

LE PASSÉ DU TROISIÈME REICH DANS LE
« DOKUDRAMA » DU PRÉSENT ALLEMAND

MATHIAS STEINLE*

« Autant d'Histoire n'a jamais été à la télévision¹. » Ce constat d'un journaliste, spécialiste de la télévision allemande, s'appuie sur « le besoin de raconter sans cesse les grands crimes de l'époque nazie qui ne disparaîtra pas avec les témoins d'époque². » La présence médiatique quasi permanente d'Hitler et de ses paladins qui, selon une critique, passeraient au moins « trois fois par jour » sur les petits écrans en Allemagne³ a fait que « Hitler & Cie » sont devenus des « stars télévisuelles⁴ ». Ce phénomène n'est ni particulièrement allemand, comme en témoigne le dernier film avec Tom Cruise *Walkyrie* (2008), ni particulièrement nouveau ; déjà en 1953 sort en RFA le film de montage *Bis Fünf nach Zwölf* avec la promesse de montrer des images rares des archives secrètes du Führer⁵. Ce qui est nouveau dans le cadre d'une « nouvelle culture de mémoire⁶ » qui s'est développée dans les années 90, c'est la marche triomphale d'un format qui s'est imposé dans la communication du passé : il s'agit du *Dokudrama*, une forme de docufiction qui, par des moyens importants et en s'inscrivant dans une logique de l'événementiel, attire le grand public.

Avant de présenter des films caractéristiques pour la présence du passé du troisième Reich avec les phénomènes d'appropriation d'images symboliques et des stratégies de resémantisation, nous nous penchons sur la notion aussi vague que controversée de *docudrame* en proposant une approche pragmatique.

LE DOCUDRAME, UN GENRE INFLUENT ET CONTESTÉ

Déjà en 1981 Serge Daney écrit par rapport au docudrame américain « qu'il s'agit là de la forme par excellence, voire de la seule forme, à travers laquelle le grand public pouvait s'intéresser à de grands sujets⁷. » Ainsi « il y a là une responsabilité immense », car, « les docus-drames touchent des millions de gens, leur version des faits devient *la* version⁸. » Pendant qu'il y a unanimité par rapport à l'influence considérable sur l'image de l'histoire qu'a ce genre populaire, il est peu apprécié par la critique. Daney constata que le « terme même de 'docu-drame' inspire honte et dégoût⁹ », et le *New York Times* jugea : « The only good docudrama is an unproduced docudrama¹⁰. » Cependant pour d'autres, comme le pionnier de la recherche sur la télévision Raymond Williams, le docudrame « entend combiner l'information du documentaire [Àc] et les avantages émotionnels de la narration de fiction. [Àc] Il s'agit là d'une des innovations culturelles les plus significatives de notre époque¹¹. »

La confusion commence déjà avec la terminologie : dans le contexte américain on trouve des appellations différentes comme *docudrama*, *dramatic reconstruction*, *faction*, *reality-based film*, *murdofact*, *fact-based drama*, *biopic*¹², en Grand-Bretagne s'ajoute le *dramadoc*¹³ et en France on parle aussi de *fictions du réel*, *fictions documentaires* et *documentaires fictionnalisés*¹⁴. Finalement, comme il n'y a pas de terme généralement accepté, Alan Rosenthal utilise « docudrama » pour des raisons de commodité¹⁵. En France il vaut mieux éviter l'anglicisme et parler de docufiction, car, comme Wikipedia explique : « *docudrame* (en *docudrama*) comme synonyme de docufiction, [Àc] ne paraît pas correct, puisque on [sic] confond drame avec fiction¹⁶. » Par contre pour parler des productions allemandes l'anglicisme me paraît adéquat pour plusieurs raisons : la deuxième partie du terme renvoie à la *Poétique* d'Aristote et à sa théorie du drame avec ses règles pour toucher le public. Règles qui sont fidèlement respectées par les auteurs des docudrames allemands en ce qui concerne une répartition claire des rôles entre bons et méchants, une esthétique de l'imitation du réel avec un réalisme du décor et du jeu et une unité de l'action qui se déroule selon les règles claires de causes et d'effets. Tout est fait pour guider sans ambiguïtés les sentiments du spectateur, ce qui a été qualifié par le dramaturge Timberlake Wertenbaker d'« Aristotalitarianism¹⁷. » C'est l'appropriation hollywoodienne d'Aristote qui prime¹⁸ ; ainsi le terme *docudrame* renvoie aussi à l'exemple américain, dont l'influence de la série *Holocauste* (1978) et celle de Steven Spielberg est sensible dans la plupart des productions allemandes. Et finalement la notion de *drame* indique la perception de l'histoire et sa réduction à des

moments forts et à des situations de crises avec une écriture linéaire du passé selon le modèle de l'historicisme.

LE DOCUDRAME ALLEMAND EN TANT QU'« HISTORICAL EVENT TELEVISION »

La production allemande s'inscrit dans un contexte de changements fondamentaux : au niveau historique, la chute du Mur et la réunification marquent une césure qui, avec l'unité nationale rétablie, semble rendre à une Histoire enfin achevée les conséquences de la Deuxième Guerre mondiale. On parle alors d'une « nouvelle normalité » permettant une identité nationale qui ne devrait plus être différente de celle d'autres pays. Le passé n'est plus perçu comme une hypothèque qui pèse sur le présent, ce qu'a exprimé l'ancien chancelier Gerhard Schröder parlant du monument pour les Juifs assassinés à Berlin comme « un endroit où on aime bien aller¹⁹ ». Dans les médias ce discours de « normalité » est accompagné par une tendance à décrire la population allemande comme une victime parmi d'autres de la guerre et du nazisme. Par rapport à la communication médiatique du passé se sont développées depuis les années 90 des nouvelles approches : au lieu de l'ancien style pédagogique basé souvent sur une voix off qui explique, on utilise aujourd'hui un style qui est plutôt visuel-narratif pour faire revivre l'histoire. Aussi le rôle du témoin a évolué, souvent il devient la clé et l'unique autorité de la représentation²⁰. En plus de son rôle de garant absolu d'authenticité, le témoin sert aussi à créer un lien affectif avec le spectateur qui lui permet un accès émotionnel à l'histoire²¹. L'évolution technologique aussi joue un rôle non négligeable, car c'est grâce au développement du numérique que les productions allemandes peuvent imiter les attractions des grands spectacles hollywoodiens. Ainsi se sont développées des nouvelles pratiques de production : on s'oriente au niveau esthétique et économique vers des standards de cinéma, on mise sur un système de vedettes et des effets spéciaux.

Pour lier l'interaction de différents champs, notamment celui de la politique de l'histoire, de la culture mémorielle, de l'esthétique, de la technologie et des caractéristiques de genre, je voudrais proposer une approche pragmatique qui envisage les différentes formes de docudrames dans le contexte allemand actuel sous le concept de « historical event television²² ». Ce terme vise la spécificité des films marquée par un double effet d'événements : premièrement les films s'inscrivent dans la commémoration d'événements historiques et deuxièmement, par la présence de vedettes et/ou un sujet discuté, ils créent l'événement. Cette conception

du docudrame permet de traiter des formes d'apparence différente mais qui par leur vision de l'histoire et par leurs stratégies esthétiques et discursives de construire cette histoire ont une fonction semblable qui permet d'évaluer l'interaction complexe entre pratique médiatique et mémoire culturelle.

Le docudrame dans sa version de « historical event television » en Allemagne connaît aujourd'hui deux grandes tendances : la première tend plus vers le côté documentaire avec utilisation extensive de témoignages, de reconstitutions et d'images d'archives, représenté à la télévision publique par Guido Knopp et Hans Christoph Blumenberg du côté de la ZDF et par Heinrich Breloer pour l'ARD. La deuxième tendance tend vers la fiction avec comme modèle le film historique hollywoodien ; ici l'histoire fournit l'arrière-plan pour une histoire d'amour dramatique et des images spectaculaires, le plus souvent produit par l'entreprise de production teamWorx qui travaille aussi bien pour les chaînes publiques que privées.

KNOPP/BLUMENBERG :

L'HISTOIRE POUR ET PAR MME ET M. TOUT-LE-MONDE

Le représentant qui a marqué le nouveau style documentaire à la télévision allemande est l'historien télévisuel Guido Knopp, qui dirige le département d'histoire contemporaine à la ZDF, la deuxième chaîne de la télévision publique. Il définit son programme comme des films qui sont assez compréhensibles et attractifs pour que « Mme et M. Tout-le-Monde » en rentrant du travail aient envie de les regarder et puissent les comprendre²³. Ensemble avec l'ancien critique de cinéma Hans-Christoph Blumenberg il représente la première tendance documentariste avec des films sur les grands événements de l'histoire allemande.

Dans la logique de la télévision événementielle, ils ont réalisé en 2005 lors du 60^e anniversaire de la fin de la guerre un film intitulé *Die letzte Schlacht – Berlin April 1945 (La Dernière Bataille, Berlin avril 1945)*. Le film montre des témoins d'époque qui étaient à Berlin lors des derniers jours de la guerre, une brochette de gens « normaux », des soldats, une infirmière, un officier russe, qui racontent leurs expériences et dont les récits sont joués par des acteurs. Dans *l'ère du témoin*²⁴ leur autorité n'est pas remise en question, ils sont tous au même niveau, sans qu'il y ait vérification ou une mise en contexte quelconque. Cette méthode se révèle par la suite hautement problématique lorsqu'un ancien soldat SS raconte sa guerre sur le même plan que les autres témoins en relatant qu'il trouva même le temps d'une rencontre amoureuse durant la bataille de Berlin²⁵.

La mise en images de souvenirs individuels crée des *images de mémoire secondaire*. La référence méthodologique est Spielberg qui, dans *Schindler's List (La Liste de Schindler, 1993)* a mis en scène le geste du pouce sur la gorge signifiant la mort d'après un témoignage dans *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann.

Les scènes reconstituées sont une pure illustration du récit des témoins, ce qui dans le meilleur des cas est redondant et donne, dans le pire des cas, des scènes comme celle où une femme cachée dans une cave (Ilse Anger) raconte comment elle a été violée par un soldat soviétique. Celui-ci avait des traits asiatiques. Pour reprendre ses mots : « il avait l'air de Gengis Khan ». Thématiser ces souvenirs qui furent longtemps relativement tabou en RFA et un tabou absolu en RDA est une chose ; leur donner une réalité visuelle et donc factuelle par la mise en scène de souvenirs en est une autre. Ainsi des clichés racistes – y compris des stéréotypes de la propagande nazie sur les hordes sauvages venant de l'Est – sont affirmés.

Avant d'être diffusé à la ZDF où 4,5 millions de spectateurs l'ont vu, le film a été montré et promu à 20 h 40 sur Arte comme « Un documentaire où se mêlent émotion et souci de la précision historique²⁶ »

Des films comme *La Dernière Bataille* donnent le même poids au témoignage des victimes et à celui des bourreaux. Cette utilisation de l'*oral history* la soumet aux images collectives de l'histoire et de la mémoire nationale. Ainsi l'histoire perd son caractère controversé, elle est racontée de manière nostalgique avec des histoires quotidiennes. Le modèle communicatif de ce genre de film correspond à la manière de transmettre la mémoire au cercle familial. Et ce processus est marqué par le désir des petits-enfants d'héroïser les grands-parents. « Papi n'a pas été nazi » est à la fois le titre et le résultat d'une étude sur la transmission du passé en Allemagne au sein de la famille²⁷. À quel point ce modèle de communication en famille joue un rôle primordial dans les films souligne le fait que les petits-enfants (au moins potentiels) rejouent les souvenirs de leurs grands-parents et revivent les émotions liées à leur histoire. Selon une logique de « nous avons tous souffert », il s'agit de faire accéder les Allemands au statut de victimes parmi d'autres comme les Juifs.

HEINRICH BRELOER : DE L'IMAGE D'ARCHIVE VERS L'IMAGE DE MÉMOIRE

Pendant que Knopp/Blumenberg visent un public qu'il ne faut pas perturber par une quelconque réflexion ou complexité historique, Heinrich Breloer s'adresse à un public cultivé, en témoigne par exemple son film

sur la famille Mann, *Die Manns – Ein Jahrhundertroman* (Thomas Mann et les siens, 2001) qui a, d'ailleurs, servi comme modèle au film de Bernard Stora *Le Grand Charles* (2006). Le deuxième représentant du penchant documentaire est le pionnier du docufiction et son travail avec Horst Königstein a contribué à anoblir le genre en Allemagne. Breloer a commencé au début des années 80 avec des films de réflexion dans lesquels interviews, scènes reconstituées et images d'archives se répondaient. En peaufinant sa méthode il en est arrivé à synthétiser les matériaux dans un flux homogène rendant ces films compatibles au prime time.

Alors que l'image d'archive n'a qu'une valeur illustrative chez Blumenberg/Knopp, Breloer se l'approprié et l'intègre dans un procédé par lequel il la transforme en *image de mémoire secondaire*, comme en témoigne son dernier film *Speer & Er* (*Speer et Hitler, l'architecte du diable*, 2007). Au début le film montre Speer dans sa cellule à Nuremberg perdu dans ses pensées. Par un panoramique et un zoom avant, la caméra monte de sa tête vers la fenêtre, et le montage enchaîne sur les plans d'un avion en noir et blanc extraits des images du film *Triumph des Willens* (*Triomphe de la volonté*, 1935). Sont ensuite montrés, par un montage alterné, des plans de fictions, en couleur, d'Hitler et de Speer dans l'avion, ainsi que des images de Leni Riefenstahl en noir et blanc. Suivant la mise en scène, les images du documentaire propagandiste apparaissent comme issues de la mémoire de Speer, qui plonge dans ses souvenirs. Les images d'archives deviennent ainsi des *images de mémoire*, un procédé par lequel la référence des images d'archives à l'histoire est effacée²⁸.

Plus de 7 millions de spectateurs ont vu au moins une partie des trois films sur Speer diffusés par l'ARD. La « quatrième partie » par contre, un film au style documentaire plutôt classique, présentant des questions ouvertes et montrant des témoins qui se contredisent, n'a été diffusé que tard dans la nuit²⁹.

TEAMWORX: EFFETS SPÉCIAUX + HISTOIRE D'AMOUR

La deuxième tendance du docudrame en Allemagne est représentée par la société de production teamWorx, une filiale de la Ufa qui s'est spécialisée dans le film à grand spectacle historique lié à l'histoire contemporaine allemande. Par leurs recettes de grosse production au budget de cinéma, avec vedettes, effets spéciaux et accompagnement extratextuel important, leurs films créent l'événement – sur leur page web on trouve même une catégorie de « TV event³⁰ » – d'autant qu'ils s'inscrivent dans des débats

actuels. Un exemple typique est le cas de *Dresde*, film sur le bombardement de la ville vers la fin de la guerre, sorti en 2006. Un livre à ce sujet avait provoqué une polémique à cause de l'utilisation de mots comme génocide pour parler des victimes allemandes³¹ et, en 2005, l'inauguration de la Frauenkirche reconstruite, l'église dont la destruction fut le symbole de la ville, a marqué les esprits. Produit pour la ZDF et diffusé en deux parties, *Dresden* a été l'un des plus grands succès de la télévision allemande avec plus de 12,6 millions de spectateurs.

Le film commence selon une recette bien établie par des images documentaires en noir et blanc de Dresde avant les bombardements. Les images prennent ensuite de la couleur pour lancer une histoire d'amour entre une infirmière allemande et un pilote britannique qui se cache. À la fin, le film se termine sur des images documentaires de la Frauenkirche reconstruite, l'église symbole de la ville et de sa destruction, et le discours du président allemand lors de l'inauguration 2005. Ainsi le docudrame insiste sur son aspect « docu » et montre avec la reconstruction de l'église que le passé est passé. En même temps il intègre un discours moraliste sur la paix et la mémoire avec des vieux habitants de Dresde comme témoins et victimes de cette histoire.

La souffrance de la population a été montrée pendant plus de deux heures, le film dure presque trois heures. L'esthétique des séquences du chaos lors du bombardement est inspirée par la caméra à l'épaule à la *Saving Private Ryan* (*Il faut sauver le soldat Ryan*, 1998), mais il y a aussi d'autres références visuelles : dans cet enfer est montré un homme en flamme qui saute de la fenêtre. Cette scène très courte, on a déjà pu la voir dans *Le Pianiste* (2002) : lors du soulèvement du ghetto le film de Roman Polanski montre un résistant en flamme qui saute d'une fenêtre. Cette image est la citation de photos prises par des soldats allemands pendant l'insurrection du ghetto de Varsovie. La transposition de cette iconographie aux habitants de Dresde détache le sens de l'image à l'origine liée à la Shoah et le déplace vers les Allemands. Ainsi des images clés de la Shoah non seulement perdent leur caractère embarrassant pour la mémoire allemande, mais leur signification est inversée pour connoter la souffrance allemande pendant la guerre.

Des stratégies de resémantisation comme décrit à l'exemple de *Dresde* ne se trouvent pas seulement dans des films à grand spectacle mais aussi dans des projets plus intimistes de teamWorx : *Nicht alle waren Mörder* (*Ils n'étaient pas tous des assassins*, 2006), titre caractéristique de la tendance déculpabilisante qui domine la production allemande, montre l'histoire d'une mère juive qui se cache avec son fils à Berlin pendant la guerre. Bien que le film de Jo Baier n'ait pas recours à des images d'ar-

chives comme beaucoup d'autres pour créer un effet d'authenticité, le drame s'inscrit dans une logique documentaire due au fait que *Nicht alle waren Mörder* est réalisé d'après le livre autobiographique de l'acteur Michael Degen³².

Lors de leur fuite, les deux personnages principaux se cachent chez un cheminot jusqu'au jour où son fils est tué par une grenade, ce que le père perçoit comme une punition de Dieu, car c'est lui qui a conduit des trains aux camps de la mort comme il l'avoue dans sa douleur. La mère et son fils repartent pour se cacher à nouveau chez des amis communistes. En arrivant devant la maison, la protagoniste lève le regard et une contre-plongée montre la cheminée qui fume. Elle frappe, petit moment de suspens, la porte s'ouvre et ils sont accueillis à bras ouverts. Ici, avec la fumée de la cheminée, on est face à ce que Wolfgang Koeppen a appelé un « super signe » de l'holocauste³³. Une image qui renvoie à la fumée des trains dans *Nuit et brouillard* (1955) et surtout à la scène de l'arrivée à Auschwitz dans *La Liste de Schindler*. Sauf qu'ici la signification est inversée, au lieu de la destruction industrielle d'êtres humains, la cheminée symbolise selon *Nicht alle waren Mörder* être à l'abri de la Shoah. Ainsi le désir qui domine les mélodrames d'une « harmonische Leinwand » a remplacé la « dämonische Leinwand », l'écran démoniaque est remplacé par l'écran harmonieux quand il s'agit de la destruction des Juifs³⁴.

DER UNTERGANG (LA CHUTE) :

CONVERGENCE D'UNE NOUVELLE ATTITUDE FACE À L'HISTOIRE

S'il y a un film en lequel toutes les tendances par rapport à la représentation du passé national-socialiste convergent, c'est bien *Der Untergang* (*La Chute*, 2004), film sur les derniers jours de Hitler dans son bunker. On y trouve presque comme dans un catalogue les stratégies d'appropriation et de resémantisation des signes attachés à la Shoah, mais aussi le rôle dominant du témoin d'époque, car le film est essentiellement basé sur les souvenirs de la secrétaire d'Hitler, Traudel Junge, et d'Albert Speer. Ce film, qui en 2004 a fait beaucoup de bruit autour de mauvaises questions – telle « A-t-on le droit de représenter Hitler en tant qu'être humain ? » –, a été vu par plus de 4,6 millions d'Allemands en salle, et sa version télévisuelle en deux parties a été suivie par 7,2 et 6,9 millions de spectateurs. Par un travail extratextuel important, la photo de Bruno Ganz déguisé en Hitler a même fait la une de la revue *Der Spiegel*, la production a réussi à faire de la sortie du film un événement national et même international. Une

stratégie clé pour y parvenir a été de vendre le film comme un enjeu d'identité nationale. Le réalisateur, Oliver Hirschbiegel, a même déclaré avant la sortie du film : « Nous avons besoin d'une nouvelle attitude et d'une identité nationale. Sinon nous allons stagner aussi au niveau culturel. Avec ce film c'est plus facile pour moi de dire que je suis un Allemand et que ce n'est pas embarrassant³⁵. »

La vision historiographique arriérée et l'esthétique kitsch ont été suffisamment commentées et analysées³⁶. Néanmoins on reste perplexe devant le fait que le scénario présente le médecin SS Günther Schenck, qui a participé à des expériences sur des hommes dans des camps de concentration et qui après 1945 n'a jamais pris ses distances avec le national-socialisme, comme un héros qui tente de sauver les civils³⁷. Dans la logique du film c'est bien plus qu'une maladresse du scénario due aux règles du genre qui impose un héros positif et cela même dans le *Führerbunker*. Cette stratégie de laisser de côté tout ce qui rendrait l'histoire complexe s'accompagne d'un programme de réécriture iconographique qui « libère » les images de leur poids historique. C'est à travers le regard choqué de Schenck qu'opère cette réécriture : une séquence le montre traversant Berlin à la recherche de médicaments qu'il espère trouver dans un hôpital abandonné. Il s'y rend au péril de sa vie pour ne trouver que des blessés laissés à leur sort et des cadavres nus de soldats de la Wehrmacht comme l'indiquent quelques morceaux d'uniformes. Les morts sont empilés en tas, ce qui renvoie à une image clé de la libération des camps de concentration. Ici, ce ne sont même plus les civils allemands qui ont pris la place des Juifs comme dans *Dresde*, mais les soldats allemands qui par l'iconographie prennent la place des morts dans les camps.

Le personnage de Schenk donne encore d'autres occasions pour s'attribuer les caractéristiques des victimes juives. Par exemple quand il tente de sauver deux civils de l'exécution, il y a un parallèle dans la gestuelle et la fonction dramaturgique avec *Le Pianiste* : celui-ci montre le meurtre commis par un SS d'ouvriers juifs au ghetto de Varsovie, observé par le personnage principal juif. Dans *La Chute* les victimes et le témoin de l'exécution sont allemands.

Alors que ces images opèrent selon un principe que Sylvie Lindeperg qualifie de « cinéma en écho³⁸ », qui est un jeu intertextuel de citations renvoyant à des représentations antérieures sans qu'on en soit conscient, *La Chute* met en scène des images d'archives bien connues et insiste sur la citation. En témoigne la séquence de la décoration des garçons de la Jeunesse Hitlérienne qui fut la dernière apparition publique d'Hitler, le 20 mars 1945. *La Chute* insiste sur la référence de l'image d'archive, les

dernières photos qui ont été prises d'Hitler, en montrant même un cameraman en train de filmer la scène. La même scène se trouvait déjà dans le film de Georg Wilhelm Pabst, *Der letzte Akt (Le Dernier Acte)* de 1955, de sujet identique et avec la même structure. D'ailleurs le film de Hirschbiegel suit en grande partie le film de Pabst pour lequel l'écrivain Erich Maria Remarque avait écrit le scénario. L'auteur de *À l'Ouest, rien de nouveau* voulait traiter le sujet comme une farce, mais Pabst et son producteur ont préféré un film réaliste. Néanmoins on trouve dans *Le Dernier Acte* des éléments qui dépassent la fable pédagogique et la reconstruction historique, comme une danse qui se transformerait en danse macabre. Peut-être métaphoriquement lourd, le film de Pabst dépasse cependant la volonté, qui prime dans *La Chute*, d'une reconstruction la plus fidèle possible des images originales.

Le film de Pabst donne aussi une idée de ce qu'on ne trouve pas dans les docudrames allemands actuels : c'est-à-dire non seulement tout ce qui relève de l'imagination, de la fantaisie, mais aussi une perspective assumée, une opinion, une prise de position. Beaucoup d'attention est portée à la reconstruction des lieux historiques, des décors et des costumes authentiques, un travail qui s'épuise dans un naturalisme illusoire du concret⁹⁹.

PRÉSENCE DU PASSÉ NATIONAL-SOCIALISTE DANS LA REPRÉSENTATION DE L'APRÈS-GUERRE

La présence du passé national-socialiste ne se limite pas au seul sujet du troisième Reich et de la Deuxième Guerre mondiale : l'histoire d'après-guerre, aussi, est marquée par l'écran harmonieux, le désir d'une réconciliation entre les générations ex post. Le film emblématique est certainement *Das Wunder von Bern (Le Miracle de Berne)*, 2003 de Sönke Wortmann sur la finale de la Coupe du Monde de 1954 vécue par un garçon de onze ans. Son père, prisonnier de guerre en URSS, vient de rentrer et a du mal à se retrouver dans sa famille et dans la société du miracle économique. Dans une scène clé, la mère dit au fils : « C'est la faute de personne. Mais nous pouvons tous participer à améliorer la situation. » Phrase qui vise aussi bien la relation avec le mari/père que celle de l'Allemagne avec son histoire. Ainsi le film se termine par la réconciliation entre fils et père et l'Allemagne qui gagne le match à Berne et retrouve sa fierté nationale. D'ailleurs cette vision mythologique de l'Histoire est proclamée par l'affiche et la bande-annonce du film : « Chaque enfant à

besoin d'un père. Chaque homme à besoin d'un rêve. Chaque peuple a besoin d'une légende⁴⁰. »

Le désir d'une réconciliation entre les générations et avec l'histoire embarrassante de l'époque national-socialiste traverse les docudrames allemands. Dans les films sur la RDA⁴¹ on observe que ce narratif est souvent lié à une tendance à repousser la faute sur le communisme comme dans *Zwei Tage Hoffnung (Deux Jours d'espoirs)*, 2003 de Peter Keglevic. Cette production de teamWorx s'inscrit dans la commémoration des 50 ans du soulèvement des ouvriers à Berlin-Est en 1953, écrasé par les chars soviétiques. Le personnage principal est un journaliste qui travaille à Berlin-Ouest pour une station de radio américaine tandis que le reste de sa famille vit dans la partie Est de la ville. Contrairement à lui, socialistes convaincus et ayant conservé un esprit critique, ils sont poursuivis lors des émeutes et le père est blessé par les sbires de la police secrète. C'est alors à l'hôpital qu'une réconciliation émouvante a lieu lorsque le père revient à une dispute antérieure au cours de laquelle il avait reproché au fils aîné d'être responsable de la mort du plus jeune, reproche auquel le fils avait répondu : « Ce ne sont pas les nazis qui l'ont tué, c'étaient les Russes ! ». Le père lui explique alors qu'il a toujours su que ce n'était pas de sa faute.

Les Allemands de l'Est sont présentés comme doublement victime : d'abord du nazisme, ensuite du communisme, et on retrouve la stratégie du détachement des formes esthétiques et narratives du contexte de l'holocauste pour les adapter à la population (est-)allemande. C'est flagrant dans une scène de la fin du film, lorsque le fonctionnaire à Berlin-Est qui avait donné des informations au journaliste ouest-allemand est arrêté par la sécurité d'État : levant les bras pour qu'on lui mette les menottes, un numéro tatoué est visible sur son avant-bras. Souligné en gros plan, le film insiste sur le fait qu'il a été prisonnier dans un camp de concentration. Par cette mise en continuité avec le troisième Reich, la RDA et son mythe fondateur, l'antifascisme, sont délégitimés. Ce discours a recours à la théorie antitotalitariste de la guerre froide qui a mis l'Allemagne communiste et l'Allemagne nazie au même niveau selon l'équation RDA = KZ = NS. Même un détail comme le pseudonyme de l'informateur en est au service : Victor rappelle *Casablanca*, ce qui signale que les bons agents et les vrais antifascistes travaillent pour Berlin-Ouest.

3,3 millions de spectateurs ont vu le film à la télévision.

Bien que la référence au national-socialisme visant à mettre la RDA en continuité avec le troisième Reich n'ait pas toujours une place aussi importante, comme dans *Zwei Tage Hoffnung*, elle est souvent présente

par des rôles secondaires comme c'est le cas dans *Der Tunnel* (*Le Tunnel*). Ce film de Roland S. Richter est la première production de teamWorx réalisée en 2001 pour la chaîne privée SAT1 avec un budget record de 14 millions d'euros. Les deux parties ont été vues par 7,1 et 6,6 millions de téléspectateurs. Sorti lors du 40^e anniversaire de la construction du Mur, le film montre la réalisation d'un tunnel par des étudiants qui veulent faire venir à Berlin-Ouest leurs familles et amis. Parmi eux se trouve Fred von Klausnitz qui veut « libérer » sa mère qui, en tant que noble, n'a pas la vie facile sous le communisme. Double victime de l'histoire, elle a déjà perdu son mari sous le nazisme, un officier, fusillé en tant que conspirateur de l'attentat contre Hitler du 20 juillet 1944. Mais les services secrets Est-allemands sont au courant de sa fuite. Lorsque les agents de la Stasi viennent chercher la vieille dame, elle se suicide avec le pistolet de son mari. Un acte symboliquement lourd. Encore une fois la Stasi a repris le rôle de la Gestapo, encore une fois les Allemands sont les victimes du pouvoir totalitaire, encore une fois les Allemands ont été résistants et résistent.

Dans les docudrames allemands, généralement, l'histoire n'est pas niée ni falsifiée au niveau factuel, au contraire. Y domine un discours moralisateur qui – si pas à travers l'histoire au moins par le commentaire ou des cartons – évoque la responsabilité des Allemands face à l'histoire et souvent souligne la souffrance notamment des Juifs. La régression est d'ordre esthétique et intellectuel. Cette vision édulcorée et révisionniste du passé du troisième Reich dans le « *Dokudrama* » du présent allemand résulte d'une convergence de plusieurs facteurs, à savoir les désirs de la mémoire culturelle, des intérêts politiques, des conventions du genre et des recettes économiques. Ce qui explique la redoutable efficacité de la re-vision du passé.

NOTES

- * Maître de Conférence au département de Cinéma et audiovisuel à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3
- ¹ « So viel Geschichte im Fernsehen war nie. » Fritz Wolf, « Der Weitererzähler. Fernsehen und Geschichtserzählung », in *Jahrbuch Fernsehen*, Marl, Grimme Institut (éd.), 2004, p. 28-44, p. 28.
- ² *Ibid.*, p. 44.
- ³ Sybille Neth, « Dreimal pro Tag. Hitler und seine Paladine », in *Funkkorrespondenz*, n° 19, 2005, p. 20.
- ⁴ Compte-rendu du colloque « *Hitler & Co als Fernsehstars* », 21/04/2005, Stuttgart, in *H-Soz-u-Kult*, 09/05/2005, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=768>>.
- ⁵ Il s'agissait en fait des films super-8 tournés par Eva Braun. Voir le chapitre sur le film in Stephan Buchloh, « *Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich* » *Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*, Francfort/New York, Campus Verlag, 2002, p. 265-286.
- ⁶ Edgar Wolfrum, « Neue Erinnerungskultur. Die Massenmedialisierung des 17. Juni 1953 », in *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 40-41, 2003, p. 33-39, p. 33.
- ⁷ Serge Daney, « Le docudrama américain », in *Cahiers du cinéma*, n° 319, janvier 1981, p. 13-14, p. 13.
- ⁸ *Ibid.*, p. 14.
- ⁹ *Ibid.*, p. 13.
- ¹⁰ Walter Goodman, *New York Times*, 2/11/1989, section C, p. 10.
- ¹¹ Cité d'après Isabelle Veyrat-Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres. Docudramas, docu-fictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck/INA, 2008, p. 36.
- ¹² Alan Rosenthal, « Introduction », in Alan Rosenthal (dir.), *Why Docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois UP, 1999, p. xiii-xxi, p. xiv.
- ¹³ Derek Paget, « Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama », in Robert C. Allen, Annette Hill (dir.), *The Television Studies Reader*, London/New York, Routledge, 2004, p. 196-208.
- ¹⁴ Veyrat-Masson 2008, *op. cit.*, p. 42, p. 140.
- ¹⁵ Alan Rosenthal, *op. cit.*, p. xiv.
- ¹⁶ Il vaut mieux éviter cet article qui parle d'un « statut ontologique de l'image filmée » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Docudrama> (17/1/2010).
- ¹⁷ Cit. d'après Derek Paget, « Seven theses about border genres / Five modest proposals about docudrama » (2002), dans www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0902/paget/dpfr14b.htm (17/1/2010).
- ¹⁸ Ari Hiltunen, *Aristotle in Hollywood. Visual Stories That Work*, Portland OR, Intellect Books, 2001.
- ¹⁹ Claus Leggewie, Erik Meyer, « *Ein Ort, an den man gerne geht* ». *Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989*, Munich, Carl Hanser, 2005 p. 3.
- ²⁰ Judith Keilbach, « Fernsehbilder der Geschichte. Anmerkung zur Darstellung des Nationalsozialismus in den Geschichtssendungen des ZDF », in 1999. *Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, 17.2 (2002), p. 102-113, p. 113.
- ²¹ Tobias Ebbrecht, « Gefühlte Erinnerung. Überlegungen zum emotionalen Erleben von Geschichte im Spielfilm », in Tobias Ebbrecht, Thomas Schick (dir.), *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin, Vistas, 2008, p. 87-106, p. 90.
- ²² Tobias Ebbrecht, « History, Public Memory and Media Event », in *Media History*, 13, 2/3, 2007, p. 221-234. Tobias Ebbrecht, Matthias Steinle, « Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive », in *MEDIENwissenschaft*, n° 3/2008, p. 250-255.
- ²³ Guido Knopp, « Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Praxis », in Guido Knopp, Siegfried Quandt (dir.), *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft p. 1-9, p. 7.
- ²⁴ Annette Wiviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.
- ²⁵ Par rapport aux jeunes soldats SS lors des derniers jours de la guerre, il s'agit, certes, d'un sujet compliqué, comme l'exemple du prix nobel de la littérature Günter Grass, qui s'est longtemps tu, en témoigne, mais c'est justement pour cela qu'une mise en contexte s'avère nécessaire.
- ²⁶ <http://www.arte.tv/fr/La-derniere-bataille/1522264.html> (17/1/2010).
- ²⁷ Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, « *Opa war kein Nazi* ». *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Francfort/M., Fischer, 2002.

²⁸ Tobias Ebbrecht, « Docudramatizing history on TV: German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005 », in *European Journal of Cultural Studies*, 10, 2007, p. 35-53, p. 44.

²⁹ L'ARD a diffusé les trois parties le 9 (*GERMANIA - Der Wahrn*), le 11 (*NÜRNBERG - Der Prozess*) et le 12 (*SPANDAU - Die Strafe*) mai 2005 à 20h15, pendant que la dernière partie sous le titre *Dokumentation: Nachspiel - Die Täuschung* a été montré après la troisième partie à 23 heures. http://www.wdr.de/tv/speer_und_er/index.phtml (17/01/2010).

³⁰ <http://www.teamworx.de/jart/prj3/teamworx/main.jart> (17/1/2010).

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

³² Michael Degen, *Nicht alle waren Mörder – Eine Kindheit in Berlin*, Munich, Econ, 1999.

³³ Manuel Köppen, « Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust », in Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (dir.), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Cologne/Weimar, Vienne, Böhlau, p. 145-170, p. 146.

³⁴ Sonja M. Schulz, « Die harmonische Leinwand. Filmische Stereotypen bei der Darstellung von Nationalsozialismus und Holocaust in aktuellen deutschen Produktionen », in Ralf Schenk, Erika Richter, Claus Löser (dir.) *Apropos: Film 2005*, Berlin, Bertz + Fischer, p. 76-88.

³⁵ « Wir brauchen dennoch eine neue Haltung und eine nationale Identität. Sonst stagnieren wir auch kulturell. Mit diesem Film fällt es mir leichter zu sagen, dass ich ein Deutscher bin - und dass mir das nicht peinlich ist. » « Daher kommen wir », interview d'Anke Westphal avec Oliver Hirschbiegel, in *Berliner Zeitung*, 11/9/2004, p. 31-33.

³⁶ Cf. l'excellente analyse de Michael Wildt, « "Der Untergang": Ein Film inszeniert sich als Quelle », in *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 2 (2005), H. 1, <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Wildt-1-2005>> (17/1/2010).

³⁷ Christoph Kopke, « Heil Kräuter. Der gute Mensch in Hitlers Bunker? Die Rolle des Arztes Günther Schenck im "BUntergang" », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20/09/2004, p. 38.

³⁸ Sylvie Lindeperg, « Traces, documents, monuments. Usages cinématographiques de l'histoire, usages historiques du film », in Jean-Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Vilatte (éds), *Les institutions de l'image*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, p. 23-32.

³⁹ Gertrud Koch, « Nachstellungen – Film und historischer Moment », in Eva Hohenberger, Judith Keilbach (dir.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin, Vorwerk8, 2003, p. 216-229, p. 226.

⁴⁰ Accessible sur internet: http://www.filmportal-service.de/mm_wunder_von_bern.htm. Le mythe du « miracle de Berne » n'est né qu'après la réunification, voir Roland Binz, « Wenn sogar der Kanzler weint. Die Berliner Republik und ihr "Wunder von Bern" », in *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 1, H. 2, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Binz-2-2004>>.

⁴¹ Matthias Steinle, « Good Bye Lenin – Welcome Crisis! Die DDR im Dokudrama des historischen Event-Fernsehens », in Tobias Ebbrecht, Hilde Hoffmann, Jörg Schweinitz (éds.): *DDR erinnern – vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*, Schüren, Marburg, 2009, p. 322-342.