

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

58 | 2009
Varia

Histoire palimpseste, mémoires obliques. À propos de *Sterne* de Konrad Wolf

Palimpsest history, oblique memories: on Konrad Wolf's Sterne

Thomas Elsaesser

Traducteur : Marthe Porret



Édition électronique

URL : <http://1895.revues.org/3953>

DOI : 10.4000/1895.3953

ISBN : 978-2-8218-0986-4

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur
l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 10-29

ISBN : 978-2-913758-59-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Thomas Elsaesser, « Histoire palimpseste, mémoires obliques. À propos de *Sterne* de Konrad Wolf », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://1895.revues.org/3953> ; DOI : 10.4000/1895.3953

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© AFRHC



“ÉTOILES”

un film de Konrad WOLF

Prix spécial du jury au Festival de Cannes

Histoire palimpseste, mémoires obliques À propos de *Sterne* de Konrad Wolf

par Thomas Elsaesser

Sterne (*Étoiles*, 1959) de Konrad Wolf est l'un des films les plus connus (bien que très peu vu) de la République démocratique allemande (RDA). Comptant parmi les premiers exemples de la façon dont l'Allemagne va ensuite « communément » donner sa version des camps de concentration et de la déportation des Juifs, le film est, en quelque sorte, la bonne conscience de la DEFA – la maison de production d'État de RDA – dans le long processus que l'on désigne en Allemagne par le terme de *Vergangenheitsbewältigung*, cette volonté de « maîtriser le passé ». C'est aussi une histoire d'amour, de sacrifice et de résistance dont le style rappelle à la fois le néo-réalisme italien, le mélodrame classique et les prémices d'un *cinéma d'auteur* européen. En dépit de l'aura quasi sacro-sainte qui l'entoure, je voudrais tenter de relire certains moments de la structure narrative et de la mise en scène de ce film comme autant de palimpsestes ou de superpositions de temporalités particulières, mais aussi comme résultantes d'une sédimentation d'images devenues « icônes » et dont l'importance historique et herméneutique – c'est ma thèse – n'émerge que rétrospectivement, à la lumière de leur migration et de leur dialogue interne. C'est précisément là l'une des caractéristiques du « discours du souvenir », cette culture générale de la commémoration qui s'est instaurée depuis les années 1990 autour de l'« Holocauste », non seulement en Allemagne mais dans toute l'Europe. Ce processus de superposition, de sédimentation, de déplacement et de réémergence, que nous proposons de désigner du terme de « mémoire médiatique », « mémoire publique » ou « mémoire oblique » de l'Europe d'après 1989, se trouve activé ici dans un film de 1959 réalisé dans un pays qui n'existe plus.

En revoyant *Sterne*, j'ai été frappé par sa construction en *flash-back* et par le problème de l'« action », c'est-à-dire des motivations du comportement des protagonistes qui ne semblent pas se conformer, dans le film, au mode psychanalytique du « travail d'analyse », comme c'est le cas lorsqu'il est question de maîtriser le passé de manière générale et de parler de l'itiné-

1895 /
n° 58
octobre
2009

11

raire de ce film en particulier. Je suggère donc d'interpréter ce film sur un mode performatif, non seulement au sens post-structuraliste du terme mais à celui du lapsus freudien ou de la *parapraxis* [acte manqué], c'est-à-dire comme erreur de langage ou d'action dont le sens nouveau se situerait en tension entre l'« échec d'une représentation » et la « représentation de l'échec » – deux manières de traduire le mot allemand « Fehl-Leistung »¹. Cette dernière – la représentation de l'échec – se réfère aux formes poétologiques de ces textes ou films qui traitent des conséquences catastrophiques qu'entraînent des décisions erronées ; mais qui le font sans mettre les motivations et les actes des personnages dans la perspective unique du savoir rétrospectif. Pour citer Paul Ricoeur, il s'agit aussi de rendre au passé son propre avenir.

Cette poétique de la *parapraxis* est l'extension réélaborée d'une autre notion, celle d'« imaginaire historique », que j'avais mise au centre d'un livre sur le cinéma de la République de Weimar². Dans la mesure où ces deux notions se rapportent à la connaissance implicite (et non pas explicite ou auto-référentielle) qu'une œuvre peut avoir de sa propre historicité pour ce qui est de ses moyens comme de ses effets, la *parapraxis* est l'inverse de l'ironie ou du pastiche. Mais elle désigne néanmoins une double inscription (d'où l'écart ou la discrédance) de temps et de lieu, d'intention et d'action, d'authenticité et de citation, de savoir et d'ignorance. Un tel « imaginaire » et « champ parapraxique » existe également de façon exemplaire dans l'œuvre de Konrad Wolf, dont nous avons déjà parlé dans un essai critique qui portait sur *Sterne*. Je cite :

Sterne est l'archétype du mélodrame sacrificiel qui, sous une forme typiquement germanique, précède les films de Konrad Wolf. Si les femmes y sont des victimes sacrifiées, c'est pour tester la capacité des hommes au changement et l'endurance des femmes à la souffrance. La façon dont *Sterne* se termine – l'homme, en dépit des meilleures intentions, arrive trop tard pour sauver la femme qu'il aime – le rapproche des exemples d'apitoiement sur soi et de plaidoyer *pro domo* que l'on trouve aussi bien dans le cinéma nazi de l'UFA que dans les films courants d'après guerre en Allemagne de l'Ouest.³

À l'aide de la nouvelle interprétation que je propose, je souhaite, sinon réviser complètement, du moins nuancer ce jugement et permettre ainsi au film de nous parler aujourd'hui

¹ C'est dans son article « Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit » (Sur le mécanisme psychique de l'oubli) (1898) – repris dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Paris, Payot & Rivages, 2001 [1901]) (autre traduction dans *Résultats, idées, problèmes I 1890-1920*, Paris, PUF, 1984) – que Freud met notamment en œuvre ce concept de *Fehlleistung* que l'on traduit usuellement en français par « acte manqué » (NdT).

² Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, London, New York, Routledge, 2000.

³ Thomas Elsaesser, Michael Wedel, « Defining DEFA's Historical Imaginary. The Films of Konrad Wolf », *New German Critique*, n°82, Winter 2001, pp. 3-24 [13].

de la mémoire filmique ou médiatique comme (le cas particulièrement problématique d'un) savoir rétrospectif. Ceci n'implique certes pas de regarder si le film correspond à sa réputation d'excellence dans l'histoire du cinéma de la DEFA. Il s'agit bien plutôt de souligner dans quelle mesure *Sterne*, quoique représentatif de la production d'État de la RDA, va dans le sens d'une *maîtrise du passé* telle que nous l'avons évoquée plus haut, et qu'il est ainsi devenu aujourd'hui un exemple de « représentation de l'échec » plutôt que celui d'une « représentation qui échoue ». L'idée d'un passé qui ne cesse de s'inscrire non dans le présent mais dans l'avenir joue un rôle central dans ce film, au même titre que le cadre historique des événements étalés (1943) est à mettre en relation aussi bien avec la genèse du film (en 1959), avec notre connaissance actuelle de cette histoire (qui inclut celle de la RDA), et avec cette culture du souvenir d'après-1989 que nous avons appelée « mémoire médiatique/mémoire oblique ». En bref, notre relecture de *Sterne*, pourrait-on dire, cherche à faire l'*archéologie* de notre culture actuelle de l'histoire, de la mémoire et du souvenir en ce qui concerne des questions liées au fascisme, au socialisme, aux nazis et à la persécution des Juifs.

Je commencerai par contextualiser quelque peu les choses : *Sterne* est une coproduction germano-bulgare confiée à Konrad Wolf sur un scénario d'Angel Wagenstein. L'histoire est celle d'un caporal allemand que la guerre a laissé amer et sans illusions et qui revient, en 1943, du front russe pour superviser une usine de réparation de véhicules dans un petit village de Bulgarie. Alors que des Juifs sépharades, en provenance de Grèce, sont provisoirement logés dans l'école du village, il fait la connaissance d'une jeune fille juive qui le supplie d'apporter une aide médicale à une femme enceinte. Par indifférence, il refuse d'abord, puis, piqué au vif par les allégations de la fille – « tous les Allemands sont des loups » –, il s'arrange pour trouver un médecin et des médicaments. Des sentiments naissent entre eux, qui le poussent peu à peu à changer de camp. Mais lorsque le caporal décide enfin de cacher la jeune femme pour la sauver d'une mort certaine à Auschwitz, il arrive trop tard : la déportation en train a déjà commencé. Tandis qu'il voit les derniers wagons s'éloigner dans la nuit, la jeune femme regarde à travers les barreaux de la fenêtre. Une brève séquence finale nous montre le caporal offrir à un partisan bulgare ses services comme personne de contact dans la livraison d'armes à la résistance communiste.

Le film a généré de nombreuses interprétations qui se réfèrent souvent à la biographie de Wolf lui-même. Il n'est pas difficile de reconnaître en Walter, le personnage principal, et en Ruth, la jeune Grecque juive, une constellation de personnages récurrente ailleurs chez Wolf (Frohmeier-Lissy dans *Lyssy* [1957], Mamlock-Rolf dans *Professor Mamlock* [*Professeur Mamlock*, 1961], et Manfred-Rita dans *Der geteilte Himmel* [*le Ciel partagé*, 1964]). Walter rappelle d'autres protagonistes masculins dans l'œuvre de Wolf qui, eux aussi, sont troublés dans leur

1895 /
n° 58
octobre
2009

13

identité d'Allemands, qui eux aussi ont une double conscience d'eux-mêmes dès qu'il est question de loyauté ou d'obligation morale. Durant tout le film, Walter ne se sent jamais vraiment chez lui : que ce soit au sein de l'armée allemande, dans le bar en compagnie de son ami Kurt, parmi les internés juifs ou les employés bulgares dont il parle la langue mais qui, comme la guerre elle-même, l'indiffèrent ou le dégoûtent. Il ne se sent assurément pas non plus chez lui parmi les partisans communistes qui sont, par ailleurs, peu enclins à lui faire confiance, lui, un soldat allemand qui ne peut être qu'un « traître à son propre peuple ». Comme on le sait, Wolf essuya à plusieurs reprises la même accusation lorsqu'il rentra de Moscou à Berlin à la fin des années 1940. L'allégation de traître à la patrie joue un rôle – à la fois positif et négatif – dans la littérature qui lui est consacrée⁴. Ce que l'on considère chez Wolf de façon négative comme confusion identitaire et source d'indécision peut, dans le nouveau contexte historique d'après-1989 et la fin du communisme, être interprété positivement comme relevant chez lui d'une grande intégrité morale⁵. Cela démontre à quel point il a développé au cours de son œuvre une vision remarquablement claire dont la source est précisément dans cet écartèlement entre des éléments irréconciliables et les exigences contradictoires de son identité d'Allemand, de communiste (russe) et de Juif. Ne se trouvant jamais du « bon » côté entre autant de fronts différents, devant assumer la responsabilité d'actes auxquels il n'avait pas participé, enfin partageant un destin qui va se jouer de lui rétrospectivement : toutes ces tensions difficilement supportables ont été à la source de l'inspiration créative de Konrad Wolf et expliquent l'urgence permanente de son travail. Mais le champ de forces de ces tensions souligne aussi la pertinence particulière du concept de *parapraxis* performative par rapport à son œuvre, et pourquoi cela en fait un auteur « européen » si fascinant pour nous aujourd'hui.

Présenté au titre de la participation bulgare au festival de Cannes 1959, *Sterne* y remporte le Prix spécial du Jury (1959 est, rappelons-le, l'année de la « Nouvelle Vague » avec l'attribution de la Palme aux *Quatre cents coups* de Truffaut). *Sterne* n'a pas seulement apporté la gloire à Konrad Wolf, il permet également d'éclairer la question politique des relations germano-allemandes. Ce film est un document historique dans la mesure où, sur une objection du ministre allemand des Affaires étrangères (RFA) qui s'appuyait sur la soi-disant doctrine

⁴ Konrad Wolf (1925-1982), émigre en URSS en 1933 avec ses parents (son père est un médecin et célèbre écrivain, Friedrich Wolf, expressionniste puis communiste) et revient en Allemagne en 1945 comme soldat de l'Armée rouge. Diplômé du VGIK en 1954, assistant de Joris Ivens puis de Kurt Maetzig, il entre au studio DEFA en 1955 (NdE).

⁵ Konrad Schwalbe, « *Sterne* (1959). Um den Anspruch auf Leben, Liebe, über Vaterlandsverräter, Kameradenmörder » dans « Konrad Wolf. Neue Sichten auf seine Filme », *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, n°39 (1990), pp. 65-71.

Hallstein⁶, il ne put être montré que dans le cadre d'un festival international que sous la bannière bulgare.

Sterne peut endosser une dimension historique supplémentaire dans la mesure où ce fut une des premières co-productions de la DEFA avec un « pays socialiste ami », qui, par ailleurs, fut acclamée partout – à l'Ouest comme à l'Est – après sa distinction à Cannes⁷. En dernier lieu, son importance historique vient aussi du fait que *Sterne* est le premier film réalisé par un Allemand qui thématise directement Auschwitz et la déportation des Juifs. Même si des films comme *Ostatni etap (la Dernière Etape)* réalisé dès 1947 par la Polonaise Wanda Jakubowska avaient déjà été montrés aussi bien en République démocratique d'Allemagne qu'en République fédérale allemande, aucun autre réalisateur allemand n'avait osé traiter d'un tel sujet aussi ouvertement que Wolf. Cela met, encore aujourd'hui, ce film à part et explique peut-être aussi pourquoi il a, dans l'ensemble, toujours été traité avec une révérence particulière par les critiques.

Si j'évoque encore une fois les dimensions historiques, certes contradictoires, de la production de *Sterne*, c'est qu'à l'aune de celles-ci on peut considérer ce film dans une double, voire une triple perspective. Ce qui est arrivé après sa sortie a changé la signification historique du film, lui donnant une importance toute particulière. En d'autres termes, le présent a modifié le passé :

- En premier lieu, l'unification de l'Allemagne et le statut accordé à la République démocratique d'Allemagne au sein de la nouvelle/ancienne Allemagne ;
- deuxièmement, le rôle central et décisif que l' « Holocauste » a commencé à jouer dans l'identité de l'Union européenne ; et la façon dont les films de Konrad Wolf peuvent être compris plus généralement comme des documents et monuments de la mémoire au sein de notre culture du souvenir actuelle, et ceci en particulier face à l'expansion à l'Est, à la guerre des Balkans et à la possible accession de la Turquie à l'UE ;
- et troisièmement – je reviens d'une certaine manière au premier point, mais cette fois dans une perspective européenne – il apparaît que les films de Wolf vont pouvoir servir de jalons dans le souvenir futur d'un autre traumatisme que nous ne sommes pas encore en mesure de formuler correctement – car encore trop proche – (même s'il en

⁶ Selon cette « doctrine » (du nom du secrétaire d'État aux Affaires étrangères en fonction au moment de son adoption, en 1955, Walter Hallstein [CDU]), la RFA s'estimait la seule représentante « légitime » de l'Allemagne, la RDA n'étant pour elle que « zone soviétique d'occupation », et devait rompre toute relation diplomatique avec un État qui reconnaîtrait la RDA (à l'exception de l'URSS). W. Hallstein, ancien officier de la Wehrmacht et professeur de droit international, fut le premier président de la Commission européenne (1957-1967) et le promoteur, notamment, du « marché unique » européen (NdE).

⁷ Ellen Mollenschott, « *Sterne* - Der erste deutsch-bulgarische Gemeinschaftsfilm », *Neues Deutschland*, 29 mars 1959, p. 6.

a été bien sûr constamment question en 2008 avec la commémoration de « Mai 68 »), à savoir, la « trahison » de l'espoir en un monde meilleur, différent, socialement plus juste ; trahi tant par le type de socialisme auquel Wolf dédia sa vie que par son adversaire victorieux, le capitalisme de libre marché.

S'il est nécessaire, comme on le voit, de revoir et de relire aujourd'hui le film selon une approche de type métahistorique, il ne s'agit pas non plus de négliger les références historiques concrètes à l'époque de production du film : il faut mentionner, d'une part, la situation politique autour de 1959 – le film fut réalisé après l'insurrection hongroise de 1956 et la Crise de Suez, mais avant le procès Eichmann à Jérusalem et celui d'Auschwitz à Francfort, et aussi avant la construction du mur de Berlin (que Wolf thématise du point de vue de la RDA dans *Der geteilte Himmel*). D'autre part, on a évoqué à maintes reprises l'importance des débats qui eurent lieu vers 1960 à propos de la façon dont les films de la DEFA devaient traiter « des problèmes contemporains de la population en RDA ». Si l'on considère le fait que *Die Sonnensucher* (*les Chercheurs de soleil*, 1958), le film que réalise Wolf peu avant *Sterne*, fut interdit parce qu'il traitait de quelques-uns des aspects les plus problématiques de la relation entre l'Union soviétique et son satellite, la RDA, le fait de retenir comme sujet certains aspects de la Seconde Guerre mondiale durant laquelle – aux yeux de la RDA en tout cas – l'Union soviétique avait héroïquement vaincu le fascisme et libéré l'Allemagne, s'avère tout aussi pertinent et non moins symptomatique de la situation politique intérieure en 1959⁸. Quelles traces les circonstances historiques ont-elles laissées dans le film ? Et que pouvons-nous, devons-nous aujourd'hui y lire de sa propre *Nachträglichkeit* ou « action après-coup », de son soi-disant savoir *a posteriori* ? Ce qui m'intéresse pour ma part, c'est le caractère de palimpseste des films qui traitent de l'histoire en général et de la persécution des Juifs en particulier. Dans le cas spécifique de l'« Holocauste », il est paradoxal de constater que cet événement de l'ordre, comme on l'a maintes fois répété, de l'irreprésentable, se révèle être depuis trente ans celui qui a peut-être été *le plus* représenté (c'est-à-dire mis en récit et en image) au cours du XX^e siècle ! A tel point que l'on a vu émerger autour de l'« Holocauste » toute une iconographie avec ses genres et ses sous-genres ainsi que ses propres modèles interprétatifs. En ce sens, les éléments de cliché de *Sterne* – que nous critiquions dans notre approche de 1997 – résultent de l'action *différée* des nombreux films réalisés *après lui* dont les images marquèrent profondément nos consciences au cours des années 1980.

⁸ Barton Byg, Konrad Wolf, « From Anti-Fascism to Gegenwartsfilm », dans Margery Gerber (dir.) *Studies in GDR Culture and Society 5 : Selected Papers from the Tenth New Hampshire Symposium on the German Democratic Republic* (1985), pp. 115-124.

Si nous considérons maintenant le film à partir de son propre point de vue politico-historique, il se présente comme un exemple pénétrant de ce que j'ai décrit plus haut comme étant un « travail d'analyse » (*working through*), encore qu'il soit spécifique à l'idéologie prévalant dans les pays socialistes vers 1960 plutôt qu'au besoin et désir de l'Allemagne de l'Ouest de maîtriser son passé (*Vergangenheitsbewältigung*). Envisageant *Sterne* comme une variante du *Bildungsroman* [roman de formation], nous avons affaire à un héros sensible mais irrésolu dont le nihilisme frappant révèle non seulement son défaitisme vis-à-vis de la guerre, mais aussi la carapace épaisse qui entoure le cœur tendre de son idéalisme. Il se retrouve confronté à sa propre incertitude suite à une demande extérieure, ou plutôt une provocation (« Vous, les Allemands, vous êtes tous les mêmes : des loups ! » – jeu de mot plaisant de la part du réalisateur du film [*wolf* signifie *loup*. NdT] !). Lorsqu'il se décide enfin à prendre une décision – aider les réfugiés juifs – mais échoue, son incertitude fait place à un anti-fascisme déterminé et – par voie de conséquence – le mène à la militance socialiste. De ce point de vue, des critiques d'Allemagne de l'Est de l'époque furent à même de confirmer que « Wolf, Wagenstein et Werner Bergmann (l'opérateur) recoururent à des moyens artistiques simples mais clairs pour transformer une intrigue linéaire en images mémorables »⁹. Lu ainsi, le sacrifice de la femme prend sens – ce qui, dira-t-on, n'est pas sans ressembler aux westerns hollywoodiens où c'est aussi à une femme de se sacrifier pour permettre au héros de devenir un homme. Dans ces cas-là, cependant, il s'agit d'ordinaire de la patronne du *saloon* ou du bordel, et sa mort laisse la voie libre à l'institutrice, alors qu'ici c'est bien cette dernière qui est sacrifiée pour permettre à l'homme de s'engager sur la voie du socialisme. Si j'use délibérément d'une comparaison quelque peu désinvolte, c'est que j'aimerais non seulement souligner une communauté de structure cinématographique élémentaire avec le cinéma d'auteur aussi bien qu'avec le cinéma hollywoodien, mais aussi montrer que les événements dépeints dans le film, ou plutôt l'état du champ de référence historique qui l'entoure, sont beaucoup plus complexes que les critiques positives ne le laissent entendre. Il est clair en effet que la réalité de l'extermination des Juifs joue un rôle subordonné dès lors que la lecture de l'intrigue se focalise sur le héros masculin qui va, à travers doutes et amour, se muer, de jeune soldat peu enthousiaste de la Wehrmacht, en saboteur anti-fasciste puis en militant communiste. Mais cette subordination n'est pas seulement dramaturgique, elle est aussi idéologique : en remontant jusqu'à Marx, la question juive a toujours joué un rôle marginal dans la lutte pour le socialisme. Les Juifs ont trop souvent été considérés comme des ennemis de classe, et même l'antisémitisme meurtrier du régime nazi a souvent été

9 Mollenschott, *op. cit.*

décrit comme « hors de propos » par rapport à la lutte des classes. Dans ce contexte, la description détaillée que fait Wolf du transport des Juifs, son portrait précis de leur quotidien désespéré et la caractérisation du caporal Kurt, qui, à côté de sa bonhomie joviale, est capable de la cruauté la plus extrême, sont des partis pris – notamment politiques – notables. En dépit du fait que les personnages de Juifs ne sont pas exempts de clichés – le convoi n'est constitué, par exemple, que de faibles vieillards, de mères préoccupées et de leurs enfants tandis que les quelques intellectuels à lunettes lisent du Heinrich Heine – le travelling interminable le long des visages des Juifs rassemblés pour l'appel laisse l'impression durable d'une scène d'une grande intensité documentaire et expressive. Ce qu'un critique de RDA remarqua en 1959 déjà : « Un des points culminants du film (et de l'œuvre tout entière de Konrad Wolf) est le long plan sur les Juifs déportés de Grèce... Dans ces scènes, les images sont si fortes que nous en rougissons de honte »¹⁰.

Autre exemple de la complexité historique et idéologique du film : le choix du décor, ou plutôt celui de la date à laquelle se déroule l'intrigue : octobre 1943. À ce moment précis, la Bulgarie fait encore partie de la « Grande Allemagne » boursoufflée de Hitler : nous sommes donc face à ce qui constitue alors, pour les Bulgares de 1959, une période particulièrement pénible de leur histoire nationale. Lorsque nous réalisons que nous n'assistons pas à des scènes d'occupation mais à de nombreux actes de collaboration (l'interrogatoire policier par exemple), il n'est pas surprenant d'apprendre que, bien que les partisans y jouent un rôle important, le film de Wolf ne fut jamais exploité en Bulgarie. Prenons la mesure de cela : un film récompensé à Cannes en sa qualité de production bulgare se voit interdit dans son propre pays car il dépeint les Bulgares en collaborateurs, tandis que les Allemands y sont sympathiques, et ce film ne peut pas non plus prétendre être allemand puisque l'Allemagne de l'Ouest ne reconnaît pas la RDA ! Or puisque tout ceci ne peut être simple coïncidence et a forcément dû être envisagé à l'avance par toutes les parties impliquées, il s'agit moins, semble-t-il, d'une ironie de l'histoire que d'une *parapraxis* consciemment mise en scène.

Le fait est d'autant plus saillant lorsqu'on réalise qu'un autre point historiquement crucial est passé sous silence par le film, à savoir le fait que la Bulgarie (contrairement à d'autres pays occupés comme la France et les Pays-Bas) avait alors refusé de livrer les Juifs bulgares aux Allemands. La façon dont les différents pays d'Europe traitèrent leurs concitoyens juifs est précisément décisive dans la manière dont nous appréhendons actuellement notre histoire commune d'« Européens ». Par ailleurs, cette donnée influence notre attitude vis-à-vis des

¹⁰ Hans-Dieter Tok, « *Sterne* (1959) », repris dans Fred Gehler (dir.), *Regiestühle : Zoltán Fábri, Akira Kurosawa, Andrzej Munk, Alain Resnais, Michail Romm, Francesco Rosi, Konrad Wolf*, Berlin, Henschel, 1972, pp. 111-128.

nouveaux pays de l'UE – la Pologne, la République tchèque et la Hongrie en particulier – qui doivent montrer, en tant que futurs membres de l'Union, qu'ils font activement face à un antisémitisme persistant. Dans ces circonstances, le fait que le scénariste, Angel Wagenstein, ait précisé en 1992, lors du dixième anniversaire de la mort de Konrad Wolf à Berlin, que *Sterne* avait été une fois encore interdit dans son pays, après une diffusion télévisée unique, sous prétexte qu'il idéalisait les partisans communistes – partisans que la nouvelle Bulgarie considère maintenant comme de simples terroristes – est un exemple flagrant de *parapraxis* historique. Wagenstein ajouta même que dans la ville de Bansko, lieu d'action du film, une statue érigée en l'honneur d'un poète et dirigeant des partisans avait été détruite au cours des purges anti-communistes de 1991¹¹.

Au-delà du contexte spécifique de sa genèse, *Sterne* reste donc un document historique exceptionnellement productif du fait même des contradictions inhérentes à l'histoire européenne et du fait des malentendus, superpositions complexes ou, pour reprendre le mot, des *parapraxis* de sa mémoire publique.

Si nous nous penchons maintenant sur le plan visuel du film, nous sommes frappés par le nombre d'images particulières qui offrent un sentiment de *déjà-vu*. Cela commence avec les femmes et les enfants que l'on embarque dans des wagons au début du film, se poursuit avec les plans de détenus derrière des barbelés, pour finir avec l'image thématiquement centrale et chargée d'émotion de Ruth, la jeune fille juive, qui s'accroche aux barreaux de la fenêtre du wagon alors que le convoi vient de quitter la gare. Les documents d'archives se trouvent ici condensés et recouverts par le matériel iconographique de l'époque.

En ce qui concerne la documentation historique, la citation suivante aide à clarifier la situation des Juifs grecs en Bulgarie :

Durant la guerre, la Bulgarie, pays allié de l'Allemagne, ne déporta jamais de Juifs bulgares. Elle déporta cependant des Juifs non-bulgares des territoires qu'elle avait annexés à la Yougoslavie et à la Grèce. En mars 1943, les autorités bulgares arrêtaient tous les Juifs de Macédoine et de Thrace. En Macédoine, rattachée antérieurement à la Yougoslavie, 7 000 Juifs furent internés dans un camp de transit à Skopje. En Thrace, ancienne province grecque occupée par la Bulgarie, 4 000 Juifs environ furent déportés aux points de rassemblement de Gorna Djumaya et Dupnitsa en Bulgarie avant d'être remis aux Allemands. Plus de 11 000 Juifs en tout furent remis à l'Allemagne. Ils étaient transportés jusqu'à Kavala, Seres et Drama, en Macédoine occupée. À Drama, 3 000 Juifs furent chargés dans des trains sans nourriture ni eau pour être acheminés au

¹¹ Angel Wagenstein, « Die ersten und die letzten Jahre mit Konrad Wolf », *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, n°28, 1987, pp. 15-38 et Angel Wagenstein, « Rede für Konrad Wolf » dans « Konrad Wolf zum 70. Geburtstag », *Film und Fernsehen*, n°5, 1995, pp. 5-6.

camp de Gorna Djumaya. Ils gagnèrent ensuite probablement le port bulgare de Lom, sur le Danube, pour y embarquer à destination de Vienne. De là, les Nazis les déportèrent au camp d'extermination de Treblinka. En 1945, la Bulgarie comptait environ toujours 50 000 citoyens juifs, comme avant-guerre. Sur toute la population juive d'Europe occupée, le cas de la Bulgarie est, avec celui des Juifs épargnés du Danemark, l'exception notable qui échappe à l'extermination. À partir de 1948 cependant, plus de 35 000 Juifs bulgares vont choisir d'émigrer en Israël¹².

Il existe une photographie de ces Juifs grecs déportés de Bulgarie qui circula largement à l'époque et qui ressemble de façon frappante aux premières images du film.

Le film d'Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1956), est une autre source importante d'influence iconographique pour *Sterne*, car ce film marqua durablement Konrad Wolf, comme il le souligna dans un interview de 1964¹³. L'image du fil barbelé par exemple, qui forme un leitmotiv dans *Sterne* (en dépit probablement de toute exactitude historique), se trouve aussi dans le film de Resnais.

Autre exemple d'emprunt massif à *Nuit et brouillard*, le passage montrant le chargement des Juifs à partir des camps de transit. Dans le cas de *Nuit et brouillard*, Resnais utilise du matériel filmé provenant de Westerbork, le camp de transit le plus important des Pays-Bas. Les extraits, sans indication de provenance de la part de Resnais, sont tirés d'un film que le commandant allemand Albert Konrad Gemmeker souhaitait envoyer à Berlin comme preuve documentaire de son efficacité en matière de déportation et de gestion d'un camp. Les images furent tournées par un prisonnier juif, Rudolf Breslauer, né à Munich mais qui s'était réfugié avec sa femme, leurs deux fils et leur fille aux Pays Bas au début de la guerre. Autre exemple de *parapraxis* : Gemmeker fit filmer son travail car il en était fier, mais le film est maintenant un document saisissant sur le fanatisme et la barbarie du commandant. Breslauer a-t-il espéré sauver sa vie et celle de sa famille grâce à ces services rendus aux Allemands ? L'atmosphère parfois décontractée de la vie quotidienne dans le camp qu'il a su capter contredit le dessein du film et rend plus angoissante encore, pour le spectateur d'aujourd'hui, l'ignorance de ce qui se passera quelques mois après. Le matériel a été filmé en mai 1944 ; en septembre 1944, Breslauer et toute sa famille furent transférés à Auschwitz où ils périrent aussitôt, à l'exception de la fille qui survécut. Héros de la résistance juive pour avoir rendu témoignage de ce qui se passait à Westerbork, Breslauer, comme tant d'autres

¹² <http://www.ushmm.org/wlc/article.php?lang=en&ModuleId=10005451> (Site internet du Musée-Mémorial de l'Holocauste des États-Unis, consulté le 27 septembre 2008). Voir aussi : Michael Bar-Zohar, *Beyond Hitler's Grasp. The Heroic Rescue of Bulgaria's Jews*. Avon, MA, Adams Media Corp., 1998.

¹³ Ulrich Gregor, Heinz Ungureit « Konrad Wolf », dans Ulrich Gregor (dir.), *Wie sie filmten. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart*, Gütersloh, 1966, pp. 309-337 [336].



“ ÉTOILES ”

un film de Konrad WOLF

Prix spécial du jury au Festival de Cannes

membres du personnel juif qui ont géré le camp, témoigne également du dilemme moral subi par tous ceux qui, en aidant leurs co-religionnaires, ont assisté les Allemands¹⁴.

Une image en particulier, celle de la jeune fille à la porte du wagon, est devenue une icône. Reproduite des centaines de fois, utilisée pour la couverture d'un livre, cette image symbo-

¹⁴ Dans *Respite (Sursis)* (2007), Harun Farocki reprend les images tournées par Breslauer et en analyse les significations avérées et cachées (arrêts sur image, agrandissements, reprises), à l'aide des recherches de Wagennar, ainsi que les ambiguïtés eu égard aux scènes d'activité « normales » de travail et de loisir qu'il a pu enregistrer (video, n/b, muet [cartons de commentaires], 40 min. ; en collaboration avec Antje Ehmann, Christiane Hitzemann, Lars Pienkoß, Matthias Rajmann, Jan Ralske, Meggie Schneider). Le camp de Westerbork (à trente kilomètres de la frontière allemande) fut ouvert en 1939 par les autorités néerlandaises pour y regrouper les Juifs étrangers réfugiés (souvent illégalement) aux Pays-Bas, en vue de leur émigration en Palestine. Après l'invasion nazie, le camp fut agrandi, régenté par la SS et la police néerlandaise (et une « police » juive intérieure) et comptait en moyenne un millier d'internés. À partir de 1942, les Juifs hollandais y furent internés également avant d'être déportés vers des camps d'extermination (environ 100 000 personnes passèrent par le camp). Si la plupart des prisonniers n'y étaient qu'en transit, une population d'environ 2 000 personnes y demeurait qui exerçait des activités « productives » voire distractives que le film 16mm de Breslauer évoque à la demande du chef du camp. Avant d'être déportée à son tour à la fin de la guerre (à sa libération le camp ne comptait plus que 876 prisonniers) (NdE).

lise, aux Pays-Bas surtout et à côté d'Anne Franck, l'« Holocauste ». Lorsqu'on compare ce motif central chez Wolf avec ce qui symbolise l'« Holocauste » dans le film de Resnais, on est frappé aussi bien par les similarités que par les différences : chez l'un la victime anonyme qui représente des millions d'autres victimes ; chez l'autre, l'ange de la pitié personnifié dont l'amour altruiste et le sens du sacrifice poussent l'homme aimé à accomplir son devoir moral et à faire le bon choix politique.

À son tour, la charge mélodramatique associée à l'image de Wolf est liée de façon particulièrement féconde à une découverte faite en 1994 seulement, selon laquelle l'icône hollandaise de l'« Holocauste » ne représente pas du tout une victime juive. Le transport filmé par Breslauer à Westerbork, que Resnais associa dans son film aux prisonniers politiques français à Buchenwald et dont Wolf fit le symbole d'une vaine tentative de sauvetage, contenait aussi plusieurs wagons de victimes non-juives, notamment des Roms et des Sinti résidant aux Pays-Bas qui furent arrêtés en mai 1944. Le journaliste Aad Wagenaar a réussi à prouver avec force détails que la jeune fille inconnue a un nom et une histoire. Son nom est Settela Steinbach et elle venait de la région située sur la frontière germano-hollandaise autour de Aachen et Maastricht :

Anna Maria (Settela) Steinbach (23 décembre 1934 – 31 juillet 1944) était une fillette allemande qui fut gazée à Auschwitz. Fille d'un commerçant et violoniste, elle était née à Buchten près de Born en Limbourg du Sud. Le 16 mai 1944 une rafle fut organisée aux Pays-Bas à l'encontre des Roms. Steinbach fut acheminée à Eindhoven. Ce même jour elle arriva au camp de Westerbork avec 577 autres prisonniers. À Westerbork on lui rasa la tête par mesure de prévention contre les poux, et sa mère déchira un morceau de drap pour lui en couvrir la tête.

Le 19 mai, elle fut déportée à Auschwitz-Birkenau avec 244 autres Roms dans un train qui comportait également des wagons de prisonniers juifs. Alors que les portes du wagon de marchandises se refermaient, elle regarda brièvement à l'extérieur un chien qui courait. C'est cette image que Rudolf Breslauer capta¹⁵.

Ainsi une chaîne d'erreurs, de suppositions, de citations et de symbolisations sorties de leur contexte – en bref une série de *parapraxis* sémantiques performatives – peut mener malgré tout à une découverte et une reconnaissance importantes : un train peut en cacher un autre (transport) ; un génocide en cache un autre pour finir par le dévoiler sous une forme nouvelle. Les images historiques ne s'immobilisent pas simplement à un moment donné dans le temps, mais voyagent avec nous : elles nous accompagnent et parfois même nous dépassent.

¹⁵ Aad Wagenaar, *Settela - Het meisje heeft haar naam terug*, Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam, 1995. (trad. angl. *Settela*, Nottingham, Five Leaves Publications, 2005). Voir aussi : http://en.wikipedia.org/wiki/Settela_Steinbach (consulté le 7 octobre 2008).

Tout ceci démontre donc l'existence de ce qu'on pourrait appeler la mémoire spécifiquement médiatique de l' « Holocauste », mémoire que l'on peut activer – c'est ce que *nolens volens* j'ai essayé de montrer – en relisant *Sterne*.

Outre l'utilisation d'images dont la signification iconique est d'emblée établie, cette mémoire médiatique a, à mon avis, plusieurs autres caractéristiques. Ainsi, paradoxalement – ce qui s'explique probablement en grande partie par le répertoire quasi infini d'images commémoratives que le XX^e siècle nous a laissés sous formes de photographies, films et images d'actualités –, une telle mémoire médiatique ne connaît, comme l'inconscient de Freud, ni « avant » ni « après » temporels. Elle n'est donc liée à aucune causalité fixe ou irréversible, et ses images ne se situent pas par rapport au passé ou au futur. Celles-ci ont une présence quasi « virtuelle » au sein de la culture où elles surgissent telles des animations suspendues, capables de redéfinir activement leur signification, de frapper l'observateur de façon inattendue, ou de se frayer soudainement un chemin totalement neuf dans le passé. Cela peut expliquer pourquoi les images médiatiques peuvent à maintes reprises réécrire notre mémoire culturelle. Pour le dire plus précisément, une forme particulière de singularité multiple caractérise l'imagerie visuelle, forme que l'on peut relier à l'asynchronisme constitutif et à l'effet d'« après-coup » que j'ai mentionnés plus haut. Ce qui m'a particulièrement frappé au cours des visionnements répétés de *Sterne* est le fait que les différentes significations que peut prendre la vaine tentative du protagoniste de sauver la jeune femme juive surgissent précisément et clairement lors de ces moments de suspension.

Mon hypothèse est donc qu'à travers les nœuds entrelacés de l'histoire, ses tours et détours, ses revirements et ses réécritures, le film de Konrad Wolf – que l'on considère comme le paradigme d'une *Vergangenheitsbewältigung* propre à l'Allemagne de l'Est ou à l'Europe centrale – se présente à nous aujourd'hui certes autrement qu'à l'origine, mais semble également posséder une sorte d'inconscient historique, ou d'imaginaire historique, qui n'est ni celui de l'auteur, ni celui des spectateurs, mais qui se situe au sein des images elles-mêmes. Cet imaginaire inscrit dans les images-souvenir du film signifie que l'histoire ne s'y trouve pas enfermée comme dans un coffre, de même que les photographies ne peuvent la fixer au nom du lien indiciel qu'elles entretiennent avec la réalité. Au lieu de cela, l'histoire ne cesse d'agir, ne cesse de « renaître » tel Dracula. Les images historiques ne nous aident donc pas à surmonter le passé. Au contraire, le passé qu'elles contiennent vient nous submerger de manière souvent inattendue, davantage souvenir qu'histoire, et plus encore comme traumatisme que souvenir.

Mais Comment *Sterne* parvient-il à maintenir ce passé vivant ? Paradoxalement, ce n'est précisément pas sous la forme à laquelle nous ont habitués les films d'auteur en Europe

occidentale, à savoir une fin ouverte qui renvoie le héros à un futur incertain. Wolf ne peut et ne veut pas se permettre une telle fin antonionisque. Il choisit à la place des formes narratives et des techniques visuelles impliquant des niveaux temporels différents qui ne sont cependant pas complètement dépendants ni ne s'excluent les uns les autres. Je propose de les nommer « niveaux temporels du "trop tard" », et, muni de ceux-ci, de revenir au trope du « vain sauvetage » en tant qu'exemple de « représentation de l'échec ».

On peut discerner trois modalités ou trois thèmes de renversement impossible dans *Sterne* : le futur en tant que passé, la voix de Dieu et l'appel au spectateur virtuel.

Le futur comme passé (toujours récurrent) : demandons-nous encore une fois quelle est la morale de l'histoire contée par Wolf ? Est-ce vraiment le fait qu'il valait mieux, en 1943, assurer la victoire des communistes plutôt que de sauver des Juifs séfarades de Grèce ? C'eût été le bon choix politique pour un communiste allemand, mais Walter, le protagoniste principal, n'est pas un communiste : c'est un artiste qui n'a pas encore accompli grand-chose dans son domaine, sensible et perplexe face à des gens très divers comme les Bulgares et les Juifs, et qui malgré une empathie intuitive fait preuve d'une très grande indécision. La morale réside-t-elle plutôt dans l'idée qu'il vaut mieux combattre ses propres compatriotes aux côtés de partisans étrangers plutôt que de sauver la femme qu'on aime ? Et pourquoi cette alternative serait-elle la conséquence logique de la tentative de sauvetage infructueuse ? Se battre aux côtés des partisans n'est-il pas plutôt une tentative pour Walter de se racheter et d'atténuer son sentiment de culpabilité ? Ruth ne souhaitait cependant pas du tout être sauvée de la sorte. Lors d'une longue conversation, elle l'avait déjà affranchi de ce sentiment avant même qu'il ait pensé à un plan d'évasion, en mettant sur un pied d'égalité sa propre vie avec celle de toute sa communauté par ces paroles : « Chaque étoile fait partie d'une constellation et à chaque être humain correspond une étoile dans le ciel. Et lorsque celle-ci sort de sa route, l'être humain périt ». Par ailleurs, Wolf montre bien combien il est difficile pour Ruth de ne pas passer pour espionne ou traître au sein de la communauté juive en raison de ses liens avec un Allemand.

Ce qui, à cet égard, rend *Sterne* si peu conventionnel réside dans le fait que le film soutient clairement toutes ces possibilités, justifiant ainsi en permanence les motivations et les actions de son héros jusqu'à ce qu'il parvienne à la bonne décision politique. L'épisode des médicaments en est un très bon exemple : Walter qui veut aider les Juifs laisse le chef des partisans, Petko, se procurer de précieux médicaments de l'armée. Ce dernier les subtilise aux partisans en utilisant un garçon du village qui est bientôt arrêté dans la forêt par la police. Comme Walter doit l'admettre lui-même, ses bonnes intentions ont aussi bien blessé les Juifs – ils sont humiliés lors de l'appel et sont privés de rations de nourriture pendant trois jours – que les

partisans dont le réseau clandestin est maintenant découvert. Walter justifie son échec comme si celui-ci était, d'avance, la raison pour laquelle sa tentative de sauver Ruth ne pourrait que mener inévitablement à un nouveau malheur. Dans les deux cas, il en conclut : « je n'avais pas l'intention, je ne voulais pas que cela se passe ainsi. ». Cela voudrait dire que Walter a son échec présent à l'esprit, et ce, dès le début, et que toute l'histoire du film se déroule de fait sous ce mauvais présage. D'emblée il est clair que ses actions, les mouvements de son cœur, son amour même sont inutiles, que tout ce qu'il fait vient de toute façon « trop tard ».

La structure en *flash-back* du film ne se comprend qu'à partir de cette position d'action différée ; et elle en devient même nécessaire puisqu'elle est le seul moyen de rendre tangible le fait que le futur puisse être une répétition inévitable d'un passé que l'on ne comprend pas encore. Le style narratif de *Sterne* n'est donc pas comparable à la structure en *flash-back* de films comme le fragmentaire *Pasazerka (la Passagère, 1961)* d'Andrzej Munk, ou comme *The Pawnbroker (le Prêteur sur gages, 1965)* de Sidney Lumet. Lorsque Walter ramasse l'étoile de David tombée dans la boue et qu'il essaie de courir à nouveau après le train, le film nous renvoie à ce que l'étoile de David signifiera un jour pour les Allemands. Quel que soit le moment où Walter rentrera de son combat politique, il semble que cette étoile sera toujours là à l'attendre : une des images les plus frappantes du film reste d'ailleurs celle d'un héros courant constamment après les événements, et même – ce que soulignent explicitement commentaire et images – celle d'un héros qui visiblement boîte derrière l'histoire.

Un autre déplacement remarquable des niveaux temporels du film devient visible dans la scène déjà mentionnée de l'appel. Dramatiquement parlant, c'est un moment de très grande tension, d'angoisse et de pressentiments terribles pour le destin des gens rassemblés. Mais assez vite cependant un morceau de musique se fait entendre qui semble, par avance, pleurer et rendre hommage à ces visages et ces silhouettes, comme si les Juifs n'existaient que dans le souvenir de leur futur meurtrier : grâce à la musique, Wolf passe du présent au plus-que-parfait, en jetant sur la situation présente un regard du futur sur un passé devenu irrévocable. On pourrait montrer le même type d'impossibilité temporelle en passant le chant yiddish « Es brennt » (« Ça brûle ») qui est un appel à l'aide alors que le *shtetl* est en flamme : même si l'aide devait arriver, le *shtetl* sera quand même détruit. Ici aussi le « vain sauvetage » s'avère un motif structurant.

En ce sens, le film ne se déroule jamais dans un « présent » crédible (que ce soit 1943 ou 1959), autrement dit qui puisse être ouvert sur le futur. Il est d'emblée un film de mémoire, un film devant se projeter dans son après, suspendu entre un passé traumatisant et un futur incertain et trompeur, dans une temporalité qui n'est donc ni utopique ni simplement circu-

1895 /
n° 58
octobre
2009

25

laire. Une des premières scènes souligne clairement cette posture : Walter et son ami Kurt prennent le soleil sur une colline dominant le village. Heureux d'avoir échappé à l'enfer de Leningrad, ils attendent simplement la fin de la guerre, guerre que même Kurt, nazi sadique convaincu – comme nous finirons par l'apprendre – estime perdue. Contrairement au cynisme de Kurt, le nihilisme de Walter renvoie à ce qu'Alexander Mitscherlich identifia au sein de la génération d'après-guerre comme étant l'« impossibilité du deuil » ; il renvoie à la mélancolie de ceux qui, en termes freudiens, ont perdu leur moi idéal et qui ne parviennent plus à donner un sens au monde¹⁶. Le film devient ainsi une sorte de *memento mori* à la mémoire non seulement des Juifs qui perdirent la vie de si terrible façon, mais aussi à la mémoire de ceux qui y perdirent leur âme, les Allemands.

La voix de Dieu. La perte chez le sujet du point de référence temporel, perte qu'implique un passé qui prend déjà en charge le futur, explique peut-être le fait que le film ait recours à un narrateur en *voix-over* lors des *flash-back*. D'où vient cette voix ? Et à qui appartient-elle ? Elle reste anonyme et désincarnée, ne fait pas partie de la diégèse, se montre parfois bienveillante, méprisante, parfois même ironique, et fait preuve d'un savoir rétrospectif omniscient même si elle affirme ne pas savoir qui était vraiment ce soldat appelé Walter. Elle parle allemand avec un accent bulgare mais n'appartient en aucun cas au chef des partisans. Comme elle ne s'incarne jamais à l'écran, elle pourrait être rattachée au clocher de l'église et à ce qu'il symbolise, comme le fait Walter dans ses croquis au début du film. L'église apparaît sans cesse à l'image, et c'est depuis son clocher que l'on observe – comme le ferait un témoin silencieux – le camp et les vaines tentatives de Walter pour rattraper le train. Cette *voix-over* se rapprocherait ainsi de la « Voix de Dieu » proverbiale des films documentaires commentés, bien que cette voix littéralement *sub specie æternitatis* ne puisse ni ne veuille aider les gens d'ici-bas. Abandonnée des hommes et du Dieu des Chrétiens, cette histoire de sauvetage raté devient autant celle d'une tentative de « sauver l'inutile » : toutes les utopies, tous les efforts et les sacrifices pour un avenir meilleur et plus juste – ou plus exactement pour s'assurer d'un futur tout court – sont à la fois vains et dans le besoin d'être secourus.

L'appel au spectateur virtuel. Cette attente d'un sauvetage de l'inutile se traduit stylistiquement dans le film de Wolf par une bande-image en oblique composée très souvent de plans très rapprochés au premier plan, tandis que le point de fuite se situe au fond extrême du champ. Wolf semble presque avoir pris modèle sur *Citizen Kane* – ce qui, après ce que j'ai dit de l'utilisation de la structure en *flash-back*, ne devrait pas sembler aussi déconcertant qu'à

¹⁶ Alexander Mitscherlich, Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München, Piper, 1968 (*Le Deuil impossible : Les fondements du comportement collectif*, Paris, Payot, 2005).

première vue. Une des meilleurs façons de décrire ce type de travail optique serait de l'opposer par exemple au travail classique d'un Gregg Toland sur la « profondeur de champ », dans la mesure où il l'accentue encore plus vers un « expressionnisme » maniériste qui oblige le spectateur à prendre conscience de sa place : sommes-nous des spectateurs-voyeurs ou des spectateurs-témoins ? Quelle marge visuelle cette mise-en-scène baroque nous laisse-t-elle au sein de l'espace fictionnelle ? Le premier plan – surtout lorsque les deux acteurs principaux se tournent directement vers la caméra en plans rapprochés – renvoie à l'espoir d'un amour naissant, tandis que l'arrière-plan montre ce que les deux amants veulent laisser derrière eux. Si l'on observe encore plus attentivement ce qui est en train de se jouer ici, en particulier ce que leur regard plein d'envies fait naître dans l'espace du spectateur, il apparaît que cette mise en scène extrêmement frontale n'est pas liée à l'espace profilmique mais bien plutôt au fait que l'espace que les personnages regardent avidement représente, encore une fois, le temps. Encore qu'il ne s'agisse plus là du futur ou du passé, mais bien plutôt du présent propre au spectateur et de sa connaissance, devenue entre temps historique, du passé et du futur : que nous soyions ou non sensible à l'espoir des amants lorsqu'il est prononcé, comme ici, devant la caméra, nous savons qu'il est vain. Et inversement : lorsque Walter décide de suivre le chef des partisans, le réalisateur ne le fait pas s'approcher de la caméra. Il disparaît au contraire dans les profondeurs du champ en devenant de plus en plus petit et insignifiant, ce qui donne à penser que la décision difficile qu'il a prise ne sera pas la promesse d'un avenir meilleur.

Les temporalités d'un futur hypothéqué. La plupart des scènes qui exhibent ce curieux mouvement d'un futur déjà devenu passé, alors qu'il est pourtant encore à venir, se déroulent très près de la caméra. À travers cet axe spatial de tout premier plan ainsi que le soulignement appuyé des diagonales (qui mènent à l'infini), le film ne montre pas une trajectoire spatiale qui répondrait à la question : « quelle est la décision/direction prise par le héros, vers quoi les Juifs se dirigent-ils » ? (le train entre dans un tunnel dont la forme évoque les chambres à gaz d'Auschwitz). Le film construit plutôt l'axe temporel d'un futur impossible, hypothéqué, de sorte que les gros plans rapprochés n'évoquent ni proximité ni intimité mais remplissent une fonction d'appel. Le visage anxieux de Ruth, celui, désorienté, de Walter semblent s'adresser au présent au nom d'un passé qui accable les personnages d'un avenir insupportable : comme si nous, les *Nachgeborenen*, nous qui sommes nés après, étions leurs juges ; mais comme si nous pouvions aussi annuler ce que les personnages savent déjà de la vanité de *leurs* actes. Ma lecture de *Sterne*, faite dans le contexte d'une *parapraxis* performative et d'une théorie de l'action « après coup », suggère que les questions habituelles liées aux éléments d'auto-biographie dans l'œuvre de Konrad Wolf – le besoin répété de changer de camp et le fait

d'être devenu effectivement l'agent double d'une idée noble, celle de socialisme – devraient s'étendre à une analyse fine des niveaux temporels qui y sont aussi à l'œuvre. D'un côté, le fait de se préoccuper de l'(irre)présentabilité du temps rapproche Wolf d'un cinéma d'auteur européen des années 1960, et d'Alain Resnais en particulier (et bien sûr de l'image-temps de l'après-« Holocauste » telle que la définit Gilles Deleuze). D'un autre côté, les sentiments partagés que Wolf exprima à plusieurs reprises à l'égard des films de Resnais (*Hiroshima mon amour* et *l'Année dernière à Marienbad*, notamment) deviennent plus compréhensibles eu égard précisément aux nombreux parallèles que l'on peut tirer entre les deux hommes. Car dans l'œuvre de Wolf, l'asynchronisme n'est pas un motif psychologique enraciné dans la dimension relationnelle entre conscience et souvenir ; il relève plutôt du politique. Pour lui la tragédie réside dans le fait que l'espoir d'un avenir meilleur mène invariablement à suspendre le présent, présent que rattrape par ailleurs toujours le passé. La conscience de l'action différée et de la vanité des choses appartient donc aux éléments authentiques et politiques du film à mettre non seulement en relation avec la biographie de Wolf mais aussi avec l'histoire du pays qu'il souhaitait servir à travers son œuvre.

Le destin personnel de Konrad Wolf en tant que migrant, dans les deux sens et directions que cela implique – d'Ouest en Est et d'Est en Ouest – en fait un exemple de la RDA d'autant plus représentatif aujourd'hui, ou plutôt depuis aujourd'hui seulement – ce qui n'aurait pas été possible de son vivant, et ce en dépit de sa position privilégiée. À la lumière particulière de la « disparition » de la RDA, Wolf et ses films deviennent de plus en plus importants : son œuvre nous apprend ce que signifie le fait de s'exposer aux inévitables contradictions et ruptures temporelles lorsqu'on se plonge dans les vestiges de l'histoire de l'Allemagne et que l'on tente de sauver l'âme de ce pays. Ou encore, exprimé dans les mots de Walter Benjamin et la citation célèbre qu'en fait Alexander Kluge à propos de l'Allemagne¹⁷ (et, selon mon interprétation, repris en écho dans l'espace de *Sterne*) : c'est la mémoire oblique, à travers le temps, qui nous enseigne que plus on voit les films sur le passé de près, plus éloigné se fait notre regard : non seulement sur Wolf, sur l'« Allemagne », mais encore sur l'« Europe ».

Traduction de l'anglais par Marthe Porret

¹⁷ Dans *Die Patriotin (le Patriote, 1979)* d'Alexander Kluge, on entend une voix off dire : « Je näher man ein Wort ansieht, umso ferner sieht es zurück. » (Plus on regarde le mot de près, plus il vous regarde de loin). Walter Benjamin avait repris déjà cet aphorisme de Karl Kraus – qui écrit « desto ferner... » (*Pro domo et mundo*, Munich, 1912, p. 164 [dans K. Kraus, *Aphorismen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, p. 291]) dans ses considérations « Sur quelques thèmes baudelairiens » (*Zeitschrift für Sozialforschung*, VIII, 1/2, Paris, 1939. [première trad. franç. de M. de Gandillac dans W. B., *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël « Lettres nouvelles », 1971, p. 269, révisée par Jean Lacoste dans W. B., *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1979, p. 200 – c'est cette dernière traduction que nous reprenons ici. NdT].



Max Ernst, *Une semaine de bonté*, © adagp.