Clio. Femmes, Genre, Histoire

40 | 2014

Objets et fabrication du genre

Genre et éthique des objets dans le cinéma de l'Allemagne d'après-guerre

Natalie Scholz

Traducteur : Julie Sauvage

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clio/12122>

DOI : 10.4000/clio.12122

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 26 novembre 2014

Pagination : 89-113

ISBN : 978-2-7011-9045-7

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Natalie Scholz, « Genre et éthique des objets dans le cinéma de l'Allemagne d'après-guerre », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 40 | 2014, mis en ligne le 26 novembre 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/clio/12122> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.12122>

Tous droits réservés

Genre et éthique des objets dans le cinéma de l'Allemagne d'après-guerre

Natalie SCHOLZ

Genre, culture matérielle et héritage du passé nazi

Ces dernières années, la notion de genre a joué un rôle croissant dans le débat scientifique portant sur les efforts, parfois contradictoires, qu'a fournis l'Allemagne de l'après-guerre pour se confronter à son passé nazi. Certains historiens soutiennent que l'effondrement de la société nationale-socialiste y a entraîné une crise aiguë de la masculinité et que la reconstruction d'une quelconque forme d'autorité masculine relevait alors d'un vrai défi. Différentes études ont montré que, dans le contexte de la défaite, les femmes étaient à la fois considérées comme des coupables, qui avaient trahi sur le plan sexuel, et comme des icônes de pureté morale, que n'avaient pas souillées les crimes nazis. À ce titre, elles se virent confier la responsabilité de « recoller les morceaux », au sens littéral comme au sens figuré, celle d'assurer un nouveau départ et d'aider les hommes à assumer leur propre passé. Dans cette optique, Elizabeth Heineman a souligné l'importance des figures féminines, ces « femmes des ruines », dans le *Trümmerfilm* (littéralement, « film de décombres ») qui domine la production cinématographique allemande sous l'occupation alliée. Les plus célèbres de ces films apparaissent aussi dans les recherches historiques et cinématographiques, où ils viennent fréquemment illustrer cette théorie¹.

¹ Moeller 1998 ; Carter 2000 ; Pinkert 2008a et, pour une bibliographie exhaustive, Heineman 2005. Pour l'Allemagne de l'Ouest, voir Brauerhoch 2006 ; Biess 2001 ; Heineman 1996. Je remercie le Netherlands Institute for Advanced Studies

Cependant, les études de genre ou de cinéma tendent à réduire la matérialité de la vie quotidienne à ses aspects soit pratiques, soit symboliques (et esthétiques)². Mais ce qui confère aux objets leur sens émotionnel, parfois contradictoire, et fait d'eux des « événements tangibles »³, ne sont pas seulement les discours et les représentations mais aussi leurs interactions corporelles et sensuelles avec des personnes et des lieux. Cet article propose de revisiter le débat sur le genre et l'héritage du passé nazi dans l'Allemagne de l'après-guerre, dans la perspective d'une approche anthropologique des objets.

La culture matérielle du Troisième Reich est une part importante de ce passé difficile auquel les Allemands durent se confronter après la fin de la guerre. Afin de construire un Grand Empire Germanique et de le transformer en espace « aryen », le régime national socialiste s'était lancé dans une restructuration totale de la société allemande, qui touchait l'espace public aussi bien que privé, tant du point de vue matériel que du point de vue esthétique⁴. Ce projet impliquait la reconfiguration de la sphère domestique et la destruction ou la confiscation de toutes les propriétés des Juifs et leur redistribution à des femmes et des hommes « aryens ». Des soldats allemands, mais aussi des femmes, prirent part à la violente politique de « germanisation » des territoires annexés par le Reich, confisquant des appartements qu'ils s'approprièrent pour y recréer de bons foyers allemands, en pays étranger occupé.

Comment comprendre l'héritage moral et émotionnel que cette culture matérielle politisée du nazisme a légué aux Allemands de l'après-guerre auquel ils ont dû faire face ? Et comment cet héritage a-t-il affecté les relations de genre après la guerre ? Les recherches sur la culture mémorielle dans l'après-guerre allemand sont nombreuses et se

(NIAS) de m'avoir accordé le temps de procéder aux recherches nécessaires à l'écriture de cet article.

² Evans 2011 constitue une exception récente.

³ Jones 2010 ; Auslander 2005 ; Miller 1987. L'expression « événement tangible » vient de Beck 1996.

⁴ Taylor & Will 1990 ; Brockhaus 1997 ; Bajohr 2002a ; Baranowski 2004 ; Hagen 2004 ; Betts 2004 ; Reagin 2007 ; Harvey 2003 ; Majer 2003 ; Schäfer 2009 ; Birdsall 2012 ; Szejnmann 2012. Ma conception de la culture du Troisième Reich s'inspire aussi de Confino 2009.

concentrent souvent sur la construction de l'environnement du Troisième Reich, mais la notion de genre n'y retient guère l'attention⁵. De plus, les publications examinant les effets de l'« aryanisation » dans la période de l'après-guerre abordent principalement le problème de la restitution (financière) sans prendre en considération la question culturelle de la matérialité. En général, la nazification de l'espace domestique reste un facteur négligé dans la réflexion sur la façon dont les Allemands ont géré les conséquences catastrophiques du Troisième Reich. L'étude de Franziska Becker sur le petit village de Baisingen, dans le sud de l'Allemagne, constitue néanmoins une exception notable. Elle montre comment, en entraînant la présence d'objets ayant appartenu à des « Juifs » dans les foyers « aryens »⁶, le processus d'« aryanisation » y a scellé la division de ces deux communautés tout en tissant entre elles un lien indéfectible, par-delà la mort. Hommes et femmes y furent impliqués à parts égales : dans les dossiers de restitution étudiés par Becker, les femmes apparaissent souvent en tant qu'« expertes » domestiques des objets confisqués qu'elles détenaient, et déforment la réalité pour minimiser leur responsabilité⁷.

Culpabilité, honte et complicité firent que ce sujet fut pratiquement passé sous silence après la guerre⁸. Dans les films, en revanche, la relation entre les personnes et les objets fait immanquablement partie du drame émotionnel et de l'histoire, même quand elle ne constitue pas un ressort évident de l'intrigue. Cet article se concentrera donc sur deux exemples du *Trümmerfilm*, *Les assassins sont parmi nous* et *Entre hier et demain*, afin d'explorer, en termes de genre, la façon dont ces films traitent l'héritage de la culture matérielle nazie⁹. Le cinéma traduit le monde extérieur pour le spectateur, tout en procédant à un investissement affectif des objets¹⁰. À ce titre, on

⁵ Koshar 2000 ; Rieger 2007.

⁶ Becker 1994.

⁷ Becker 1994 : 84-91.

⁸ Bajohr 2002b : 50, note 27. Pour une étude de l'impact du passé nazi sur les problèmes de communication des Allemands après la guerre, voir Rahden 2011.

⁹ *Die Mörder sind unter uns* (Allemagne, 1946, Deutsche Film AG, Berlin-Est, réalisé par Wolfgang Staudte) ; *Zwischen gestern und morgen* (Allemagne, 1947, Neue Deutsche Filmgesellschaft, Munich, réalisé par Harald Braun).

¹⁰ Stern 2001 : 334.

peut dire que, mieux que tout autre médium, il saisit avec exactitude la façon dont les objets se voient investis d'affects et de sens dans la vie quotidienne. Je me propose donc d'envisager les objets présents à l'écran comme des « événements tangibles », en relation avec le défi que représentait l'effondrement de « l'ordre des choses » national-socialiste. À cet égard, cet article ajoute une dimension novatrice aux approches pertinentes dont le *Triimmerfilm* a fait l'objet jusqu'ici.

Ce genre cinématographique a joué un rôle important dans les discussions des historiens et des spécialistes du cinéma sur les efforts déployés par l'Allemagne pour faire face à son passé nazi¹¹. Parmi eux, en particulier des femmes, ont mis en évidence les structures fortement genrées de nombre de ces productions. Le premier film allemand de l'après-guerre, notamment, *Les assassins sont parmi nous*, a agi comme véritable modèle pour les productions ultérieures du *Triimmerfilm*. Erica Carter, puis Anke Pinkert ont montré comment la figure de la femme moralement innocente, qui rejette son propre passé et « efface toute trace de la guerre » grâce à son labeur, sert à « faciliter, pour les hommes, le processus de mémoire » et à « étayer les vestiges d'une masculinité mise à mal par la guerre »¹². Le paysage de ruines qui apparaît dans ce film a également été interprété comme une métaphore de l'effondrement de la société allemande et comme un mode d'expérimentation des formes cinématographiques de la perception¹³. Dans *Entre hier et demain*, les spécialistes ont également souligné le poids des ruines, des flashbacks de bombardement et la dimension mnémonique de l'hôtel et du paysage urbain¹⁴. Ce film constitue un cas particulièrement intéressant pour notre étude, en premier lieu, par sa structure genrée, similaire à celle de *Des Assassins sont parmi nous*¹⁵ ; ensuite, par la présence d'un objet dans l'intrigue, déjà

¹¹ Voir Shandley 2001 et Weckel 2003.

¹² Carter 2000 : 102 et Pinkert 2008a : 133. Voir aussi Weckel 2000. Sur la problématique du genre dans le *Triimmerfilm*, consulter Fisher 2007 et Baer 2009.

¹³ Habib 2007 ; Groß 2010 ; Fisher 2005. Robert Shandley compare la mise en scène des ruines dans *Les assassins sont parmi nous* aux paysages de ruines dans les westerns de John Ford, qu'il appelle « terres vastes sans loi », Shandley 2001 : 32-22.

¹⁴ Voir Fisher 2005 ; Fay 2008 ; Fisher 2009 et Groß 2010.

¹⁵ Comme le fait remarquer Carter 2000.

remarqué par certains chercheurs, mais dont il restait à explorer toutes les implications de sa matérialité.

En se concentrant sur la façon dont les femmes, les hommes et les objets interagissent à l'écran, il est possible de mettre au jour un processus de production de sens. Ces deux films sont une réflexion sur la présence *matérielle*, moralement troublante, du passé national-socialiste. Relever le défi de la réorganisation de ce passé matériel, passait aussi par une redéfinition des rapports de genre.

Deux films, trois entrées en scène et le fardeau matériel du passé

Deux entrées en scène se produisent dans la diégèse (récit filmique) entre 1946 et 1948. Une femme, rescapée d'un camp de concentration, arrive à la gare de Berlin. Au milieu des ruines elle se rend à pied jusqu'à l'immeuble où elle vivait avant-guerre. Elle y retrouve son ami, le vieil opticien dans son magasin du rez-de-chaussée, puis monte les escaliers et entre dans son ancien appartement occupé alors par un inconnu : c'est le début des *Assassins sont parmi nous*¹⁶. Dans la deuxième entrée en scène, un homme, un artiste qui fut contraint d'émigrer, arrive à la gare centrale de Munich. Il traverse à pied la ville en ruine et entre au *Palasthotel* par la grande porte, pour se rendre compte que sa façade intacte cache un tas de décombres. Il parle avec une femme qui cherche quelque chose dans les débris et se tourne vers le réceptionniste. C'est le début de *Entre hier et demain*. Dans chaque cas, nous suivons un personnage et c'est à travers lui que nous découvrons ces paysages de ruines, parsemés d'errants déguenillés, où surgissent çà et là quelques emblèmes de l'idyllique Allemagne d'avant-guerre, comme un clocher derrière les ruines de Munich ou une affiche représentant un vieux square de Berlin, sur un mur effondré de la ville.

¹⁶ Ce début n'est précédé que par un plan rapproché, avec un angle étrange, sur deux tombes surplombées d'un casque d'acier et d'un crucifix, qui se transforme en traveling dans une rue en ruines, avec Mertens qui se rapproche des spectateurs, regarde autour de lui et entre dans un bar, le tout au son d'un mauvais piano de cabaret.

La troisième entrée en scène a lieu, toujours à l'intérieur de la diégèse, en 1938. Nous voyons une femme pénétrer dans le hall de ce même *Palasthotel* par la porte à tambour, et regarder autour d'elle d'un air effrayé. Elle demande une chambre à la réception : l'employé hésite, invoque « la réglementation », mais finit par accéder à sa demande. Peu après, cette femme se tient sur le seuil d'une élégante chambre d'hôtel. Elle respire profondément tout en regardant autour d'elle, foule le tapis épais pour s'approcher des rideaux, allume une lampe, avance vers le bureau, allume une autre lampe, s'assied sur le bureau et sourit. Elle entre dans la salle de bains, regarde autour d'elle en souriant, fait couler l'eau, en teste la température, s'essuie les mains et s'assied au bord de la baignoire pour embrasser le décor du regard. Ce passage d'*Entre hier et demain* est un *flashback* du directeur de l'hôtel qui dévoile à mi-film la clé de l'intrigue.

Ces entrées nous montrent le retour de personnages dans un monde, un environnement matériel qui les avait exclus par la force. Mais dans la troisième scène, parce que le rôle est celui d'une femme juive, Nelly Dreyfuss, il y a danger de mort. En 1938, son apparition dans l'hôtel revêt un aspect fantomatique. Elle n'est pas censée utiliser, ni même toucher ce tapis qu'elle foule, cette chaise où elle s'assied, ni ce robinet qu'elle ouvre¹⁷. Lorsqu'elle tente d'établir un contact, une connexion avec le monde matériel qui l'entoure, il devient évident qu'en raison même de l'exclusion dont elle fait l'objet, son environnement immédiat prend un autre sens. Le bâtiment et les objets qui l'emplissent ont déjà silencieusement enregistré *l'absence* des Juifs. En 1938, la présence de Nelly Dreyfuss perturbe l'ordre des choses, elle perturbe les règles tacites selon lesquelles interagissent personnes et objets. Elle meurt le soir-même de son arrivée à l'hôtel, choisissant de se jeter du haut de la cage d'escalier pour échapper à son arrestation imminente par la Gestapo.

L'intrigue principale d'*Entre hier et demain* se déroule pourtant intégralement après-guerre, en 1947. Elle raconte l'histoire du caricaturiste Michael Rott, à la recherche d'Annette Rodenwald, une

¹⁷ Sur l'exclusion des Juifs des hôtels et autre espaces publics, voir Bajohr 2003 et Kaplan 1998 : 17-49. À Munich, ils furent exclus des bains publics dès 1935, voir Hanke 1967 : 139.

Allemande dont il était amoureux lorsqu'il a dû fuir le pays en mars 1938. Mais en lieu et place de l'amour qu'il attend, ceux qu'il retrouve à l'hôtel cherchent à l'éviter et ne lui témoignent que rejet, défiance et méfiance : parce qu'elle était sans nouvelles de lui, la réceptionniste, Annette, a épousé Ebeling, le directeur. Ici, en plus de l'hôtel partiellement détruit, c'est un collier ayant appartenu à Nelly Dreyfuss qui fait office pour ce revenant de point d'ancrage de la mémoire¹⁸. Le *flashback* explique ainsi la réaction hostile d'Annette et d'Ebeling, puisque ce collier a disparu le soir où Nelly s'est donné la mort et où Rott a fui. Ebeling l'accuse d'avoir livré Nelly à la police pour lui voler le bijou. Rott, qui a vraiment dû partir pour des raisons politiques, afin d'échapper à la Gestapo, se retrouve donc suspecté d'avoir participé à la persécution des Juifs dans le seul but de s'enrichir.

Mais le collier est déjà apparu à l'écran avant. Une jeune femme prénommée Kat fouille les décombres de l'hôtel au début du film. Juste avant le *flashback* qui introduit le personnage de Nelly : nous la voyons découvrir une boîte dans un casier métallique et l'ouvrir (le spectateur n'apprend qu'à la fin comment elle en connaissait l'emplacement). Un gros plan sur le bijou qui s'y trouve, et l'accompagnement musical intense marquent alors son triomphe, le moment où elle s'approprie un objet qui lui permet d'espérer un avenir meilleur (fig. 1 et 2). Car, modeste mère célibataire d'un petit garçon, Kat a l'intention de vendre le collier au marché noir pour améliorer ses conditions de vie. Dans le *flashback* sur le personnage de Nelly, nous voyons cette dernière confier son collier au directeur de l'hôtel en lui expliquant qu'en dépit du danger, elle est sortie de la clandestinité pour pouvoir retrouver son mari, un acteur allemand du nom de Corty. Tout en lui parlant de ce qu'elle ressent depuis qu'elle s'est retrouvée bannie, elle ne cesse de toucher le collier, de le prendre entre ses mains et elle conclut :

Ne serait-ce qu'une fois, il fallait que je revive ma vie. Ne serait-ce qu'un moment, il fallait que je retrouve la lumière et, cela vous paraîtra sans doute idiot mais il fallait que je porte à nouveau mes vêtements, que je sente un tapis sous mes pieds... que je revoie mon mari. (fig. 3)

¹⁸ Sur le lien entre ruines et retours en arrière, voir Fisher 2009.

Fig. 1. Kat trouve le collier dans les décombres.

Fig. 2. Le collier vu par Kat.

Fig. 3. Nelly Dreyfuss et le collier.

À partir de ce moment, le collier devient lourd du sens que lui confèrent tant cette interaction physique avec les personnages, que les émotions qui la motivent, accentué par divers procédés de mise en scène comme les gros plans et la musique. Le collier revêt donc une importance majeure : c'est le témoin silencieux des souffrances de Nelly, de son exclusion et de sa mort, mais aussi le signe de la complicité et de la culpabilité des autres personnages, auxquels ils doivent se confronter selon le rôle qu'ils ont joué dans l'histoire de cet objet. Au cours du film, le collier devient cet héritage matériel commun, une présence troublante, autour de laquelle s'articule toute l'intrigue¹⁹.

Lorsque Kat apprend la situation délicate de Rott, elle récupère le collier qu'elle avait vendu, pour le confier à Annette afin de lui prouver l'innocence de son ancien amant. D'un côté, cette décision fait du personnage de Kat la femme innocente et optimiste par excellence, celle qui se retrousse les manches pour tenter de construire une vie nouvelle. Elle réordonne intuitivement les vestiges matériels du passé, remet les choses à leur place pour débarrasser Rott d'un pesant fardeau, ce qui leur ouvre à tous deux la voie d'un avenir meilleur, qu'ils pourraient partager.

D'un autre côté, sa décision ne résout rien. Dans les mains de l'ancienne maîtresse de Rott, le collier n'est manifestement pas revenu à sa place. En fait, il n'appartient plus à personne. Retrouver et vendre le collier s'avère très dérangement pour Kat elle-même : « On s'engage dans quelque chose et soudain on ne peut plus faire demi-tour, mais maintenant, je sais que ce n'était pas bien », dit-elle avant de courir jusqu'à l'endroit où elle a retrouvé le bijou. Le dernier plan la montre pleurant à chaudes larmes penchée sur le casier métallique, dans les décombres de l'hôtel, tandis que Rott s'approche d'elle pour la consoler. Son désespoir final semble causé par l'impossibilité de démêler l'écheveau de la perte, de la survie et de la culpabilité, dans un monde où l'ordre matériel, mais aussi moral des choses est irrémédiablement bouleversé. Ce n'est qu'au tout dernier moment,

¹⁹ Parmi les interprétations récentes du film, seule celle de Shandley 2001 : 66 s'intéresse de près au collier de la jeune femme juive. En 1948, un critique, le journaliste libéral Dolf Sternberger, repérait le rôle central du collier voir Sternberger 1948 : 99.

avec le changement de musique et l'attitude du couple, que se fait jour une possibilité plus joyeuse de vie future à deux.

Quand Michael Rott et Nelly Dreyfuss réinvestissent l'espace qu'ils se sont vu contraints de quitter, ils font tous deux l'objet d'un rejet, dû à la réorganisation des relations entre personnes, lieux et objets opérée par le nazisme. Dans *Les Assassins sont parmi nous*, Susanne Wallner, rescapée des camps de concentration, fait cependant l'expérience d'un autre type de rejet : Hans Mertens, vétéran de la *Wehrmacht*, occupe désormais l'appartement berlinois où elle vivait avant-guerre, et qui est, certes, en partie endommagé et très désordonné, mais encore entièrement meublé. Ces deux personnages se rencontrent pour la première fois lorsqu'elle essaie d'y entrer pour se réapproprier son foyer et tous les objets qui s'y trouvent. La relation entre les deux personnages est alors traitée en une séquence de six minutes, à travers leur relation à l'espace de l'appartement.

Fig. 4. Mertens trouve une caméra dans la commode.

C'est dans une scène où Mertens fouille une armoire que le spectateur voit cet appartement pour la première fois. Il finit par retirer un appareil photo d'une commode au moment où l'on entend frapper à la porte. Il fait alors *directement* face à la caméra, puis il se lève et glisse l'objet dans la poche de sa veste avant d'aller ouvrir (fig. 4). Un dialogue s'ensuit, à la fin duquel Mertens retire l'objet de sa poche et le pose sur un meuble du couloir en sortant. La caméra zoome alors sur l'appareil photo. Dans la scène suivante, nous apprenons que Mertens voulait le vendre à une jeune femme rencontrée dans un cabaret. Lorsqu'elle se plaint qu'il ne l'ait pas apporté et l'accuse d'être « méchant », il lui répond : « Il aurait été plus méchant de l'apporter. Ça dépend toujours du point de vue qu'on adopte ».

Dans ces deux films, le retour du personnage principal dans l'espace qu'il avait quitté est directement lié au moment où un autre personnage important recherche un objet confisqué à une victime du nazisme et, dans les deux cas, alors que ce dernier est sur le point de vendre l'objet en question, il revient sur sa décision. Le statut ambivalent de ces « objets échoués »²⁰ et de leur propriété jette une ombre sur l'intrigue. Il est lié au problème, plus général, des relations sociales délétères léguées par le nazisme et sa politique d'exclusion, de génocide et de guerre. Dans ces deux films, les « objets échoués » matérialisent le fardeau du passé, qui pèse lourdement sur ces relations et les affecte de façon finalement assez indéfinissable.

Domesticité d'après-guerre : balayer un passé pour en susciter un autre

Devant la porte de son appartement, juste après que Mertens, encore hors de sa vue, ait glissé son appareil photo dans sa poche, Susanne Wallner se présente comme la « propriétaire » des lieux. Mertens

²⁰ Le concept d'« objet échoué », formulé par Eric Santner, s'inspire de la théorie de Donald Winnicott sur les « objets transitionnels » de la petite enfance. Transposés à la réalité de l'expérience culturelle collective de l'Allemagne, dans les années 1980, ces « objets échoués » trouvent un équivalent dans les éléments symboliques qui forment un « réservoir culturel empoisonné », Santner 1990 : 25-26 et 45.

répond, de façon assez confondante, qu'il en est lui-même le propriétaire, mais qu'il est bien possible qu'elle en ait été autrefois la « locataire ». Lorsqu'elle insiste alors sur son « droit », arguant du fait qu'elle possède « un bail en bonne et due forme », il l'invite à rentrer et à regarder par la fenêtre les décombres de la ville. Il l'accuse alors d'avoir été absente quand « l'enfer s'est déchaîné » et que l'on devait enterrer les victimes des bombardements à l'endroit-même où on les retrouvait. « Elles ont toutes un bail en bonne et due forme, un bail perpétuel », dit-il, avant de lui demander où elle pouvait bien être à ce moment-là, suggérant qu'elle s'était mise « à l'abri ».

La réponse de Susanne – « Oui, j'étais à l'abri. Si vous voulez appeler ça comme ça » – opère un déplacement radical, qui affecte tout le récit. C'est elle, la victime énigmatique qui, de retour chez elle²¹, décide d'accepter le discours de Mertens et de *ne pas* parler de son expérience des camps de concentration, mais de la désigner par l'expression « être à l'abri ». Elle porte alors son attention sur l'état de délabrement de l'appartement et propose une solution pratique au problème : elle s'installera dans une petite chambre, laissant Mertens occuper temporairement les lieux. La réaction névrotique de ce dernier manifeste immédiatement des souffrances psychiques causées par le souvenir des atrocités de la guerre. Susanne finira par l'aider à surmonter ce traumatisme et à revenir à sa vie antérieure, productive et gratifiante, de médecin. Victime, peut-être juive, du régime nazi, elle est impatiente d'envisager un nouveau départ. C'est en négociant le droit d'utiliser à nouveau l'espace et les objets qui lui appartenaient autrefois qu'elle se transforme en parfaite incarnation de la femme altruiste et pragmatique. À l'écran, son statut de victime disparaît presque complètement. Il n'en reste plus que la présence même de cet appartement meublé, avec son héritage problématique et sa propriété indéterminée.

²¹ La proximité de Susanne avec l'opticien Mondschein, lui-même identifié comme juif, peut être perçue comme un indicateur de sa judéité. Weckel 2000 : 108 fait remarquer que dans le script, il est mentionné que Susanne pourrait bien être communiste. J'insisterai sur cette ambivalence et cette indécision, qui préservent la possibilité que Susanne soit juive, mais le problème des confiscations concerne aussi les communistes ; voir Hanke 1967 : 290.

Ces deux films montrent bien comment la relation homme-femme est inextricablement liée au poids émotionnel et moral du passé matérialisé par les lieux et les objets. Mais ils dévoilent aussi la présence dans cette relation, d'un nouveau départ possible. La relation optimiste, pratique, des femmes au monde matériel, ajoutée à l'attention altruiste exclusivement portée à la vie intérieure et aux états d'âme du personnage masculin, n'est cependant pas exempte d'ambivalence sur le plan politique et moral. L'action féminine de « recoller les morceaux » du passé pour aider à la création d'une vie et d'un ordre nouveau s'avère pourtant indéfectiblement liée à l'héritage du nazisme : Kat « se salit les mains » d'un point de vue moral en vendant le collier pour offrir un foyer plus confortable à son fils, répétant ainsi, sans s'en rendre compte, la spoliation nazie. Quant à Susanne, son cas est encore plus ambivalent.

La relation problématique entre Susanne et Mertens évolue lentement dans leur espace de vie commun. Susanne commence à balayer les débris et transforme rapidement le lieu en appartement propre et fonctionnel ; elle fait même la cuisine pour Mertens qui, lui, passe son temps à sortir boire dans les bars et les boîtes de nuit. Alors qu'ils se rapprochent progressivement, il lui arrive aussi de critiquer les tentatives de remise en ordre de l'appartement. En rangeant, Susanne retrouve une lettre écrite par un certain capitaine Brückner, un camarade de Mertens, qu'elle croit mort. Elle l'apporte à la femme du capitaine, obéissant ainsi, contre la volonté de Mertens, au grand principe qui veut que toute « chose » doive revenir à sa place. Or, non seulement Brückner est encore vivant, mais il s'avère qu'il est responsable d'un crime de guerre dont Mertens a été le témoin, et peut-être le complice. Cela n'a pas empêché Brückner de devenir le propriétaire d'une usine qui recycle les casques métalliques de la *Wehrmacht* en casseroles et de posséder un parfait foyer allemand, intact et bien rangé.

Si l'enthousiasme de Susanne pour les activités domestiques prépare, bien entendu, le début d'une nouvelle vie pour les deux protagonistes, la mise en scène de l'ordre domestique ajoute encore à la complexité et à la profondeur du film. Ranger son appartement avec, comme le dit si bien Erica Carter « un enthousiasme frisant

l'obsession »²², n'est-il pas pour Susanne un moyen de neutraliser un environnement particulièrement problématique. En d'autres termes, nettoyer et ranger serait une façon de se débarrasser des vestiges du bombardement, mais aussi, d'effacer les traces de l'exclusion, de la dépossession et du statut de victime. Ce serait pour Susanne une façon de se débarrasser de *son* passé dans cet espace commun. L'établissement d'un nouvel ordre matériel entraîne cependant des conséquences paradoxales : en retrouvant par terre la lettre de Brückner, Susanne fait resurgir le passé troublant que Mertens tentait désespérément d'oublier. Plus tard, la découverte du journal de Mertens lui permet de comprendre la relation tourmentée que son compagnon entretient avec son propre passé, et avec Brückner lui-même. Elle lui permet même, à terme, de l'empêcher d'assassiner son ancien Capitaine.

Le film met en regard l'ordre domestique que Susanne essaie de restaurer dans son logement partagé, avec celui qui règne chez Brückner associé au passé nazi. Il y a un parallèle entre les tentatives de rangement de Susanne et le parfait foyer bourgeois de Brückner. Nous voyons, par exemple, Susanne nettoyer et ranger l'appartement d'un air résolu, avec son foulard sur la tête, puis la femme de Brückner, enlevant précisément un foulard similaire pour recevoir Susanne, avec un air de confiance en soi presque irritant. Un autre parallèle est créé par les plans centrés, dans chaque cas, sur la table de la salle à manger, recouverte d'une nappe et dressée de jolies assiettes de porcelaine. De plus, Mertens se plaint à l'opticien Mondschein que Susanne « cherche à rétablir l'ordre bourgeois » chez lui et précise qu'il n'y a « jamais de désordre chez les philistins ». Ces commentaires révèlent son scepticisme vis-à-vis des activités de rangement de Susanne, mais ils font aussi écho à la façon dont Brückner vante « l'ordre parfait » de son propre appartement, au cours d'une conversation avec son ancien camarade.

²² Carter 2000 : 101.

Fig. 5. Le sapin de Noël sur la commode.

Fig. 6. L'étoile de Noël / l'étoile de David dans la neige.

C'est un objet domestique hautement symbolique qui provoque la confrontation finale entre les deux personnages : un sapin de Noël (fig. 5). Un unique plan sur le sapin installé sur la commode est immédiatement suivi d'une étrange question de Mertens, qui demande à Susanne si l'arbre de Noël est « censé rester dans la pièce ». Alors qu'elle raconte les souvenirs heureux qu'il lui évoque, Mertens se fend d'une remarque cynique sur « l'atmosphère de circonstance » créée par le sapin. Lors du *flashback* final, la scène où Brückner donne l'ordre de massacrer des civils est mêlée à une scène de décoration de l'arbre de Noël de la compagnie. Quand Mertens lui demande d'épargner les civils, au lieu de lui répondre, Brückner lui enjoint de trouver une étoile à poser au sommet du sapin. Nous voyons ensuite un groupe de civils être exécutés. Un traditionnel chant de Noël fournit l'accompagnement musical de cette scène, qui se termine avec un plan très rapproché sur le dos d'un homme, probablement Mertens, puis son bras et sa main droite, qui écrase une étoile et en laisse tomber les fragments au moment exact où finit le chant. Quand on y regarde d'un peu plus près, on voit clairement que la décoration de Noël en question a la forme d'une étoile de David²³.

Bien que nous ne puissions pas être sûrs que les spectateurs de l'époque aient eu le temps de l'identifier pendant le bref instant où elle apparaît à l'écran, la présence de cette étoile de David à un moment aussi crucial du film peut être interprétée comme une allusion, indiquant une conscience subliminale du massacre des Juifs (fig. 6). On en trouve d'ailleurs d'autres : le gros titre (« deux millions de personnes gazées ») en première page du journal posé sur la table où Brückner prend son petit déjeuner, ou encore le morceau de canalisation de gaz que Mertens utilise pour sauver un enfant de l'asphyxie²⁴. L'obligation pour les Juifs de porter l'étoile jaune constitue l'un des points culminants de leur expulsion hors de l'espace allemand « aryanisé ». Instaurée en septembre 1941, alors que l'exclusion s'était déjà muée en

²³ Pinkert 2008b : 40.

²⁴ Je suis d'accord avec Pinkert pour dire que « bien que le film évite d'aborder l'holocauste, ce problème n'en reste pas moins son thème fondamental, quoiqu'implicite, et le fait que l'on ne peut ni vraiment se rappeler ni complètement oublier », Pinkert 2008b : 35f.

politique de déportation massive, cette mesure rendit soudain une visibilité, dans l'espace public de la rue, aux Juifs qui, selon leurs contemporains, avaient « simplement disparu, un jour »²⁵. Si l'étoile jaune, ce petit morceau de tissu standardisé, rendait la pratique de l'exclusion encore plus humiliante et dangereuse pour les Juifs qui restaient, elle la rendait aussi plus difficile à ignorer pour les Allemands « aryens »²⁶ car elle obligeait à faire face à ces « autres », exclus, dans l'espace public. On pourrait dire que l'étoile de David dans la neige, censée être une étoile chrétienne destinée à décorer un arbre de Noël, vient compléter la constellation d'objets qui incite Mertens à se retourner contre Brückner.

Le sapin de Noël sur la commode de Susanne fait rejaillir en lui le souvenir du massacre et souligne de façon métonymique, son aliénation par rapport à tout espace domestique bien ordonné. L'appartement renvoyant à la version de la domesticité que cultivait l'armée, celle qui consistait à recréer de bons foyers bien allemands en territoire occupé. Cependant, l'appartement est aussi celui de Susanne et, à ce titre, il représente déjà son passé de victime du nazisme. Sous le sapin, la commode est celle d'où Mertens avait retiré l'appareil photo qu'il voulait s'approprier. Du vol au massacre, la honte et la culpabilité de Mertens investissent l'espace de l'appartement²⁷.

Tous les objets domestiques dont l'importance est mise en évidence par des gros plans spectaculaires sont liés aux états d'âme de

²⁵ Voir Kaplan 1998 : 157-160. Sur l'omniprésence de l'expression « et puis, un jour, ils ont simplement disparu » dans les récits datant d'après-guerre, voir Stern 2009.

²⁶ Les premières déportations massives à partir des territoires du Reich commencèrent en février 1940. En janvier 1940, il fut interdit aux Juifs d'acheter des chaussures, du cuir ou du tissu. En août, ils furent privés du droit de propriété, Tofahrn 2003 : 74, 77.

²⁷ Par la suite, lorsqu'elle comprend que Mertens va tuer Brückner, Susanne parvient à le rattraper pour l'empêcher de passer à l'acte et la tentative de meurtre avortée se termine avec un monologue de Mertens sur « le devoir d'accuser » les coupables, accompagné d'un plan montrant les croix innombrables d'un cimetière militaire. C'est l'occupation soviétique qui imposait cette fin non-violente, voir Shandley 2001 : 42.

Mertens²⁸ et le film ne manifeste la réaction de Susanne que face aux vestiges de son passé à lui, telle la lettre de Brückner. Au lieu d'exprimer ses sentiments de victime du nazisme, Susanne réorganise obsessionnellement l'espace domestique qui ne laisse de place qu'à sa souffrance à lui. Cet arrangement constitue une combinaison de rôles de genre où la culpabilité et la honte qui paralysent un personnage masculin doivent être soulagées par un personnage féminin de victime. Elle doit pour cela lui faire don de ses possessions matérielles, désormais rangées, et renoncer partiellement à sa propre identité, deux sacrifices inextricablement liés.

Entre hier et demain présente aussi l'équivalent de ce geste oblatif de la victime, qui réprime ses expériences douloureuses tout en offrant ses possessions matérielles pour permettre à son partenaire masculin de restaurer son identité mise à mal. Au *Palasthotel*, pendant la fatidique nuit de mars 1938 que nous avons déjà évoquée, Nelly Dreyfuss retrouve son ex-mari, Corty, qui s'épanche et lui raconte ses soucis professionnels, alors que, de son côté, elle ne cesse de minimiser la souffrance que lui cause sa vie dans la clandestinité. Nelly consacre à Corty toute son attention, lui témoigne toute sa compassion et lui offre même son précieux collier afin qu'il puisse prendre un nouveau départ²⁹. Elle avait accepté aussi de divorcer pour ne pas nuire à la carrière de son mari, renonçant ainsi à la protection qu'aurait pu lui procurer son mariage avec un « aryen ». Ses actions donnent tout son sens au mot allemand *Opfer* qui signifie à la fois victime et sacrifice, un sacrifice scellé ici par le transfert du collier mais aussi la mort brutale de sa propriétaire.

Dans ces deux films, le statut de victime du nazisme de la femme va de pair avec une relation spécifique au monde matériel, qui suscite une forme tout aussi spécifique et matérielle, de sacrifice. Cependant,

²⁸ À l'appareil photo déjà évoqué, au sapin de Noël avec sa décoration en forme d'étoile de David et à la commode, s'ajoute le pistolet que Brückner rend à Mertens et que ce dernier tire d'un buffet en quittant l'appartement la veille de Noël.

²⁹ Comme Corty refuse de prendre le collier, plus tard ce soir-là, Nelly Dreyfuss demande à Rott, une de ses connaissances, de le lui apporter de sa part. Témoin de cette scène, puis de la mort de Nelly et de la disparition de Rott, le directeur de l'hôtel en conclut que ce dernier doit avoir livré la jeune femme à la Gestapo afin de garder le collier, et qu'il s'est enfui avec.

si Susanne et Kat, femmes de l'après-guerre toutes deux incarnées par Hildegard Knef, présentent de nombreux points communs, Susanne et Nelly, en revanche, sont très différentes : la première devient l'incarnation de la parfaite femme au foyer allemande offrant un foyer de plus en plus irréprochable à l'homme, allemand, qui partage sa vie. L'apparition de la seconde en revanche, est liée au luxe matériel. Dans ce contexte, son collier aux lignes antiques évoque des stéréotypes de richesse juive, des représentations plus anciennes de femmes censées faire la démonstration de la fortune familiale en arborant des bijoux, ainsi que l'icône de la femme juive du XIX^e siècle, dont la beauté est associée au fétichisme³⁰.

Dans les décombres de la ville : hommes coupables et femmes dépossédées

Souvent, il va sans dire que les décombres de la ville à l'écran rappelaient immanquablement les bombardements auxquels les Allemands tentaient de trouver un sens. Dans son étude sur antisémitisme et philosémitisme dans l'Allemagne d'après-guerre, Frank Stern a montré que la population voyait les bombardements « comme une terreur venue des cieux, en réponse à la terreur qu'elle exerçait sur les Juifs »³¹.

Les films dont il est ici question contiennent tous deux une scène qui relie le conflit moral de la confiscation et la culpabilité qu'elle engendre à l'expérience des bombardements. La première discussion entre Susanne et Mertens tourne ainsi en faveur de ce dernier lorsqu'il invite la jeune femme à contempler les décombres de Berlin, au dehors. C'est à ce moment-là qu'elle confirme avoir été « l'abri » pendant les bombardements et que son passé de victime du nazisme s'efface devant leurs ravages.

³⁰ Sur les femmes et les bijoux dans la littérature victorienne, voir Arnold 2011, au moins partiellement valables en Allemagne à la même époque. Sur la belle femme juive, le fétichisme et l'abondance orientale dans la littérature allemande, voir Bischoff 2013 : 447-455.

³¹ Stern 1992 : 6-7. Sur les bombardements comme « l'un des facteurs centraux les plus importants de la mémoire antagoniste », Stern 2009 : 28.

Cet argument rend moralement plus confortable la position de Mertens comme occupant de l'appartement et voleur des biens qui s'y trouvent. De plus, la scène relie visuellement l'appartement de Susanne à l'extérieur de la ville détruite : les deux personnages la regarde par la fenêtre cassée. Ce changement de point de vue fait passer l'attention du spectateur de l'appartement aux décombres, et permet de recentrer l'intrigue sur le passé de Mertens qui le pousse à laisser les lieux en l'état, décor opaque et silencieux de son malaise.

Dans *Entre hier et demain*, la scène cruciale se trouve dans le flashback sur les événements qui ont conduit Kat à apprendre où se trouvait le collier. Le soir du « grand raid aérien » sur Munich, Kat travaillait au bar du *Palasthotel* lorsque le mari de Nelly y entre pour boire un verre. Elle lui demande ce que contient l'écrin qui dépasse de sa poche. Il lui montre le collier, qu'il caresse tendrement. Il lui explique avoir reçu ce bijou alors qu'il était désespéré, l'avoir vendu pour prendre un nouveau départ, mais finalement racheté pour tel un talisman « ne jamais plus s'en séparer ». La main posée sur l'écrin, Corty est assis à l'endroit exact où il se trouvait avec Nelly le soir de sa mort. La caméra montre le siège vide à ses côtés, enchaîne par un gros plan sur son visage alors que la musique vient souligner l'affliction due à l'absence de son ex-femme et au tourment causé par le collier.

D'un point de vue esthétique, c'est une scène de mélodrame classique, qui transforme la réalité objective représentée à l'écran en psychologie du protagoniste, et provoque l'émotion du spectateur³². La musique théâtrale se mêle progressivement au hurlement des sirènes annonçant le raid qui va détruire la ville, tuer Corty, et enterrer le collier sous les décombres. Les plans du collier entre ses mains et du siège vide à ses côtés, la musique qui se transforme en sirène, exposent d'une manière cinématographique le lien entre la culpabilité de la possession d'un objet confisqué et la catastrophe du bombardement. Le dernier plan du film (Kat, dans les décombres de l'hôtel, pleurant à chaudes larmes devant le casier métallique où elle avait trouvé le collier) souligne à nouveau le lien entre dépossession et bombardements.

³² Sur cette esthétique du mélodrame voir Kappelhoff 2004.

Dans les deux cas, des femmes ont perdu leurs biens à cause du nazisme. Le collier de Nelly et l'appartement de Susanne incarnent par leur présence matérielle le régime abattu. Les situations décrites dans les deux films reflètent au mieux la complexité de réalité sociale de l'Allemagne d'après-guerre. Ces objets sont alors des « événements tangibles » qui séparent et rapprochent à la fois les personnages féminins et masculins des deux films. Ils nous révèlent comment culpabilité masculine et innocence féminine imprègnent alors la société allemande.

Au lieu de reconnaître l'implication des femmes dans le processus d'« aryanisation » et de confiscation, les récits font face aux crimes du passé en confondant femmes et victimes. La culpabilité masculine y étant étrangement liée aux biens confisqués à des femmes victimes. Les questions de dépossession et de spoliation (et le crime de guerre qui y est lié, le pillage) sont croisées aux relations de genre après la guerre. Non seulement le fait de nettoyer et de ranger est présenté comme une tâche féminine, mais cette intervention physique des femmes est aussi censée résoudre le problème des vestiges matériels encombrants, du Troisième Reich. Cependant, avec Kat, remettre les choses en ordre revient à répéter inconsciemment l'acte de spoliation et avec Susanne, potentiellement, à accepter un idéal culturel national-socialiste. Ainsi ces deux films suggèrent pour finir que le désir de voir les femmes allemandes ordonner et nettoyer l'héritage moral inscrit dans les vestiges du passé pourrait bien, lui aussi, s'avérer problématique sur le plan moral.

Traduction de l'anglais par Julie Sauvage

Bibliographie

- ARNOLD Jean, 2011, *Victorian Jewelry, Identity, and the Novel: prisms of culture*, Farnham/England, Ashgate.
- AUSLANDER Leora, 2005, « Beyond words », *American Historical Review*, 110/4, p. 1015-1045.
- BAER Hester, 2009, *Dismantling the Dream Factory: gender, german cinema, and the Postwar quest for a new film language*, New York, Berghahn Books.

- BAJOHR Frank, 2002a, *'Aryanisation' in Hamburg. The Economic Exclusion of Jews and the Confiscation of their Property in Nazi Germany*, New York, Berghahn Books [Trad. de 'Arisierung' in Hamburg. *Die Verdrängung der jüdischen Unternehmer*, Hamburg, Christians, 1997].
- , 2002b, « 'Arisierung' und Restitution. Eine Einschätzung », in Constantin GOSCHLER & Jürgen LILLTEICHER (hrsg.), *'Arisierung' und Restitution. Die Rückerstattung jüdischen Eigentums in Deutschland und Österreich nach 1945 und 1989*, Göttingen, Wallstein, p. 39-59.
- , 2003, *Unser Hotel ist judenfrei. Bäder-Antisemitismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch Verlag.
- BARANOWSKI Shelley, 2004, *Strength through Joy: consumerism and mass tourism in the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BECKER Franziska, 1994, *Gewalt und Gedächtnis. Erinnerungen an die nationalsozialistische Verfolgung einer jüdischen Landgemeinde*, Göttingen, Schönerbe.
- BEEK Gosewijn van, 1996, « On materiality », *Etnofoor*, 9/1, p. 5-24.
- BETTS Paul, 2004, *The Authority of Everyday Objects: a cultural history of West German industrial design*, Berkeley, University of California Press.
- BIESS Frank, 2001, « Survivors of totalitarianism: returning POWs and the reconstruction of masculine citizenship in West Germany, 1945-1955 », in Hanna SCHISSLER (ed.), *The Miracle Years: a cultural history of West Germany 1949-1968*, Princeton, Princeton University Press, p. 57-82.
- BIRDSALL Carolyn, 2012, *Nazi Soundscapes: sound, technology and urban space in Germany, 1933-1945*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- BISCHOFF Doerte, 2013, *Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*, Munich, Wilhelm Fink.
- BRAUERHOCH Annette, 2006, *'Fräuleins' und G.I.s. Geschichte und Filmgeschichte*, Frankfurt/M. & Basel, Stroemfeld Verlag.
- BROCKHAUS Gudrun, 1997, *Schauder und Idylle. Faschismus als Erlebnisangebot*, Munich, Antje Kunstmann.
- CARTER Erica, 2000, « Sweeping up the past. Gender and history in the postwar German rubble film », in Ulrike SIEGLOHR (ed.), *Heroines Without Heroes: reconstructing female national identities in European cinema, 1945-1951*, London, New York, Cassell, p. 91-110.
- CONFINO Alon, 2009, « A world without Jews: interpreting the Holocaust », *German History*, 27/4, p. 531-559.
- EVANS Jennifer V., 2011, *Life among the Ruins: cityscape and sexuality in Cold War Berlin* *Houndmills*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

- FAY Jennifer, 2008, « Rubble Noir », in Wilms WILFRIED & William RASCH (eds), *German Postwar Films: life and love in the ruins*, New York, Palgrave Macmillan, p. 125-140.
- FISHER Jaimey, 2005, « Wandering in/to the Rubble-Film: filmic flânerie and the exploded panorama after 1945 », *The German Quarterly*, 78/4, p. 461-480.
- , 2007, « On the Ruins of Masculinity. The Figure of the Child in Italian Neorealism and the German Rubble-Film », in Laura E. RUBERTO & Kristi M. WILSON (eds), *Italian Neorealism and Global Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, p. 25-53.
- , 2009, « Bombing memories in Braun's Zwischen Gestern und Morgen (1947): flashbacks to the recent past in the German Rubble-Film », in Wilfried WILMS & William RASCH (eds), *Bombs Away! Representing the Air War over Europe and Japan*, Amsterdam, Rodopi, p. 329-343.
- GROB Bernhard, 2010, « Wahrnehmen – Observieren – ‚Checken‘. Geschichtlichkeit als ästhetische Erfahrung in Zwischen Gestern und Morgen », in Hermann KAPPELHOFF, Bernhard GROB & Daniel ILLGER (hrsg.), *Demokratisierung Der Wahrnehmung? Das Westeuropäische Nachkriegskino*, Berlin, Vorwerk 8, p. 115-134.
- HABIB André, 2007, « Ruines, décombres, chantiers, archives : l'évolution d'une figure dans le cinéma en Allemagne (1946-1993) », *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, 18/1, p. 29-52.
- HAGEN Joshua, 2004, « The most German of towns. Creating an ideal Nazi community in Rothenburg ob der Tauber », *Annals of the Association of American Geographers*, 94/1, p. 207-227.
- HANKE Peter, 1967, *Zur Geschichte der Juden in München Zwischen 1933 und 1945*, Munich, Stadtarchiv.
- HARVEY Elizabeth, 2003, *Women and the Nazi East: agents and witnesses of germanization*, New Haven, Yale University Press.
- HEINEMAN Elizabeth, 1996, « The hour of the woman: memories of Germany's 'Crisis Years' and West German national identity », *The American Historical Review*, 101/2, p. 354-395.
- , 2005, « Gender, sexuality, and coming to terms with the Nazi past », *Central European History*, 38/1, p. 41-74.
- JONES Siân, 2010, « Negotiating authentic objects and authentic selves: beyond the deconstruction of authenticity », *Journal of Material Culture*, 15/2, p. 181-203.
- KAPPELHOFF Hermann, 2004, *Matrix Der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin, Vorwerk 8.

- KAPLAN Marion A., 1998, *Between Dignity and Despair: Jewish life in Nazi Germany*, New York, Oxford University Press.
- KOSHAR Rudy, 2000, *From Monuments to Traces: artifacts of German memory, 1870-1990*, Berkeley, University of California Press.
- MAJER Diemut, 2003, *'Non-Germans' under the Third Reich: the Nazi judicial and administrative system in Germany and occupied Eastern Europe with special regard to occupied Poland, 1939-1945*, Baltimore, Johns Hopkins University Press [Trad. de *'Fremdvölkische' im Dritten Reich. Ein Beitrag zur nationalsozialistischen Rechtssetzung und Rechtspraxis in Verwaltung und Justiz*, Boppard, Boldt, 1981, par Thomas Hill]
- MILLER Daniel, 1987, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell.
- MOELLER Robert G., 1998, «The 'remasculinization' of Germany in the 1950s: introduction », *Signs*, 24/1, p. 101-106.
- PINKERT Anke, 2008a, «Can melodrama cure? War trauma and crisis of masculinity in early DEFA film », *Seminar: a Journal of Germanic Studies*, 44/1, special issue «Discourses of Masculinity in German Literature and Film », p. 118-136.
- , 2008b, *Film and memory in East Germany*, Bloomington, Indiana University Press.
- RAHDEN Till van, 2011, «Clumsy Democrats: moral passions in the Federal Republic », *German History*, 29/3, p. 485-504.
- REAGIN Nancy R., 2007, *Sweeping the German Nation: domesticity and national identity in Germany, 1870-1945*, New York, Cambridge University Press.
- RIEGER Bernhard, 2007, «Was Roland ein Nazi? Victims, perpetrators, and silences during the restoration of civic identity in Postwar Bremen », *History and Memory*, 19/2, p. 75-111.
- SANTNER Eric L., 1990, *Stranded objects: mourning, memory, and film in Postwar Germany*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- SCHÄFER Hans D., 2009, *Das Gespaltene Bewusstsein: Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren*, Göttingen, Wallstein.
- SHANDLEY Robert R., 2001, *Rubble Films: German cinema in the shadow of the Third Reich*, Philadelphia, Temple University Press.
- STERN Frank, 1992, *The Whitewashing of the Yellow Badge: antisemitism and philosemitism in Postwar Germany*, Oxford, Pergamon Press.
- , 2009 (1^{re} éd. 2005), «Antagonistic memories: the post-war survival and alienation of Jews and Germans », in Luisa PASSERINI (ed.), *Memory and Totalitarianism*, New Brunswick, Transaction Publishers, p. 21-43.
- STERN Lesley, 2001, «Paths that wind through the thicket of things », *Critical Inquiry*, 28/1, p. 317-354.

- STERNBERGER Dolf, 1948, « Zweimal im Kino », *Die Wandlung*, March 10, p. 99-105.
- SZEJNMANN Claus-Christian W., 2012, « 'A Sense of Heimat opened up during the war'. German soldiers and Heimat abroad », in Claus-Christian W. SZEJNMANN & Maiken UMBACH (eds), *Heimat, Region and Empire: spatial identities under national socialism*, Houndmills, Palgrave Macmillan, p. 112-147.
- TAYLOR Brandon & Wilfried VAN DER WILL (eds), 1990, *The Nazification of Art: art, design, music, architecture and film in the Third Reich*, Winchester, Winchester Press.
- TOFAHRN Klaus W., 2003, *Chronologie des Dritten Reiches. Ereignisse, Personen, Begriffe*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WECKEL Ulrike, 2000, « Die Mörder sind unter uns. Vom Verschwinden der Opfer », *WerkstattGeschichte*, 25, p. 105-115.
- , 2003, « The Mitläufer in two German Postwar films: representation and critical reception », *History and Memory*, 15/2, p. 64-93.