces mêmes qui entendaient lui opposer la résistance la plus résolue.

Entre anamnèse du Buchenwald des années 1943-1945 et présent politique de la RDA des années cinquante, le roman inscrit en partie son espace mémoriel dans cette logique dont on sait qu'elle fut au cœur d'une conception et d'une pratique stalinienne du parti unique : instance suprême qui n'est pas chez Apitz un référent transcendantal, malgré son caractère « invisible, insaisissable, omniprésent » (p. 32 et 184), mais une nécessité existentielle référée en permanence à la « loi de la conspiration ». Il insiste plusieurs fois au début du roman sur la difficulté pour l'ILK devenu « au fil du temps le centre de la résistance » (p. 25) à maintenir contre vents et marées une ligne de conduite qui place l'organisation partisane au dessus de tout et à voir dans la « discipline de parti » une sorte d'impératif catégorique d'un surmoi collectif dont l'objectif premier est de faire de ces « hordes parquées » (*Zusammengetriebene*) une communauté capable de promouvoir la « compréhension entre les nationalités » et un « sentiment

29 *Stimmen aus Buchenwald* (note 26), p. 291.

30 H. LANGBEIN, communiste autrichien interné dans plusieurs camps dont Dachau et Auschwitz, président du *Comité international des camps* à partir de 1964, a décrit le rôle ambigu des *Funktionshäftlinge* dont il fit partie et les activités de la résistance interne des « groupes de combat d'Auschwitz », qu'il co-dirigea, dans deux ouvrages fondamentaux : « ...nicht wie die Schafe zur Schlachtbank ». *Widerstand in NS-Konzentrationslagern*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1980 ; *Menschen in Auschwitz*, Francfort sur-le-Main/Vienne/Berlin, Ullstein, 1980.

31 Cité in : *Begleitband* (note 4), p. 207. Comme le montrent le roman et le film, les *Funktionshäftlinge* communistes se retrouvaient dans l'habillement (*Effektenkammer*), le bureau des statistiques du travail et l'infirmerie.

de solidarité» qui n'« existait nullement au départ ». L'identité des communistes y est essentiellement contrastive. « Héros positifs », ils le sont par des oppositions à un multiple négatif qui sont autant de caractéristiques en creux d'un type idéal de communiste : opposition aux « criminels de profession », aux séides des SS ou aux politiques peu fiables qui « auraient dû porter le triangle vert des droits communs » (p. 26).

La ligne de conduite de l'ILK est, à la fin du roman, clairement énoncée par le Russe Bogorski s'adressant à Krämer à propos des évacuations. Il le fait en des termes qu'on peut juger rétrospectivement gros d'épurations futures dirigées contre toute forme d'asocialité en régime socialiste pour peu que celui-ci se sente contraint de mener une guerre pérenne dans des conditions analogues à celles de sa résistance passée : « Il faudrait former les groupes d'évacués de telle manière que les fascistes se retrouvent avec les éléments politiquement et moralement les moins fiables », dit-il. Il faut que le camp se nettoie lui-même. 'Tu dois être comme un général en temps de guerre', dit-il à Krämer. Tes commandements sont des ordres ; irrévocables ! Toi comprendre ? Krämer acquiesca sans mot dire » (p. 347).

Le film ne thématise pas cette sélection interne aux déportés qui peut être lue après coup – par un jeune cinéaste de 30 ans qui en subit les conséquences dans son existence de citoyen et sa pratique de cinéaste – comme introduisant des discriminations ouvrant la voie à des pratiques totalitaires ⁽³²⁾. Beyer insiste plutôt sur les efforts de l'ILK, « héros positif » collectif, pour restreindre le nombre des déportés vers les camps d'extermination jusqu'au refus final de toute évacuation, en particulier celle des Juifs, prélude à l'insurrection armée.

Le paradigme Buchenwald a donc – comme Prométhée, ce personnage mythologique tutélaire du socialisme – une double figuration : le Buchenwald enchaîné et le Buchenwald délivré. Le Buchenwald délivré est un acte prolétarien communiste qui mit fin au règne des nervis petits bourgeois SS, sanguinaires, opportunistes veules et pleutres et pétris de contradictions, comme y insistent roman et film, soucieux de donner à voir en permanence un antagonisme irréductible. Ce dernier insistera ainsi dans ses gros plans ou plans rapprochés – utilisant la largeur de l'écran du cinémascope et une profondeur de champ systématique pour les multiplier dans le plan ⁽³³⁾ – sur les différentiels de visages blafards, arrogants et nerveux de SS et de visages sombres, bourrus et résolus mais foncièrement amicaux des communistes, au jeu sobre et dénué de tout pathos, surtout ceux des dirigeants principaux de la résistance : Krämer, le « doyen du

32 C'est avec un film qui thématise une forme d'asocialité dans la construction du socialisme, *Spur der Steine* d'après le roman de Erik NEUTSCH, que Beyer sera, à partir de 1966, plus ou moins interdit de tournage.

33 Ces gros plans de détenus à cinq ou six personnages, qui concentrent visuellement la solidarité de groupe, me semblent être emblématiques du film. Comme le sont les plans où deux personnages utilisent la largeur et la profondeur du champ – passant, sans coupure, du fond ou du milieu du champ au premier plan – pour débattre de leurs divergences que la caméra inscrit dans cette proximité (scènes entre Bochow et Höfel, Krämer et Höfel).

camp», Bochow, le chef de l'ILK et le Russe Bogorski qui sera la figure de proue de l'assaut final (34). Le plan de profil des visages fermés de Krämer et du «Rapportführer» expliquer, en légère contreplongée et séparés dans le haut du plan par une diagonale de barbelés, lors du refus de livrer des détenus suspectés de résistance, est emblématique de cet antagonisme muet des visages. Le film joue aussi de différences corporelles ou vestimentaires sur un mode parfois doxal : position du corps en retrait ou en affirmation velléitaire permanente, port de tête «naturel» ou connoté «Herrenmensch», costumes informes de prisonniers face aux corps SS sanglés dans leurs uniformes et chaussés de bottes parfois cadrées en gros plans symboliques (35).

Mais si le film focalise sa représentation sur l'antagonisme entre l'ILK et les SS qui est le terreau de la résistance, il est une autre forme de résistance, une sorte de degré zéro de celle-ci, à laquelle il ne consacre quasiment aucune image : la résistance de survivants morts-vivants dont beaucoup, surtout à Bergen-Belsen, mourront peu après leur libération.

On connaît les amoncellements filmiques de cadavres squelettiques devenus emblématiques de la terreur nazie, mais c'est dans les relativement rares images fixes ou animées des corps «survivants» – corps violentés, affamés, laissés médicalement à l'abandon ou torturés, corps sans vie mais pas encore morts des «Muselmänner» (36) – que l'on voit s'inscrire le plus profondément les effets de la biopolitique totalitaire du nazisme, quand le contrôle étatique exercé sur les consciences et les affects de la *Volksgemeinschaft* va concerner l'exclusion et la destruction d'*homo sacer* qui en ont été exclus pour être soumis à un état d'exception répressif et un hors lieu juridique permanents (37). Il faut regarder ces images du chapitre «Mort et survie 1944/45» du *Begleitband* (38), les corps

34 Bogorski est dans le film, en tant que représentant de l'Armée rouge, le «héros positif» par excellence, à la fois plein de fermeté résistante et d'une grande humanité : sachant douter de sa résistance à la torture, donnant sans consulter l'ILK l'ordre de cacher l'enfant dans un lieu tenu secret mais menant aussi l'assaut final au premier rang des insurgés, dont plusieurs prisonniers russes, alors que dans le roman, il a déjà été évacué avec eux.

35 Apitz avait introduit un différentiel visuel métaphorique que le film ne me semble qu'avoir partiellement travaillé : «Comme son costume rayé était une grille derrière laquelle l'homme était rabaisé, l'uniforme gris du SS était une cuirasse, impénétrable, et derrière elle quelque chose vous guettait, quelque chose de perfide, de lâche et de dangereux, pareil à un félin dans la jungle» (note 1, p. 134).

36 Sur l'appellation aux origines et aux significations obscures de «Muselmann» – ces «non humains» qui n'ont même plus peur de leur propre mort «parce qu'ils sont trop épuisés pour en saisir le sens» (Primo Levi) –, voir par exemple : W. SOFSKY, *Die Ordnung des Terrors*, note 17, p. 229-236 (cit. de Levi, p. 229).

37 On reconnaîtra ici une problématique de la violence étatique développée par Giorgio AGAMBEN à partir des écrits de Foucault, Carl Schmitt et W. Benjamin (cf. *État d'exception Homo sacer*, Paris, Éd. du Seuil, 2003).

38 *Begleitband* (note 4), p. 218-253. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration*, Paris, Éd. Marval, 2001.

dévastés du « Kleines Lager », mouvoir épouvantable qui tripla ses effectifs de janvier à avril 1945 et que décrivent entre autres les déportés Fred Wander – dans *Der siebente Brunnen* (1971) – et B. Apitz dans un « récit factuel » écrit à chaud quelques semaines après la libération du camp (39). Corps de déserteurs mais de déserteurs de la vie, écrivait Apitz, car la vie les avaient en grande partie désertés : « La mort était seule au milieu d'une masse invraisemblable d'êtres humains. Un certain nombre d'entre eux gisaient là tout raidis, les yeux ouverts, comme des déserteurs, réprouvés et anonymes : des déserteurs qui avaient fui une merveilleuse existence ». On lit les rapports des libérateurs (40) et surtout on scrute les photos ou les films d'archives pour déceler des signes de cette « désertion » de la vie (p. 230, 239, 241). Car résister, tous les témoignages concordent, c'est d'abord résister à la mort qui va exiger une part toujours plus grande de victimes pour atteindre dans les derniers mois du camp presque le tiers des entrées.

Dans la description que fait Apitz du « petit camp » en 1945 on perçoit ainsi les deux visages de la libération de Buchenwald et partant l'ambivalence de la mythification d'un camp érigé en emblème de la résistance communiste victorieuse, ambivalence très peu présente dans le roman et absente du film. Car ceux-ci se concentreront exclusivement sur les capacités morales et physiques quasiment inentamées de la résistance insurrectionnelle culminant dans l'assaut final et débarrasseront le champ de la représentation du contrepoint négatif que fut l'apathie extrême des « musulmans » chez lesquels cette libération n'éveille plus aucune résonance. Le premier texte d'Apitz – qui ne fut peut-être pas republié pour cette raison – s'attardait sur les épaves humaines du « petit camp », sorte de contrechamp des « colonnes de combattants antifascistes » qui défilent « le flingue en main ». « Rien dans la crispation toujours perceptible de leur visage ne manifestait qu'ils étaient devenus des hommes libres. Aucune joie et aucune émotion ne les avaient bouleversés, si profond était leur enlèvement dans les marécages de leur pitoyable existence. Totalement déshumanisés par la terreur fasciste, par l'horreur et les tourments de leur captivité, ils n'avaient pu en rien prendre conscience de la grandeur de l'événement.[...] Peut-il y avoir d'accusation plus terrible contre les assassins nazis que l'incapacité psychologique de milliers d'hommes à prendre conscience du fait qu'ils ont été libérés ? » (41).

39 Le grand roman méconnu de F. WANDER a été réédité en 2005 au Wallstein Verlag avec une belle préface de Ruth Klüger. Le texte de B. APITZ, *Das war Buchenwald! Ein Tatsachenbericht*, publié par le KPD en 1945, tomba rapidement dans l'oubli éditorial (rééd. du passage sur le « petit camp », in : *Stimmen aus Buchenwald*, note 26, p. 226-229). Il avait décrit avec une précision naturaliste dans ce « condensé de toute la misère humaine » les corps détruits par toutes sortes de maladies infectieuses, par la saleté et la vermine. Voir aussi le début de *Nackt unter Wölfen* (note 1, p. 10) où le « petit camp » est décrit comme un dépotoir humain d'êtres « sans nom et sans visage » venus de tous les pays d'Europe.

40 Par exemple celui, assez terrifiant, du sergent français Paul Bodot, l'un des tous premiers alliés à pénétrer dans Buchenwald (*Begleitband*, note 3, p. 235-236).

41 *Stimmen aus Buchenwald* (note 26), p. 229.

Il me semble qu'ici on a affaire à un point aveugle de la représentation de la résistance individuelle non organisable politiquement dans le roman comme dans le film – « la main organisatrice de l'ILK s'arrêtait aux baraques du secteur des mis en quarantaine », écrivait Fred Wander – qui privilégient exclusivement l'imagerie triomphante de l'insurrection victorieuse. Le film de Beyer ne laisse entrevoir ces « déserteurs » désertés que dans une scène introduite abruptement par un plan d'ensemble au cadre resserré qu'élargit un travelling vers une mêlée de détenus qui se battent pour un bol de soupe : Beyer filme en champs/contre-champs en gros plan des visages haves aux traits creusés et au regard apeuré ou envieux. On les retrouvera dans un bref plan de l'infirmerie qui sera repris dans une scène ultérieure : on voit en arrière-plan filmé en profondeur de champ d'un dialogue entre Krämer et un kapo, les paillasses des grabataires ou des corps gisant à même le sol dont l'un est tiré par les pieds vers la sortie. « Autre scène » d'une autre résistance, à la fois bien visible et refoulée.

Quant aux corps qui avaient cessé de résister, le roman d'Apitz en avait décrit le déshabillage avant l'entassement devant les crématoires mais en les référant à l'expérience subjective isolée de Krämer, le seul à avoir pu contempler les « quelques centaines de morts » amoncelés derrière la palissade. Le film, lui, n'en montrera qu'une image indicielle récurrente en fond d'alignements de prisonniers sur l'« Appellplatz » en plan général et parfois en plongée : les crématoires lointains fumant en permanence. Ou il se contentera d'un plan général symbolique, elliptique et distancié, où on voit deux brancardiers traverser l'« Appellplatz » et porter vers les crématoires un corps intégralement recouvert d'une couverture : celui du personnage de Pippig qu'une séquence avait montré torturé par la gestapo weimarienne.

Beyer se refuse donc à une reconstitution par l'image des atrocités nazies dont les spectateurs étaient supposés connaître les images documentaires, comme s'il s'agissait d'éviter de tomber dans la monstration de seconde main, *a priori* ob-scène, de la terreur⁽⁴²⁾ dont Beyer avait pu esquisser quelques modalités visuelles : maquillages et éclairages creusant les visages, ampleur factice de costumes rayés flottant autour de corps sains de figurants au regard sur-jouant l'hébétude.

Mais, s'ils occultent ces souffrances devenues banales à force de répétition quotidienne, le roman et le film en mettent en scène d'autres qui sont, elles, parfaitement en accord avec l'héroïsation de la résistance communiste. Souffrances « politiquement correctes », pourrait-on dire⁽⁴³⁾ : on pense aux descriptions

42 On retrouve là un débat bien connu depuis le *Shoah* de Claude LANZMANN. Cf. J.-M. FRODON (dir.), *Le cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XX^e siècle*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 2007.

43 Comme le fait A. BARNERT : « La thématization de la souffrance et de la mort servait uniquement à renforcer le pathos de la libération et de la victoire » (*Die Antifaschismus-Thematik der DEFA*, note 2, p 100).

détaillées des scènes de torture et du sadisme des tortionnaires dans le roman. Elles sont plus elliptiques dans le film mais tranchent néanmoins avec certaines représentations cinématographiques des camps nazis cantonnées à l'illustration des analyses marxistes sur les fondements capitalistes et impérialistes de la terreur (44).

La séquence de l'interrogatoire sous la torture de Höfel et Kropinski (env. 9 mn) est le meilleur exemple de la visualisation et des effets de sens du topos complexe de résistance par un montage parallèle de plusieurs scènes qui met en relation sémantique trois espaces intérieurs différenciés par l'action propre à chaque scène, par les cadrages et les éclairages eux aussi différenciés, par un montage alternant les plans métonymiques et les plans plein cadre, puis par le jeu des acteurs. La première sous-séquence est une réunion clandestine de l'ILK dans un boyau semi-souterrain (plan rapproché serré de petit ensemble avec un éclairage contrasté mais sans excès et un dialogue centré sur le degré de résistance à la torture). La seconde montre les scènes de torture elles-mêmes : le roman les décrit avec une grande intensité et un luxe de détails sur le sadisme des tortionnaires et le calvaire des torturés (p 49-167) alors que la mise en images, qui mobilise un certain nombre des ressources visuelles et acoustiques du cinéma est toute différente. La torture y est suggérée par des plans métonymiques : cadrages de mains s'emparant de nerfs de bœuf, du tristement célèbre « Prügelbock » sur lequel va être projeté Kropinski en gros plan, bottes de SS, champs/contrechamps de visages, cris acousmatiques de Kropinski, gros plans de mains sans corps attachées par une corde à une grille avec voix de SS en hors champ. Puis une troisième scène, introduite par un panoramique ultra-rapide qui déréalise la scène précédente, recadre en gros plan l'« enfant de Buchenwald » riant sous les chatouillements de ses gardiens. Le fondu enchaîné sonore – des cris de Kropinski aux rires de l'enfant – instaure un contraste maximal entre les deux scènes pour donner à voir le sens profond d'une torture qui noue la mort à la vie, le présent de la terreur à une utopie possible de bonheur à venir. On voit dans ce montage en condensé les trois composantes principales du processus de résistance mis en scène par Beyer : organisation invisible et omniprésente – résistance à la torture – sauvetage rieur de ceux qui seront la génération de l'après nazisme.

C'est dans ce complexe discursif que la figure éminemment mythologique de l'enfant sauvé par un parti assimilable à un collectif de pères de substitution (45) fonctionne comme un embrayeur ambivalent de significations du processus de résistance. Il est celui qui ré-instille des bribes d'humanité maternelle dans la

44 Comme dans *Rat der Götter* (1950) du directeur de la DEFA, Kurt Maetzig, qui est centré sur les intérêts monopolistiques de l'IG Farben d'Auschwitz-Monowitz dans le fonctionnement des camps de la mort et les implications guerrières de la production chimique.

45 Dans le roman et le film, ce n'est pas le père de J. Zweig qui l'introduit dans le camp, comme dans la réalité, mais un autre juif polonais après la mort fictive du père.

logique patriarcale du collectif (nombreux plans de l'enfant tenu par des bras différents – attendrissement de visages supposés durcis par la détention et l'action clandestine ⁽⁴⁶⁾). Elle peut être lue en contrepoint de la résistance organisée de l'ILK et de certaines figurations triomphalistes du telos de la « Selbstbefreiung ». Car le roman et le film vont mettre ici l'accent sur un clivage interne à celle-ci qui opposera une « résistance mystérieuse, humaine » (p. 136) à la discipline de parti dictée par une sorte de « raison du parti » qui enjoignait les membres de celui-ci de lutter contre tout ce qui pouvait la mettre en danger : la présence clandestine d'un enfant fragilisait celle de l'ILK. Raison humanitaire contre raison du parti, ou « cœur » (*Herz*) contre « raison » (*Verstand*), selon la terminologie très connotée du roman qui reprenait l'une des formes les plus classiques du dilemme tragique (p. 96, 280 *sqq.*).

L'enfant est le catalyseur de la reconquête de l'humanité chez des détenus rendus « durs à cuire », selon le mot de Krämer, à la fois par le système concentrationnaire et le système idéologique d'une résistance vertébrée par la discipline de parti (p. 289 *sqq.*). Dans le roman, c'est surtout la métamorphose de Bochow – avec une autocritique davantage teintée de christianisme voire de « O Mensch-Dramatik » expressionniste que de dogmatisme stalinien – qui va fonctionner comme révélateur : le « cœur », délaissé parce qu'il rendait l'homme « faible et mou » reprend ses droits face à la « raison », lui qui a formé un « rempart » imprenable autour du petit garçon et, partant, re-métamorphosé les détenus en « humains » (p. 289-290). Par le truchement de Bochow, la résistance communiste récupère, avec son « cœur », la force d'une voix qui avait trop longtemps chuchoté sa résistance clandestine et qui retrouve maintenant des accents anciens d'humanité œcuménique : « Camarades ! Camarades communistes ! Frères ! » (*Kameraden ! Genossen ! Brüder !*) (p. 14). La force des sentiments devient alors une force motrice essentielle de la résistance. Cela est particulièrement manifeste dans une scène où Krämer, Bochow et Bogorski, après avoir mis au point les détails stratégiques de l'insurrection, laissent libre cours à des épanchements qu'exprime une métaphore plutôt ampoulée : « Ils tombèrent dans les bras les uns des autres. [...] À travers le cristal des larmes, leurs regards fraternisaient (*verschwierten sich*)... » (p. 370). Dans une autre scène du roman on peut voir Bochow et Krämer s'étreindre en « utilisant les chauds battements de leur cœur comme dialogue » (p. 315) alors que le film montre Krämer saisir simplement le bras de Bochow en plan rapproché de profil puis lui donner de dos une accolade peu appuyée.

Une scène centrale du film met en scène, dans cette optique dépathétisée, la conjonction du communisme et de la force des sentiments autour de la figure bourrue et carrée de Krämer avant qu'elle n'explose dans l'allégresse de la dernière

46 En particulier le plan rapproché du visage plein de douceur intellectuelle d'Armin Müller-Stahl (Höfel) étreignant le petit garçon qui sert d'image de couverture au DVD du film (cf. *Buchenwaldkind*, note 4, p. 171).

séquence. C'est sur la base de son appartenance au communisme qu'il va justifier – avec une réplique reprise du roman (« Je ne sais pas si vous êtes communistes. Moi, j'en suis un », p. 365) ⁽⁴⁷⁾ – la décision de cacher le petit garçon sans autre justification que la loi morale non écrite qui refuse de livrer un enfant à la mort, quitte à devoir en payer un prix très élevé avec les souffrances ou la mort des torturés.

Il n'est pas inintéressant, pour terminer, d'analyser brièvement le rôle d'une topographie emblématique de Buchenwald telle que le film l'intègre à son discours formel sur les figures de la résistance : celle de l'« Appellplatz ». Cette vaste place grise, légèrement en pente, fut pour Beyer, comme le remarque justement A. Barnert ⁽⁴⁸⁾, un élément essentiel de la visualisation de la dramaturgie d'un film centré sur la résistance, « à la fois champ des forces entre prisonniers antifascistes et SS », dira Beyer, « et trait d'union entre le destin individuel et collectif : en utilisant un éclairage très étudié, nous avons prolongé optiquement l'atmosphère de l'« Appellplatz » dans les ensembles de scènes en intérieurs » ⁽⁴⁹⁾. Elle est le cadre dans lequel les masses des détenus vont être l'objet de plusieurs figurations signifiantes. Bordée par les fours crématoires en fond de champ et le portail du camp – avec les deux tours de garde qui la surplombent – la place est essentiellement la topographie récurrente de masses parquées et encadrées, topographie qu'ont pu intérioriser les esprits et les corps des prisonniers, comme le montre une scène où Pippig, pétri d'angoisse avant son interrogatoire par la Gestapo, se remémore en monologue intérieur (dit en voix *off*) le supplice d'appels interminables en tournant en rond dans l'espace exigu de la cellule qui en est pourtant une topographie hétérotopique.

Les plans d'ensemble des divers groupes convergeant en montage parallèle rythmé vers l'« Appellplatz », que montre le début du film, insistent sur le mouvement là où le roman met en scène plus statiquement, une « masse sans fin que les commandements font se regrouper aux dimensions exactes d'un gigantesque carré » (p. 7). La séquence visualise l'ordre et la discipline militaire – expression ambivalente de la soumission mais aussi de l'ordre résistant – dans le rassemblement des prisonniers qui viennent former, en plans généraux occupant les trois-quarts du champ et en plongée, ce « gigantesque carré » qui sera la figure emblématique de la masse des déportés. Le montage va ensuite découper celui-ci en petites unités individualisées en cadrant dans des plans rapprochés en légère contreplongée, qui forment le contrepoint des plans généraux en plongée du

47 Cette scène est le meilleur exemple de l'intérêt discursif de l'utilisation systématique de la profondeur de champ : si Krämer est la figure centrale de tout l'espace du champ mais sans écraser la collectivité qui l'entoure, tous les visages qui l'écoutent, y compris les plus éloignés, sont parfaitement discernables et permettent de visualiser sans effets appuyés l'« attention singulière » qui « emplit la pièce » (roman, p. 365).

48 *Die Antifaschismus-Thematik der DEFA* (note 2), p. 106-107.

49 Cité in : *ibid.*, p. 106. Dans les scènes diurnes, Beyer a renoncé à toute lumière artificielle (cf. *Buchenwaldkind*, note 4, p. 154).

« carré » avec leurs connotations d'écrasement anonyme, les futurs personnages principaux de l'ILK. Des champs/contrechamps sur toute la profondeur du champ connotent l'opposition du pouvoir des SS mais aussi la détermination de leurs antagonistes qui forment la frange avancée du carré. Une individualisation particulière permettra, dès le début, de privilégier les gros plans « de gueule » à la mimique très maîtrisée de Krämer – joué par le brechtien Erwin Geschonneck très soucieux d'éviter toute « sentimentalité »⁽⁵⁰⁾ – qui, avec sa gestuelle carrée et efficace de « chaudronnier compact aux larges épaules » (p. 33) – possède une centralité visuelle et une épaisseur dramaturgique plus grande que dans le roman où c'est plutôt Bochow qui serait en position dominante. C'est Krämer/Geschonneck qui est, à mon sens, la figure emblématique de la force tranquille mais toujours tendue de la résistance qu'entend véhiculer le film.

À la fin du film, le refus des prisonniers de se rassembler pour l'évacuation vide l'espace de l'« Appellplatz » de sa population carcérale soumise et partant de son importance symbolique, laissant la voix acousmatique du « Rapportführer » retentir dans un paysage déserté et le remplir vainement de ses sommations impuissantes : l'abolition de la topographie habituelle signifiant la fin de la résistance passive et l'imminence de l'insurrection.

Dans le discours des images, on peut opposer aux masses en carré les masses désordonnées et ballotées de la fin du film ou – comme dans l'arrivée chaotique de nouveaux détenus évacués d'Auschwitz ou d'ailleurs – des masses exténuées et affaiblies filmées en montage rapide de plans rapprochés de visages décomposés ou de jambes titubantes accompagnées dans leur course incertaine par les aboiements des chiens. À ces masses brutalement canalisées va s'opposer une troisième et ultime figuration de masse dans la séquence finale qui serait la défiguration des précédentes : le mouvement libéré et autonome des masses éruptives qui se déversent dans tout l'espace de l'« Appellplatz » en un plan général en plongée qui double le regard des servants de mitrailleuses juchés sur les tours de garde de la porte du camp, regard identifiable au regard panoramique du pouvoir répressif, symbolisé métonymiquement par le casque en très gros premier plan. Dans la description de cet assaut final, le roman recourait à un pathos scriptural qui peut avoir constitué des signifiés de connotation de cette séquence du film : « La tempête éclata ! »⁽⁵¹⁾ – « L'heure était venue ! Elle ressemblait à la

50 Cf. Th. HEIMANN, *Bilder von Buchenwald* (note 4), p. 86. Geschonneck, qui avait fait plusieurs séjours en camp de concentration (Sachsenhausen, Dachau, où il fut « doyen de bloc » et membre de la résistance clandestine, Neuengamme et même Buchenwald) était déjà le personnage principal de *Leute mit Flügeln*, le combattant antifasciste de la première heure et de tous les fronts qui fut en RDA son image de marque.

51 Dans le roman, Apitz reprenait l'image souvent citée du poème antinapoléonien de Theodor KÖRNER, *Männer und Buben* (1813) – « Et maintenant, peuple lève toi et toi, tempête, éclate ! (Nun, Volk, steh' auf und Sturm brich los !) » – qui avait déjà été reprise dans le discours de Goebbels sur la « guerre totale » au Palais des sports de Berlin le 18 février 1943 avant d'être chantée dans le chœur final du film de Veit HARLAN, *Kolberg* (1944).

douzième heure, qui fait vibrer toute la puissance de la cloche d'airain» – « Une excitation gigantesque bouillonnait à travers tout le camp» – « La fureur emmagasinée depuis des années par les détenus était semblable à une explosion» (p. 403). Les masses insurrectionnelles du film redéfinissent les espaces en abolissant rétrospectivement les « carrés » et blocs des divers appels avant de franchir les barbelés du périmètre carcéral, laissant derrière elles une place à nouveau vidée dans laquelle va résonner la voix acousmatique de Bochow hurlant dans les hauts parleurs de toute la force de sa voix retrouvée : « Camarades, nous sommes libres ! ». Le déferlement des détenus non combattants qui se ruent hors des baraquements va remplir et conquérir définitivement un espace débordant littéralement d'humanité réelle et symbolique : la fusion avec les résistants actifs se fera autour de l'« enfant de Buchenwald » passant de mains en mains avant d'être cadré « balançant tel une coquille de noix sur les vagues de têtes » : métaphore filée ultime du roman et dernier plan (d'ensemble) du film.

Résumé

Le film de Frank Beyer Nus parmi les loups (1963), adaptation cinématographique du roman à succès de Bruno Apitz de 1958, a été souvent interprété comme une mise en images de la résistance antifasciste communiste qui avait contribué après coup à asseoir le principal des mythes fondateurs de la RDA autour du lieu de mémoire relativement tardif de Buchenwald. Après avoir rappelé certaines caractéristiques de l'élaboration de ce « grand récit » antifasciste dans l'espace mémoriel est-allemand des années 1945-1963, cet article se propose d'en analyser le fonctionnement et les transformations dans le discours filmique et de montrer comment la notion de résistance antifasciste s'y décline de manière thématiquement et visuellement plus ambivalente que les signifiés canoniques qui s'y attachaient.

Zusammenfassung

Seit Frank Beyer 1962-63 den Erfolgsroman von Bruno Apitz Nackt unter Wölfen unter dem gleichen Titel verfilmte, wurde der Film als eine Art kanonisierende Inszenierung des kommunistischen antifaschistischen Widerstands angesehen und vielfach als wesentlichen Beitrag zur Herausbildung eines um den späten Erinnerungsort Buchenwald entstehenden Gründungsmythos gedeutet. Nachdem einigen Hauptmerkmalen der „großen (antifaschistischen) Erzählung“ im ostdeutschen Erinnerungsraum nachgegangen wurde, soll in diesem Beitrag deren Transformationen im Filmdiskurs teilweise analysiert werden. Dabei soll aufgezeigt werden, dass der antifaschistische Widerstand in Beyers Film in einer thematischen und visuellen Ambivalenz erscheint, die über dessen kanonische Begriffsbestimmung hinausgeht.