

À LA RECHERCHE D'UN CHAMP ANHISTORIQUE

Mise en place de tabous allemands : les exemples de Leni Riefenstahl et Albert Speer

ANNE PEITER

Université de la Réunion

L'ART COMME CHAMP A-POLITIQUE

Cet article traite de deux acteurs majeurs du champ artistique du Troisième Reich et de leur perception du passé récent après 1945 dans un contexte de tabouisation, ou plutôt de détabouisation : la photographe et réalisatrice Leni Riefenstahl et l'architecte et ministre de l'Armement Albert Speer.

Les deux personnages peuvent être comparés à plus d'un titre. Ils se considèrent tous les deux comme des artistes apolitiques, ayant certes été séduits par la dictature nationale-socialiste, sans pour autant, selon eux, avoir eu connaissance du génocide des Juifs européens. Tous les deux, très jeunes, brûlent les étapes, connaissent une carrière exceptionnellement rapide qui s'explique par leur goût de la performance, leurs grandes capacités d'organisation et les contacts étroits qu'ils entretiennent avec des dirigeants influents du régime. Tous les deux adhèrent à une esthétique du monumental qui serait, si on se réfère à la formule de Walter Benjamin, typiquement fasciste, car elle correspondrait à « l'esthétisation de la vie politique¹. » Tous les deux seront jugés après la guerre : Albert Speer, surtout en raison de ses activités en tant que chef de l'économie de guerre², fonction qui fait de lui un des principaux responsables de la poursuite de la guerre alors même qu'on la savait perdue ; Leni Riefenstahl

[1] « Ästhetisierung des politischen Lebens. », Walter Benjamin : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Volume 1, 2, Francfort/Maine, 1974, p. 467.

[2] Sa fonction est celle de « ministre de l'Armement et de la Production de guerre », de « responsable du ministère des Munitions », d'« inspecteur général de la construction de routes », de « ministre de l'Armement et de l'Équipement », ainsi que d'« inspecteur général de l'eau et de l'énergie ».

pour ses trop célèbres films de propagande, *Triomphe de la volonté*, qui a pour sujet le Congrès du parti national-socialiste de 1934, *Fête des peuples* et *Fête de la beauté* qui portent sur les Jeux olympiques de 1936, ainsi que pour ses fausses promesses faites aux Sinti et Roma, menacés de déportation, qu'elle avait utilisés pour le tournage de premières scènes de *Tiefland*.

Les procès faits à Speer et Riefenstahl mettent aussi en évidence les différences entre leurs biographies. À l'issue du procès de Nuremberg, Albert Speer est condamné à 20 ans de prison ferme et échappe de peu à la peine capitale. Leni Riefenstahl perd certes pendant de nombreuses années le droit de disposer de ses films, mais au terme des procès qui jalonnent sa vie jusque dans les années 1980, elle est finalement acquittée. Leur implication dans le national-socialisme n'est en fait pas la même : Albert Speer participe du centre du pouvoir national-socialiste³. Malgré l'amitié qui la liait à Hitler et le succès de ses films primés non seulement en Allemagne, mais aussi à l'étranger, Leni Riefenstahl voit son influence, qui avait été grande dans les années 1930, se réduire à partir des premières difficultés militaires allemandes.

Leur rapport à la mémoire les distingue également. Alors qu'à Nuremberg, la défense d'Albert Speer se base sur la reconnaissance de sa culpabilité, ce qui lui vaut la réputation d'être une sorte de « champion de la mémoire », Leni Riefenstahl donne l'impression de refouler méthodiquement sa culpabilité⁴ – c'est ce qui ressort d'un documentaire tourné en 1992 par Ray Müller sur les différentes étapes de sa longue carrière.

Il n'en demeure pas moins qu'on peut établir d'autres parallèles entre Albert Speer et Leni Riefenstahl, notamment leurs tendances à l'amnésie : ainsi Speer prétend-il n'avoir rien su⁵ du génocide des Juifs, en dépit de sa présence lors du discours de Heinrich Himmler à Posen en 1943. Même si le rapport de Speer et de Riefenstahl au passé nazi présente des degrés différents de conscience et d'autocritique à l'égard des crimes nazis les plus graves, c'est-à-dire la politique d'extermination, ils adoptent des attitudes de défense similaires. Jusqu'à un certain point, ce comportement est compréhensible. En effet, tous les deux affirment, apparemment à juste titre, qu'ils n'étaient pas antisémites. Ce faisant, tous deux sous-estiment l'influence des manifestations de propagande, qu'ils avaient en partie organisées ensemble⁶ et l'importance des Congrès du parti

[3] Cf. aussi : Anne D. Peiter, *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*, Cologne, Böhlau Verlag, 2007, spécialement le chapitre 8.3. (p. 378-400).

[4] Ray Müller, *Die Macht der Bilder*, 1992 ; en français : *Leni Riefenstahl, le pouvoir des images* (film documentaire diffusé sur Arte en 1995).

[5] Cf. le chapitre « Weltreise rund um den Gefängnishof » (« Voyage du monde dans la cour de prison ») dans mon livre sur la littérature de voyage allemande et les conceptions fascistes de la masculinité (à paraître).

[6] Albert Speer ne fut pas seulement responsable de l'organisation du Congrès du Parti en 1934, mais aussi de l'extension du terrain destiné à ce Congrès. En 1934, Riefenstahl participa à son tour aux importants préparatifs pour le tournage du film sur le « Reichsparteitag der Einheit und der Stärke » (« Congrès de l'unité et de la force »).

pour construire ce qu'on appelle « la communauté du peuple », la *Volksgemeinschaft*⁷, qui impliquait logiquement l'exclusion des minorités, surtout de la minorité juive.

Dans ce qui suit, je m'intéresserai à la manière dont Speer et Riefenstahl participent à des processus collectifs de tabouisation après 1945. Il me semble que leurs cas illustrent bien ce tabou qui a consisté à dire qu'ils n'avaient approché la réalité qu'en tant qu'« artistes », ce qui leur donnait, selon eux, plus facilement le droit à un « nouveau départ », tout en laissant le passé derrière eux. Le mot « départ » est à prendre au sens littéral. C'est à partir de deux projets de voyages réalisés par Riefenstahl et Speer après 1945 que je vais étudier les processus de tabouisation.

VOYAGER ET TOURNER EN ROND DANS L'ESPACE ET LE TEMPS

Albert Speer fut incarcéré à la prison de haute sécurité de Spandau, Leni Riefenstahl resta en liberté. Speer entreprit néanmoins un voyage qui ne fut, quantitativement parlant, nullement inférieur aux mouvements de sa collègue : il fit sans relâche des tours dans le jardin de la prison, calculant année après année les kilomètres parcourus et sa vitesse moyenne de marche pour savoir dans quelle région ses pas l'avaient mené au cours de ce qu'il appela lui-même un « voyage autour du monde⁸ ». Parti de Berlin, il traversa en imagination les Balkans, puis l'Inde et la Chine, et, de là, passa en Amérique du Nord en empruntant le détroit de Béring. Il apprit sa mise en liberté, alors qu'il arrivait au Mexique. La plupart des étapes furent doublées par des lectures qui devaient lui permettre de se représenter plus facilement les paysages et les villes rencontrés lors de son déplacement⁹.

À ce voyage virtuel autour du monde qui dura plusieurs années correspond pour Riefenstahl un départ concret et réel. Fuyant ses difficultés professionnelles, causes de l'échec de tous ses projets de nouveaux films, la réalisatrice s'embarqua, une première fois en 1956, pour l'Afrique. Elle comptait y faire des repérages et trouver des acteurs pour un film intitulé *Die schwarze Fracht* (*La cargaison noire*) dont le sujet était les horreurs de l'esclavage moderne¹⁰. Après un nouvel échec dû à des problèmes

(7) Le concept de la « communauté du peuple » (*Volksgemeinschaft*) véhiculé par la littérature allemande sur l'alpinisme est important aussi pour comprendre le rôle joué par Leni Riefenstahl dans le genre du « film de montagne ». Voir pour cette thématique le chapitre « Authentizität, Volksgemeinschaft, Krieg » (« Authenticité, communauté du peuple, guerre ») qui va bientôt paraître dans le livre mentionné dans la note 5.

(8) Cf le chapitre « Voyage du monde dans la cour de prison » (Cf. note 5).

(9) Cf Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Berlin, Ullstein, 2005.

(10) À ce propos, Leni Riefenstahl écrit qu'elle avait lu dans la *Süddeutsche Zeitung* un article intitulé « Un missionnaire dénonce le commerce des esclaves » sur les atrocités commises par des commerçants africains. « Es werden jährlich noch bis zu 50 000 Schwarze verschleppt und als Sklaven an arabische Länder verkauft. » (« Chaque année, il y a jusqu'à 50 000 Noirs qui sont déportés et vendus, en tant qu'esclaves, à des pays arabes. ») – « Als mir Mr. T. Fox-Pitt, der Commander der "Anti-Slavery-Society", jede Unterstützung zusagte und schrieb : "Unsere Verbindung mit Ihnen würde dem Film den Stempel der Echtheit aufdrücken, wir könnten zusammenarbeiten, um einen Dokumentarfilm von großem Wert herzustellen", war ich bereit, noch einmal – und wie ich mir schwor – zum allerletzten Mal den Versuch zu machen, ein Filmvorhaben zu realisieren. » (« Quand Mr. T. Fox-Pitt, le Président de l' "Anti-Slavery-Society", me confirma son entier soutien

financiers, Riefenstahl renoua finalement avec le succès grâce à son voyage au Sud du Soudan, entrepris en 1962. En effet, ses photos sur les Noubas la rendirent tout d'un coup à nouveau célèbre¹¹.

Ce qui a éveillé mon intérêt, c'est le rapport de ces deux artistes au temps et à l'espace. L'espace dont Albert Speer dispose après 1945 n'aurait guère pu être plus étroit et plus réduit. Il est complètement exposé au temps, exposé au passé, et ce, par l'espace qui lui est proposé pour ses mouvements et qui est limité par les murs de la prison de Spandau. Comme Speer n'a de contacts dans sa vie quotidienne qu'avec ses gardiens et les autres anciens dignitaires nationaux-socialistes qui, lors du procès de Nuremberg, ont échappé à la peine de mort – Rudolf Hess, Baldur von Schirach, Konstantin von Neurath, Erich Raeder et Walter Funk –, Spandau apparaît comme un lieu de conservation du passé. Pas d'amitiés nouvelles, pas de participation possible à autre chose qu'à ce qui s'est passé, mais seulement des visages qui lui rappellent constamment sa propre complicité au maintien du Troisième Reich.

À la différence de Speer, Riefenstahl est libre de se déplacer comme elle le souhaite, mais elle aussi perçoit les années d'après-guerre comme un excès de temps – un excès de passé – et comme une limitation de l'espace et de ses possibilités de mouvements. Il n'y a pas d'espace pour elle dans la société allemande. Le tabou lié à son nom fonctionne. Ses possibilités professionnelles sont très réduites.

Ce constat est aussi valable pour Speer. Il considère qu'il est le détenu de Spandau qui, plus que tous les autres, peut s'attendre à une grâce. Son journal intime témoigne de cet espoir permanent. Mais lorsque, au début des années 1960, commencent les grands procès – surtout le procès d'Eichmann à Jérusalem et les procès d'Auschwitz à Francfort –, le tabou empêche la mise en liberté d'un personnage aussi tristement célèbre. Politiquement, le moment est inopportun. L'Union soviétique s'oppose à plusieurs reprises aux projets de mise en liberté et Speer purge finalement toute sa peine dans la prison de Spandau.

Il apparaît donc que, contrairement à l'évolution générale de la politique mémorielle allemande qui est passée d'un mutisme (*Beschweigen*) collectif à une reconnaissance progressive des crimes allemands, les noms de Speer et de Riefenstahl, proscrits pendant les premières années de l'après-guerre et jusqu'aux années 1960, voient leur notoriété s'accroître du fait de leurs voyages. À l'occultation du passé des deux personnages, succède une nouvelle interprétation : ceux-ci ne peuvent pas être uniquement classés dans une époque spécifique – le national-socialisme –, mais il est aussi nécessaire de les situer dans l'espace. Ce sera l'objet de ma troisième partie.

en écrivant "Notre lien avec vous donnerait au film un gage d'authenticité, nous pourrions travailler ensemble pour produire un documentaire d'une grande valeur", je fus prête à tenter, une fois encore – et je le jurai – une dernière fois, à réaliser un film. »), Leni Riefenstahl, *Memoiren*, Cologne, Albrecht Knaus Verlag, 1987, p. 545-546.

(11) *Ibid.*, p. 627-628.

UN NOUVEL ESPACE : LE CHAMP ANHISTORIQUE

Commençons par le cas de Riefenstahl. Comme il lui est impossible en Allemagne de réclamer pour elle une « heure zéro », elle prend la décision de changer de lieu. Puisque du point de vue temporel, il n'est pas envisageable de recommencer comme elle le souhaiterait, elle espère au moins y parvenir du point de vue spatial. Selon un topos séculaire dans les sciences humaines européennes, le continent noir est un continent d'avant toute histoire, un continent sans écriture qui incarne ainsi l'archaïque et l'anhistorique¹². Les difficultés de sa conquête ainsi que la quête permanente des dernières cultures « vierges » au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle expliquent l'attraction que put exercer sur Riefenstahl une région aussi peu peuplée que le Sud du Soudan. Dans ses *Mémoires* parues en 1987, elle décrit les villages des Noubas, lors de son arrivée, comme des lieux non encore touchés par la civilisation moderne¹³.

Mais le simple fait que Riefenstahl ait construit un mythe autour de sa « découverte » de la culture des Noubas prouve qu'en réalité, il y eut bel et bien des liens entre ces villages et le reste du monde. Une unique photo du photographe George Rodger aurait, selon Riefenstahl, déclenché son désir de rencontrer les Noubas. On y voit deux lutteurs. L'un est assis sur les épaules de l'autre. Ce qui frappe, c'est le physique et la force de ces deux hommes¹⁴ – éléments d'une esthétique qui inscrit cette image de l'Afrique dans la continuité des deux films sur les jeux olympiques¹⁵.

[12] Commentant une photo prise par George Rodger, Leni Riefenstahl écrit dans son autobiographie : « Ein neuer Lebensabschnitt begann. Es war nicht nur der Wunsch, Afrika wiederzusehen, ein ganz bestimmtes Afrika zog mich magisch an – das dunkle und noch kaum erforschte Afrika, das noch Geheimnisse barg. », *Ibid.*, p. 627. (« Une nouvelle étape de ma vie commença. Je n'avais pas seulement le désir de revoir l'Afrique, une sorte de magie m'attirait vers une Afrique bien particulière – l'Afrique obscure et à peine explorée qui cachait encore des secrets. »)

[13] « Tausend oder zweitausend Menschen wogten im Licht der untergehenden Sonne auf einem freien, von vielen Bäumen umgebenen Platz. Eigenartig bemalt und seltsam geschmückt, wirkten sie wie Wesen von einem anderen Stern. », *Ibid.*, p. 635. (« Mille ou deux mille personnes ondoyaient dans la lumière du soleil couchant sur une place vide, entourée de nombreux arbres. Ces corps aux peintures étranges et aux parures bizarres donnaient l'impression de venir d'une autre planète. »)
À propos des photos prises à cet endroit, elle écrit qu'elles avaient, « Jahre später Aufsehen erregten in der Welt. Es waren biblische Bilder, aus der Urzeit der Menschheit. », *Ibid.* (« des années plus tard, fait sensation dans le monde. C'étaient des images bibliques, venant des origines de l'humanité. ») C'est nous qui soulignons.

[14] Leni Riefenstahl écrit au sujet de cette photo : « Die Aufnahme zeigt einen schwarzen Athleten, der von einem Freund auf den Schultern getragen wird. Vor Jahren hatte ich mir dieses Bild, als ich in Nairobi im Hospital lag, aus einer älteren Nummer des "stern" ausgeschnitten [...]. Eine ungewöhnliche Aufnahme. Der Körper des Schwarzen wirkte wie eine Skulptur von Rodin oder Michelangelo. Unter dem Foto stand nur : "Die Nuba von Kordofan", sonst waren keine Hinweise zu finden. », *Ibid.*, p. 627. (« L'image montre un athlète noir assis sur les épaules d'un ami. Des années auparavant, lors d'un séjour à l'hôpital de Nairobi, j'avais découpé cette photo dans un ancien numéro du *Stern*. [...] Une image insolite. Le corps du Noir ressemblait à une sculpture de Rodin ou de Michel-Ange. La légende sous la photo indiquait seulement : "Les Noubas de Kordofan" – il n'y avait pas d'autres précisions. »)

[15] Cf. aussi les passages du film de Ray Müller consacrés aux expéditions de Riefenstahl en Afrique. Ray Müller, *Die Macht der Bilder*, op. cit., cf. note 4.

En fait, la question de la relation entre le départ à l'étranger de Riefenstahl et l'expérience qu'elle fait à cette époque est plus importante que les continuités esthétiques de ses images. Riefenstahl se plaint de ce que les années d'après-guerre furent une longue suite ininterrompue de discriminations. Elle fut, dit-elle, plus que les vrais coupables, l'objet d'attaques répétées auxquelles elle attribue de n'avoir pas eu la possibilité de commencer une nouvelle vie, ni la chance de laisser son passé derrière elle, un passé qu'elle voulait voir relayer par un futur immaculé. « Un passé qui ne veut pas passer¹⁶ », cette formule d'Ernst Nolte, rendue célèbre par la « querelle des historiens » pourrait être reprise dans une perspective doublement polémique. En effet, son incapacité à s'amender rendit irréalisable son souhait de clore le dossier de son passé.

Et voici au début des années 1960 l'étranger par excellence : les villages de Noubas, inaccessibles, sauf au prix de grands efforts. Un voyage qui ne mène nulle part, sinon vers le vide et le danger extrême. Au fur et à mesure que l'Allemagne s'éloigne du regard de Riefenstahl, s'offre la possibilité de surmonter le passé allemand. Le Soudan s'ouvre à la détermination et à l'aventurisme (c'est ainsi qu'elle se décrit) de cette femme d'exception qui voyage seule. Mais pour Riefenstahl comme pour les autres explorateurs européens du XIX^e siècle en Afrique s'applique la phrase de l'anthropologue Johannes Fabian : « Les voyageurs voyageant seuls ne voyageaient jamais seuls¹⁷. » Le voyageur est toujours intégré dans une logistique complexe qui lui permet le déplacement et le transport des objets nécessaires à sa vie quotidienne. Prétendre que l'on a voyagé seul doit être considéré comme une tentative d'accréditer l'idée d'une rencontre exclusive avec le champ anhistorique. En réalité, Riefenstahl est accompagnée d'une équipe et qui plus est : ce n'est pas l'équipe qui l'accompagne, mais c'est au contraire elle qui accompagne l'équipe. Autrement dit, elle n'est pas à la tête de l'équipe, mais elle doit plutôt se soumettre à l'emploi du temps et aux besoins du groupe d'hommes qui la composent. Pourtant, sur les photos qui figurent au début de son grand livre *Africa*, on ne la voit qu'avec des autochtones, jamais avec ses accompagnateurs européens¹⁸. C'est bien la preuve de sa volonté de donner d'elle l'image d'une femme intrépide, déterminée et portée par l'intuition prophétique de la situation exceptionnelle dans laquelle elle se trouve et par sa capacité à avoir vaincu toutes les difficultés.

L'intérêt de cette image réside dans les implications qu'elle contient sur le rapport de Riefenstahl avec son passé allemand. Celle-ci ne peut apparaître sur les photos que parce que quelqu'un est à côté d'elle qui lui a permis d'être seule sur le cliché

[16] Cf. Ernst Nolte : « Vergangenheit, die nicht vergehen will », in *Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München, Zürich 1995, p. 39-47. Cf. Ernst Nolte : « Un passé qui ne veut pas passer », in *Devant l'histoire. Les documents de la controverse sur la singularité de l'extermination des Juifs par le régime nazi*, Paris, Cerf, Coll. « Passages » 1988, p. 29-35.

[17] « Alleinreisende reisten nie allein. », in Johannes Fabian, *Im Tropenfieber. Wissenschaft und Wahn in der Erforschung Zentralafrikas*, München, C.H. Beck Verlag, 2001, p. 50.

[18] Leni Riefenstahl, *Africa*, Köln, Taschen Verlag, 2005, photos 1-48.

– ne serait-ce que pour tenir l'appareil – ce qui, une fois de plus, donne d'elle, si on considère sa carrière pendant le Troisième Reich, l'image d'une pionnière qui, instinctivement, sait toujours emprunter des chemins inédits. En répétant qu'elle est la seule, et même la seule femme à avoir risqué sa vie au nom de la nouveauté, c'est pour protester contre la stagnation d'un rapport toujours identique à un passé qui a, aux yeux de Riefenstahl, perdu depuis longtemps de son actualité. En d'autres termes, le simple fait de s'extraire de cette conjoncture temporelle pour découvrir un continent inconnu, signifie qu'elle remplit ce nouvel espace avec du temps autant qu'elle remplit le temps passé avec de l'espace.

En entrant en contact avec les Noubas, Riefenstahl établit nécessairement une relation entre eux et le monde « civilisé » qu'elle prétend détester profondément. Ce lieu qui semble n'être qu'au présent – ce sont les villages des Noubas comme promesse d'un monde sans écriture ni mémoire pour une femme qui est précisément à la recherche d'un présent sans mémoire – se remplit d'appareils techniques pour enregistrer et illustrer qu'existe encore le bonheur à l'état pur du moment présent où il n'y a ni envie, ni vol, ni méfiance, ni agressivité¹⁹.

Pour l'Allemagne, c'est l'inverse : ce pays, marqué par le génocide et la guerre, qui ne sait offrir à une artiste comme Riefenstahl que du temps, mais aucun espace à son art – ce dont elle se plaint –, appelle une action qui permettrait de vivre de nouveau l'instant. Cet instant serait affranchi des souvenirs d'un régime que l'on pourrait, si on le considère comme un « accident de l'histoire », tabouiser par un mutisme collectif.

LES NOUBAS : DES ALLEMANDS IDÉAUX

Les villages des Noubas se situent donc en Allemagne. Leurs habitants sont les Allemands idéaux qui correspondent exactement aux vœux de Riefenstahl. Leur soi-disant absence d'histoire est soulignée par leur art placé sous le signe de la fête²⁰, qui se concentre sur la décoration des visages et des corps, fait des Noubas des figures auxquelles les Allemands peuvent s'identifier tout en facilitant la mise en place de tabous collectifs. Si une femme – qui se prétend seule – ose laisser derrière elle l'histoire, elle invite à opposer un nouveau cosmos, une nouvelle notion du temps aux images de la laideur du passé qui, implicitement, ne cessent de contaminer le présent. Les photos qui montrent des montagnes de cadavres et de prisonniers de camps de concentration squelettiques ont en contrepoint la beauté, la force et l'étrange exotisme des Noubas qui, tous ensemble, sont la preuve de l'existence du droit à un présent qu'on n'interroge pas et qui n'est que ce qu'il est : le présent.

[19] « Meine Begleiter hatte ich längst verloren. Ich befand mich mitten unter den Nuba, Hände streckten sich mir entgegen, Gesichter lachten mich an, bald spürte ich, dass ich unter guten Menschen war. » (« J'avais perdu mes accompagnateurs de vue depuis longtemps. Je me trouvai au milieu des Noubas, des mains se tendaient vers moi, des visages me souriaient, je réalisai bientôt que j'étais parmi des êtres qui étaient bons. »), Leni Riefenstahl, *Memoiren*, *op. cit.*, p. 635.

[20] Cf. les photos montrant les Noubas de Kau (photos 260-290), in Leni Riefenstahl, *Africa*, *op. cit.*

Le départ de Riefenstahl vers l'Afrique n'est pas, selon mon hypothèse, que le résultat d'un refoulement psychique individuel ; il m'intéresse en tant qu'expression d'un processus de tabouisation collective. En effet, les photographies n'ont pas satisfait Riefenstahl parce qu'elles étaient, à ses yeux, esthétiquement belles, mais aussi et surtout parce qu'elles furent célébrées comme un événement esthétique par un nouveau public international. La question de la réception ne peut donc pas être séparée de la question de la tabouisation. Riefenstahl suscita manifestement l'intérêt de plusieurs sociétés d'après-guerre²¹ (notamment celles du Japon et des États-Unis).

LA RELATION AU PASSÉ EN TANT QUE « DIVERTISSEMENT COSMOPOLITE DE VACANCES »

Comment expliquer ce succès ? Jean Améry, l'exilé, qui a vécu la perte de la patrie, écrit à propos de l'envie de voyager qui s'est développée au cours de l'histoire de la République fédérale, que celle-ci n'est qu'un « divertissement cosmopolite de vacances²². » Lorsque Riefenstahl s'expose à un exotisme extrême faisant ainsi de cet exotisme le sujet principal de son travail photographique, elle se présente comme la cosmopolite par excellence, comme une cosmopolite au superlatif, que personne ne peut égaler, pas même le survivant Améry. Celui qui cherche le contact avec une altérité extrême dans un espace également extrêmement autre ne peut donc pas avoir eu de problèmes, par le passé, avec l'altérité – tout à fait relative – des Juifs européens. Riefenstahl est au comble du cosmopolitisme et de l'antiracisme. Elle est ce superlatif dans le moment présent, et ce, grâce à la « conquête » de nouveaux espaces qui sont comme une « conquête » des nouveaux univers visuels de la peau noire. Mais cela signifie aussi (et il me semble important de le redire) : elle avait déjà été ce superlatif dans le passé, c'est-à-dire à une époque où elle réalisait repérages et prises de vues pour les films qui lui valurent le qualificatif de « fasciste ». Riefenstahl protesta contre cet adjectif injuste qui ne tenait pas compte de sa tentative de remplir cette époque passée grâce à des espaces du présent. Son espace, ce sont les villages des Noubas. En revenant en Allemagne, sous forme de photographies d'un espace anhistorique, les villages de Noubas peuvent fonctionner, paradoxalement, comme un argument d'appréciation du temps et de l'espace, un argument contre les tabous qui entourent sa personne.

Soudain, il n'y a plus de séparation entre le temps et l'espace et les villages de Noubas sont à tous égards déclarés comme faisant partie de l'Allemagne : puisque les Noubas sont beaux, au-delà de toute dimension concrète, qu'elle soit politique

[21] En 1975, certaines photos furent sélectionnées comme « meilleures photos de l'année » et reçurent la médaille d'or de l'« Art Directors Club Allemagne ». Ses films et ses travaux photographiques sous-marins ont suscité un grand intérêt au Japon et aux États-Unis.

[22] « Kosmopolitischer Ferienspass », in Jean Améry : « Wieviel Heimat braucht der Mensch ? » in Jean Améry : *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart, Klett Cotta, 2002, p. 86-117, citation p. 116.

ou historique, il faut aussi pouvoir classer les corps figurant dans les films sur le Congrès du parti et sur l'Olympiade dans la catégorie du beau : leur tabouisation est par conséquent infondée. Le présent à l'état pur, incarné par l'Afrique, ramène dans le passé, jusqu'au « Troisième Reich ». Les continuités esthétiques ne se situent pas dans le goût de Riefenstahl pour la force, la monumentalité et la beauté, telles qu'elles s'expriment dans les films de propagande – et d'ailleurs aussi dans ses photos des Noubas –, mais les continuités s'établissent en sens inverse, du présent vers le passé. Ce n'est donc pas le passé qui éclaire la période suivante, mais c'est le présent qui éclaire la période précédente. Et auparavant, il y avait donc, selon l'interprétation de Riefenstahl, toujours la même chose : de la beauté pure, apolitique, anhistorique. De la beauté qui, grâce à son art, vivra éternellement. De la beauté qui, pour le dire sur un mode polémique, fonde un Reich millénaire, sans vouloir être le moins du monde en rapport avec les douze ans du Reich national-socialiste.

ACTION ET TEMPS

Alors que Riefenstahl est reconnue par un public qui en regardant les photos des Noubas s'autocélèbre comme étant cosmopolite et ouvert, Speer atteint une autre notoriété en faisant ses tours dans la cour de la prison de Spandau. Celui-ci note ses impressions de voyage qui restent nécessairement des impressions virtuelles, mais qui révèlent un besoin semblable à celui de Riefenstahl. Speer se sent enfermé dans un temps « qui ne veut pas passer » et qui lui ôte donc toute possibilité d'employer son immense énergie à quelque chose d'« utile ». Il voudrait que le passé qui se condense dans la prison fût abandonné, il voudrait conquérir un espace nouveau, le monde, mais cela se passe aussi en ayant recours à une démarche identique, celle d'un rapport avec le temps, et plus précisément le temps passé – sans que le « globe-trotter » Speer ne s'en rende compte. Speer ne supporte pas le trop peu d'activité qui résulte de son hyperactivité sous le Troisième Reich. Il rêve de pouvoir continuer sa carrière d'architecte. Son voyage autour du monde apparaît comme une nouvelle modalité de sa discipline et de son zèle mobilisés à partir de février 1942 pour accroître l'armement allemand. Un excès d'activité, une utilisation extrêmement rigoureuse de la ressource « temps », une image de soi qui est fonction du travail accompli – cette grille de description caractérise Riefenstahl et Speer aussi bien pendant la période du national-socialisme, qu'après 1945. Cette logique du superlatif se traduit chez Speer surtout par un superlatif de chiffres²³. Il considère donc sa mise en liberté injustement tabouisée, puisque sa maîtrise de soi montre bien qu'il aurait su s'intégrer dans la société d'après-guerre qui avait, en fait, besoin de lui²⁴.

[23] Pour plus de détails, voir mon chapitre « Weltreise rund um den Gefängnishof » (note 5).

[24] Une note du 2 octobre 1964 montre combien les projets de Albert Speer étaient ambitieux : il se pose la question de savoir « ob ich mich dareinschicken kann, eine Turnhalle in Detmold, eine Autowäscherei für Ingolstadt zu bauen. » [« si je pouvais accepter de construire un gymnase à Detmold, une station de lavage de voitures à Ingolstadt. »], Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Berlin, Ullstein, 2005, p. 620.

Mais comment disparaît le tabou qui s'oppose à l'anticipation de sa mise en liberté ? À Spandau, Speer parvient à convaincre plusieurs personnes qui se déclarent disposées à faire sortir ses écrits clandestinement. Lorsqu'en 1966, il est finalement libéré, il existe une liasse importante de papiers qui n'attendent que d'être retravaillée par lui-même et un de ses amis, le journaliste Joachim C. Fest. Tous deux vont s'employer à en améliorer le style et en lisser le contenu. Le soutien que Fest apporte à l'ancien architecte de Hitler est un engagement à propager une certaine interprétation du national-socialisme. Joachim Fest qui est l'auteur d'une biographie sur Hitler est fasciné par Speer, notamment parce qu'il est un témoin exceptionnel de l'entourage direct du dictateur²⁵. Aux yeux de Fest, l'architecte est représentatif d'un rapport aussi intelligent qu'autocritique à son propre passé²⁶. Pour lui, Speer aurait dû être libéré beaucoup plus tôt du fait, notamment de la « dignité » de son rapport discipliné au temps et à l'espace – en prenant comme monde le jardin de la prison. Par conséquent, poursuit Fest, la période de l'immédiat après-guerre a infligé une punition trop sévère à l'architecte de Hitler. La lecture du *Journal de Spandau* et de *Au cœur du Troisième Reich* devrait permettre de reconsidérer le tabou qui a empêché la reconnaissance de sa « performance ». De même que les photos de Riefenstahl sur les Noubas avaient accrédité sa thèse d'une véritable rupture avec le passé, de même les ouvrages de Speer sont la preuve d'un processus de purification. Le temps se déroule selon une ligne chronologique, qui va du passé vers l'avenir en passant par le présent. Ainsi sont reconnues des possibilités d'évolution donnant accès à certaines détabouisations.

Cependant, cette interprétation fait perdre de vue un certain nombre de choses : la direction prise par le temps n'est pas sans équivoque. L'exemple de Riefenstahl montre bien que le présent africain doit influencer la perception qu'on a de son passé. Le cas de Speer nous permettrait d'affirmer qu'en se faisant le « champion de la mémoire », celui-ci occulte en réalité des événements déterminants. Ce qui est décisif en effet, c'est de savoir s'il était au courant du génocide. Comme je l'ai déjà dit, compte tenu de sa présence lors du discours de Himmler à Posen, il ne pouvait pas ignorer le sort des Juifs européens²⁷. Alors que Riefenstahl essaie de remplir le passé par le présent des Noubas, Speer s'applique à affronter le passé. Mais ses interrogations sur lui-même sont si ostentatoires que la question de ses intentions se pose : ne tente-t-il pas en

(25) « Der Ruf persönlicher Integrität, der ihm vorausging, veranlasste die Verschwörer des 20. Juli 1944, seinen Namen auf die Kabinettsliste zu setzen, doch er selber hat später bekannt, er habe ihren Plänen trotz aller Einsicht in Hitlers verhängnisvolle Zielsetzungen nicht zustimmen können. » [« Sa réputation d'intégrité personnelle conduisit les conspirateurs du 20 juillet 1944 à mettre son nom sur la liste du cabinet, mais il a lui-même confessé plus tard que, malgré sa prise de conscience des buts fatals de Hitler, il n'était pas prêt à approuver leurs projets. »], Joachim C. Fest, *Vorwort*, in Albert Speer, *Tagebücher*, p. I-X, citation p. V.

(26) « Gegenüber den mediokren Führungsfiguren des Regimes kehrte er auf oftmals beleidigende Weise seine Verachtung heraus, bewegte sich aber ohne Zeichen der Irritation unter ihnen und war nach einer Krise, die ihn eine Zeitlang von den falschen Kameraderien ferngehalten hatte, erst wieder... "glücklich", als er in die Runde zurückkehrte. », *Ibid.*, p. V. [« Face aux dirigeants médiocres du régime, il exprimait son mépris d'une manière souvent insultante, mais évoluait parmi eux sans énervement et ne fut, après une crise qui l'avait éloigné de ces fausses camaraderies, "heureux" qu'au moment où il revint dans leur cercle. »]

(27) Cf. Anne Peiter, *Weltreise*, *op. cit.*, note 5.

réalité de purifier le présent – et de ce fait, comme la photographe, de faire concorder le passé et le présent sous le signe de la pureté ? Bien sûr, la pureté n'existe pas, mais ce qui est ici décisif pour lui c'est l'absence de culpabilité, il nie toute participation, même indirecte, au génocide.

En cautionnant cette affirmation de son ami Speer, Fest travaille à sa diffusion auprès du public ouest-allemand et participe ainsi à la tabouisation et au refoulement de certains aspects du passé allemand. Il y a des artistes qui n'ont rien su du génocide et dont les œuvres et les réflexions peuvent être « sauvées » d'un point de vue éthique. Il y a un présent qui justifie la mise au premier plan de nouveaux aspects de l'histoire – tout en reléguant la question du génocide au second plan. Mais c'est précisément ce « départ », cette redécouverte de cosmopolitisme, d'antiracisme et d'ouverture au monde, cette disposition à s'interroger soi-même, à élaborer une nouvelle esthétique et à retrouver le goût de la performance qui intriguent. Le contraste est trop fort entre un Speer qui, d'un côté, affirme avoir été un opposant de la SS, et qui, de l'autre, lui accorda des crédits pour étendre son empire économique²⁸. Trop fort aussi le contraste entre son rôle éminent lorsqu'il s'agit d'exploiter les déportés du travail, d'une part, et le portrait qu'il donne de lui comme un dirigeant préoccupé seulement par les questions techniques au-delà de toute idéologie²⁹, d'autre part. Il est trop brutal enfin le contraste entre la carrière sans faille de Riefenstahl sous le national-socialisme, d'une part, et son affirmation d'être tout de suite intervenue auprès de Hitler en faveur des artistes exilés d'autre part³⁰. Speer n'arrive pas non plus à convaincre lorsqu'il affirme avoir agi en faveur de l'amélioration des conditions de vie des détenus du camp de concentration de Dora-Mittelbau malgré son engagement inconditionnel pour le développement de l'industrie d'armement allemande³¹. Et Riefenstahl est aussi suspecte que son collègue lorsqu'elle déclare n'avoir rien su de l'existence des camps de concentration alors même que le régime mettait « à sa disposition » ce qu'on appelle des « Tsiganes ».

C'est avec soulagement que l'on voit se lever le tabou qui consistait à minimiser l'ampleur de la culpabilité d'individus comme Speer et Riefenstahl : c'est la grande victoire des Noubas. Ils sont les meilleurs Allemands. Grâce à eux, il fut possible aux Allemands de RFA de dire adieu au passé et d'entrer dans un avenir de beauté, de force et de nouvelle puissance.

[28] Cf. Heinrich Breloer, *Die Akte Speer. Spuren eines Kriegsverbrechers*, Berlin, Propyläen Verlag, 2006, p. 178.

[29] *Ibid.*, p. 245.

[30] Cf. le documentaire de Ray Müller, *Die Macht der Bilder*, *op.cit.*, note 4, dans lequel Leni Riefenstahl fait justement cette affirmation.

[31] Cf. Heinrich Breloer, *Die Akte Speer*, *op. cit.*, p. 238.