



THE DECENT ONE

HEINRICH HIMMLER

Un film de Vanessa Lapa

Dossier pédagogique

Sommaire

PRÉSENTATION	1
DANS LES PROGRAMMES DE L'ÉDUCATION NATIONALE	3
REPÈRES	
- Synopsis	5
- Fiche technique et liste des sources utilisées pour le film	6
- La réalisatrice, Vanessa Lapa	9
- Heinrich Himmler (1900-1945)	10
L'AFFICHE DU FILM	13
ANALYSES	
- Le découpage « narratif » du film	15
- Structure et significations	19
- Le «cas» Himmler	25
- Le «cas» Himmler : le point de vue de Nathaniel Laor	28
GENRES	
- Raconter, discourir, faire un film avec des archives	30
- Faire de l'Histoire avec des archives	33
POUR ALLER PLUS LOIN	
- Quelques livres	34
- Des films	36

Dossier réalisé par :

Alain Letoulat

(Intervient régulièrement dans le cadre de l'éducation à l'image
pour l'association Les Cinémas indépendants Parisiens)

PRÉSENTATION



« (Le cinéma) est prêt à se laisser impressionner par toutes les mémoires endeuillées, c'est-à-dire par les moments tragiques ou épiques de l'histoire. (...) Il est le simulacre absolu de la survivance absolue. Il nous raconte de dont on ne revient pas, il nous raconte la mort. Par son propre miracle spectral, il nous désigne ce qui ne devrait pas laisser de trace. »

Jacques DERRIDA, « Le cinéma et ses fantômes »,
entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse,
Cahier du cinéma n° 556, avril 2001.

« Ne pas rire, ne pas déplorer, ne pas détester, mais comprendre. »

SPINOZA.

Heinrich Himmler - The Decent one, le film de Vanessa Lapa que nous présentons dans ce dossier, devrait intéresser vivement les professeurs, et leurs élèves – et à plus d'un titre.

Il peut tout d'abord constituer **une formidable leçon d'histoire**, et pas seulement parce qu'il s'occupe d'une période « au programme » - justement au programme - des collégiens et des lycéens, la montée du nazisme et du fascisme en Allemagne et en Europe dans la première moitié du XXème siècle, la politique d'extermination de masse qui a changé à jamais notre vision du monde. Il est aussi une belle et forte leçon d'histoire parce qu'il ausculte cette époque à partir de la vie (intime et publique), des affects et des réflexions, du point de vue même, de l'un des plus grands criminels hitlériens, Heinrich Himmler. Pour une classe, il y a là de quoi s'approcher très sensiblement des mécanismes par lesquels un individu, fragile, qui s'est formé à une certaine idéologie dans une certaine société, dans l'Europe d'il y a cent ans, est devenu l'ingénieur en chef de la tuerie industrielle, l'inventeur même de la Shoah, et dans le silence passif, voire l'assentiment très actif, de millions de personnes.

Les élèves d'aujourd'hui ont déjà vu, peut-être, des « images » de la Shoah. Ces images, qui – jusqu'à *Nuit et Brouillard* et *Shoah* au moins – n'existaient pas, croyait-on, ou existaient mal, ils ont pu en voir à la télévision, ou en classe. Mais y ont-ils vu autre chose qu'une « illustration » de cours ? Au mieux une preuve de réalité, une vérité ? Ne leur a-t-on pas (trop) dit que le Massacre relevait de l'indicible et de l'infilmable ? Et, du coup, n'ont-ils pas été amenés à croire que tout cela était derrière eux, avec la parole même des témoins, elle aussi hélas qui s'éteint peu à peu derrière eux ?

Montrer maintenant encore (et maintenant qu'on voit et qu'on entend bien trop de négations insupportables et fallacieuses autour de la question...) ces images, et dans des conditions qui, tout en les respectant, les donnent à bien voir, faire entendre les voix mêmes qui étaient capables de tenir les propos les plus abjects, et d'ordonner les actes les plus inhumains, **c'est une impérieuse nécessité, morale et politique**, que Vanessa Lapa permet avec vigueur et cohérence.

Il y a plus, croyons-nous. Ce film peut aussi faire œuvre utile ailleurs qu'en classe d'histoire. **Le professeur de littérature**, qui a à cœur d'amener ses élèves à l'argumentation, afin qu'elle fasse intelligence et non présupposé, sera intéressé par le « cas » de ce jeune homme bien né, bien élevé, cultivé, qui lit Homère, écoute Schubert... et ne sait « réfléchir » que dans la déraison. Il pourra aussi, à bon droit, leur montrer comment une correspondance peut finir par fabriquer une idéologie. **Le professeur de philosophie** aura, avec le film, de quoi questionner sa classe sur les façons qu'ont les idées de former l'individu, sur le hiatus qu'il y a (et qu'un adolescent, le plus souvent, a du mal à percevoir) entre les croyances et la raison, entre les lois et la justice, entre le discours et les actes, sur tout ce qui divise le Sujet avec la névrose...

N'oublions pas, pour finir, que *Heinrich Himmler – The Decent one* n'est pas un « film à thèse » qu'on peut manipuler en classe comme on manipule des cobayes ou un herbier : c'est une œuvre de cinéma. On espère ci-après l'avoir montré. **Les professeurs des options Cinéma des lycées**, plus généralement les enseignants qui ont fait entrer le cinéma dans leurs classes, pourront aborder avec ce film des questions passionnantes – l'image et le son sont-ils des « preuves » du réel ? qu'est-ce qui se joue du « point de vue » dans un film comme celui-là ? qu'en est-il ici de la représentation par le documentaire ? de sa mise en scène ? de son montage ? Etc. Toutes questions qui regardent ô combien le cinéma, mais qui nous regardent autant, nous tous qui, aujourd'hui, sommes encore – sentiments, actes, pensées – sous le choc de ce qu'a été le système Himmler.

On trouvera ci-après la référence des Bulletins Officiels (B.O.) pouvant servir de points d'appui pour engager en classe (dans les lycées surtout) un travail avec le film étudié brièvement ici¹. On espère que ces propositions d'analyses seront utiles aux professeurs, non seulement pour qu'ils accompagnent leurs élèves dans leur voyage avec le film, mais encore pour qu'ils prolongent et approfondissent ces analyses, qui prétendent, très modestement, **inciter**...

A.L

1- Bien sûr, le professeur d'allemand peut lui aussi, en lycée, « utiliser » ce film, riche d'enseignements pour qui veut ouvrir à l'histoire, à la culture, et à la langue allemandes.

DANS LES PROGRAMMES DE L'ÉDUCATION NATIONALE

On renvoie ici le lecteur à ce qui – sauf erreur de notre part, ou modifications très récentes – définit dans le Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale (B.O.) les programmes de quelques disciplines. En référence à ces programmes, les Enseignants peuvent, avec bénéfice, accompagner dans leurs classes la projection du film.

HISTOIRE

CLASSE DE TROISIÈME

Bulletin Officiel (B.O.) Spécial n° 42 du 14 novembre 2013

→ Guerres mondiales et régimes totalitaires (1914-1945) : Thème 2 (Les régimes totalitaires dans les années 30) et Thème 3 (La Seconde Guerre Mondiale, une guerre d'anéantissement).

CLASSES DE PREMIERE DES LYCEES GENERAUX

1ères L et ES : B.O. Spécial n° 9 du 30 septembre 2010 et B.O. N° 46 du 13 décembre 2012

→ Thème 2, La guerre au XXème siècle : La Seconde Guerre Mondiale, guerre d'anéantissement et génocide des Juifs et des tziganes.

→ Thème 3, Le Siècle des totalitarismes : Genèse et affirmation des régimes totalitaires. La fin des régimes totalitaires.

1ère S : B.O. N° 8 du 21 février 2013

→ La Guerre et les régimes totalitaires au XXème siècle (cf. thème 3 ci-dessus).

CLASSES DE TERMINALE DES LYCEES GENERAUX

Terminale L et ES : B.O. Spécial n° 42 du 14 novembre 2013

Terminale S : B.O. N° 8 du 21 février 2013

→ Les mémoires : lecture historique.

CLASSES DE PREMIERE DES LYCEES TECHNOLOGIQUES

1ères STI2D, STL, ST2A : B.O. N° 3 du 17 mars 2011

→ Histoire du quotidien (Vivre et mourir en temps de guerre).

1ères STMG et ST2S : B.O. N° 9 du 1er mars 2012

→ Guerre et paix, un espace marqué par deux conflits mondiaux (crime contre l'humanité, crime de guerre, génocide...).

CLASSES DE TERMINALE DES LYCEES TECHNOLOGIQUES

Terminale STMG et ST2S : B.O. N° 33 du 13 septembre 2012

CLASSES PRÉPARATOIRES AU CAP [EN LYCÉES PROFESSIONNELS]

B.O. N° 8 du 25 février 2010

→ Guerres et conflits en Europe au XXème siècle (« Les notions de génocide et de crime contre l'humanité »...).

CLASSES PRÉPARATOIRES AU BACCALAURÉAT PROFESSIONNEL [EN LYCÉES PROFESSIONNELS]

B.O. N° 42 du 14 novembre 2013

→ De l'Etat français à la IVème République (collaboration du régime de Vichy avec l'Allemagne nazie et sa part de responsabilité dans le génocide juif).

FRANCAIS ET LITTÉRATURE

CLASSES DE SECONDE DES LYCÉES GÉNÉRAUX ET TECHNOLOGIQUES

B.O. Spécial n° 9 du 30 septembre 2010

- Le roman et la nouvelle (« la façon dont les arts visuels... ont introduit la réalité quotidienne, qu'elle soit naturelle ou sociale, dans le champ de l'art et déterminé des choix esthétiques qui entrent en résonance avec l'évolution du genre romanesque... jusqu'au XXème siècle »).
- Les genres de l'argumentation (« en fonction du projet, on peut intégrer... des textes et des documents appartenant à d'autres genres ou à d'autres époques jusqu'à nos jours... afin de situer l'argumentation dans une histoire plus longue »).

CLASSES DE PREMIERE DES LYCÉES GÉNÉRAUX ET TECHNOLOGIQUES

B.O. Spécial n° 9 du 30 septembre 2010

- La question de l'Homme dans les genres de l'argumentation.
- En Première littéraire : les réécritures.

PHILOSOPHIE

CLASSES DE TERMINALE DES LYCÉES GÉNÉRAUX

B.O. N° 25 du 19 juin 2003

- Notions : le sujet, la politique, la morale.

CLASSES DE TERMINALE DES LYCÉES TECHNOLOGIQUES

B.O. N° 7 du 1er septembre 2005

- La vérité (la raison et la croyance). La liberté (la justice et la loi).

ARTS (CINEMA ET AUDIOVISUEL)

- Enseignement facultatif 1ère générale et technologique : B.O. N° 9 du 30 septembre 2010

→ La représentation du réel. La question du témoin et de la preuve par l'image.

- Enseignement facultatif Terminale générale et technologique : B.O. N° 9 du 30 septembre 2010

→ Le « point de vue ».

- Enseignement de spécialité 1ère L : B.O. N° 9 du 30 septembre 2010

→ La notion d'écriture et ses liens avec la mise en scène et la réalité. Le genre documentaire.

- Enseignement de spécialité Terminale L : B.O. N° 9 du 30 septembre 2010

→ Pratique du montage. Etude des théories et des pratiques du montage. Le montage sonore. Les liens image/son dans le montage.

ALLEMAND

CYCLE TERMINAL DES CLASSES DE LYCÉE GÉNÉRAL

B.O. N° 9 du 30 septembre 2010

- Gestes fondateurs et mondes en mouvement (Arts, Croyances et représentations).
- Mythes et héros. Lieux et formes du pouvoir.

ÉDUCATION CIVIQUE, JURIDIQUE, ET SOCIALE

B.O. n° 9 du 30 septembre 2010, B.O. N° 21 du 26 mai 2011, B.O. Spécial n° 8 du 13 octobre 2013.

REPÈRES

SYNOPSIS

Le 6 mai 1945, des soldats de l'armée américaine investissent la maison de Himmler, à Gmund am Tegernsee, en Bavière. Ils y découvrent des centaines de lettres personnelles, de journaux intimes, de photos...¹. Le film s'est basé sur cette énorme masse de documents, et sur des images d'archives, pour esquisser la biographie d'un homme, le Reichsführer SS Heinrich Himmler, révéler l'état d'esprit, les plans et les secrets, de l'architecte de la Solution Finale... Himmler enfant, déjà nationaliste et antisémite, veut prendre les armes... et plus tard, se réclamant sans cesse de la « décence », l'homme « rangé » qu'il est se fait aussi l'ingénieur - terriblement efficace - de la mort industrielle.

Comment ce jeune bourgeois catholique, élevé dans une morale rigide, est-il devenu le bras droit d'Hitler responsable de l'extermination de millions de Juifs, du massacre d'homosexuels, de Communistes et de Roms ? Comment s'est constituée son idéologie ? Comment se voyait-il ? Comment était-il perçu par sa femme Margarete, sa fille Gudrun, sa maîtresse Hedwig ?

Comment un homme qui se référait souvent aux soi-disant vertus germaniques telles que l'ordre, la correction et le respect, pouvait-il écrire à sa femme en pleine guerre et durant l'Holocauste : "Malgré toute cette charge de travail, je suis en forme et je dors très bien." ? Comment un homme peut-il se voir comme un héros - et être aux yeux du monde un meurtrier de masse ?



1- Ces lettres ont été publiées dans un livre en français en février 2014 : *Heinrich Himmler d'après sa correspondance avec sa femme* (Plon éditeur). Michael Wildt, historien spécialiste du national-socialisme à l'Université Humboldt de Berlin, et Katrin Himmler, politologue, petite-nièce d'Heinrich Himmler, y analysent en profondeur cette correspondance. Les lettres de Marga, l'épouse d'Heinrich Himmler, retrouvées sans doute au même endroit, sont conservées depuis longtemps aux Archives fédérales de Coblenze. Katrin Himmler a aussi publié, en 2005, un livre sur sa famille : *Les frères Himmler, histoire d'une famille allemande* (traduction française aux Editions David Reinharc, Paris, janvier 2012).

FICHE TECHNIQUE

“Der Anständige”

Heinrich Himmler – The Decent one (2014)

Un film de Vanessa Lapa

Israël – Autriche – Allemagne 2014 – 96 minutes - N&B

Prix du meilleur documentaire Festival International du film de Jérusalem 2014

Sélection officielle Panorama Berlinale 2014

Sélection officielle Festival International du film de Telluride 2014

Sélection officielle Festival International du film de Vancouver 2014

Sortie française : 14 janvier 2015

Avec les voix de : Tobias Moretti, Antonia Moretti, Alexander Riemann, Sophie Rois, Pauline Knof, Thomas Zerck, Florentin Groll, Lenz Moretti, Martin Lalis, Lotte Ledl, Markus Riexinge, Florian Wandel

Réalisation : Vanessa Lapa

Scénario : Vanessa Lapa, Ori Weisbrod

Images d'archives : Hermann Poelking, Eiken

Montage : Sharon Brook, Noam Amit

Conseiller artistique : Erez Laufer

Illustration sonore : Tomer Eliav

Musique : Jonathan Sheffer, Daniel Salomon, Gil Feldman

Documents DOP : Jeremy Portnoi

Animation : Miklos Falvay

Recherches : Dorothea Otto, Sarah Strebelow, Oriana Almasi

Supervision de la production : Mor Tregger

Production : Vanessa Lapa – Realworks Ltd.

Co-Production : Félix Breisach – Medienwerkstatt GmbH

Tobias Moretti, qui prête sa voix dans le film à Heinrich Himmler, est un acteur autrichien de théâtre, de cinéma, et de télévision. Né le 11 juillet 1959 dans le Tyrol, il a été membre de l'ensemble Les Kammerspiele de Munich. On a pu le voir au Festival de théâtre de Salzbourg, ou au théâtre de l'Odéon à Paris.

Sophie Rois (Marga Himmler) est une actrice autrichienne née le 1 juin 1961



LISTE DES SOURCES UTILISÉES POUR LE FILM

(communiquée par Sarah Strebelow et Vanessa Lapa, Realworks Ltd.)

BORN GUILTY, CHILDREN OF NAZI FAMILIES, PETER SICHROVSKY

Interesting essays on the mental condition of children of Nazi perpetrators and their parents

DER DIENSTKALENDER HEINRICH HIMMLERS 1941/1942, MICHAEL WILDT

Detailed survey of Himmler's working life during the war

DIE BRUDER HIMMLER, KATRIN HIMMLER

In depth analyses of the Himmler family

GESTAPO INSTRUMENT OF TYRANNY, EDWARD CRANKSHAW

HEINRICH HIMMLER, A NAZI IN THE MAKING 1900-26, BRADLEY SMITH

Biography on Himmler, based on the youth Diaries 1914-1924

HEINRICH HIMMLER, PETER LONGERICH

Latest Himmler-Biography from 2008 in which Longerich claims that there are no private documents after 1927 existent

HEINRICH HIMMLER, PETER PADFIELD

HEINRICH HIMMLER, ROGER MANVELL AND HEINRICH FRAENKEL

HIMMLER ET L'EMPIRE SS, EDOUARD CALIC

HITLER'S TABLE TALKS 1941-1944

Interesting quotes from Hitler to Himmler

MY FATHER'S KEEPER, CHILDREN OF NAZI LEADERS, STEPHAN LEBERT

Interviews with children of famous Nazis: Hess, Bormann, Göring, Himmler

MY STRUGGLE, HITLER

NAZI GERMANY AND THE JEWS 1933-1939, JOCHEN VON LANG

REICHSFÜHRER!... BRIEFE AN UND VON HIMMLER, HELMUT HEIBER

Unpublished letters and orders, there is an academic debate on whether the sources are trustable

SECRET SPEECHES, BRADLEY F. SMITH

Speeches Himmler held in front of the SS that weren't meant to be published, detailed disclosure of Lebensborn, "Final Solution", the war in the East, etc.

THE ARCHITECT OF THE GENOCIDE, RICHARD BRIGHTMAN

THE DEVIL'S DOCTOR, FELIX KERSTEN

Biography on Himmler's massager, intimate view and many good quotes in reported speech

THE FACE OF THE THIRD REICH, JOACHIM C. FEST

THE LAST DAYS OF HITLER, HUGH TREVOR-ROPER

THE MAN BETWEEN HITLER AND HIMMLER, JOCHEN VON LANG

THE MASTER PLAN, HEATHER PRINGLE

THE NAZI DOCTORS, ROBERT JAY LIFTON

THE ORIGINS OF THE FINAL SOLUTION, CHRISTOPHER R. BROWNING

THE PINK TRIANGLE, RICHART PLANT

THE THEORY AND PRACTICE OF HELL, EUGEN KOGON

Detailed description of the structure and organization of the Nazi regime

THE YEARS OF EXTERMINATION, SAUL FRIEDLANDER

HEINRICH HIMMLER. WEGE ZU HITLER, MICHAEL ALISCH

ONLINE DOCUMENTS LIBRARY OF CONGRESS E-RESOURCES ONLINE CATALOG

Security-classified records relating to WW II that were opened to public only in 2007

ONLINE DOCUMENTS HARVARD LAW SCHOOL LIBRARY NUREMBERG TRIALS

Explicit letters and orders

ONLINE DOCUMENTS EICHMANN TRIAL



LA RÉALISATRICE

Née et élevée en Belgique, Vanessa Lapa vit en Israël depuis 1995. Diplômée de journalisme, elle a produit et réalisé plus d'une centaine de reportages pour la télévision israélienne (Channel One puis Canal 10). Son film documentaire « Olmert - Seret Ganuz » (Israël, 2009) a été salué comme une réalisation unique, révélant la face cachée du gouvernement et de la vie privée du Premier ministre israélien Ehud Olmert.

Vanessa Lapa a aussi produit le documentaire de 52 minutes « Straddling the Fence » (USA, 2003) réalisé par Thomas Friedman, du New York Times, qui a été diffusé dans le monde entier. En 2007, elle a fondé la société de production REALWORKS Ltd. basée à Tel-Aviv. Le gros et beau travail qu'elle a accompli pour réaliser le film « The Decent one » a fini d'en faire une cinéaste.

Genèse du film “Der Anständige” (Heinrich Himmler – The Decent one)

Sans doute trouvés, ou volés, en 1945, dans la maison de Himmler, par des G.I. de l'armée américaine, des documents du Criminel de guerre (des centaines de lettres, des journaux intimes, des photographies, etc.) réapparaissent mystérieusement à Jérusalem au début des années 80. Ils sont alors la « propriété » d'un artiste israélien, Chaim Rosenthal, qui veut les vendre aux Archives fédérales allemandes. Ils sont expertisés par Josef Henke, qui les déclare authentiques. En 2007, ils sont rachetés par Vanessa Lapa, qui compte faire publier les lettres et utiliser ce matériau unique pour la réalisation d'un film documentaire. A nouveau authentifiées (par Michael Hollmann, des Archives fédérales, et Michael Wildt, historien), les lettres de Himmler sont finalement publiés simultanément en Allemagne et en France en janvier 2014 (cf. Synopsis, Note 1) et servent (avec les archives-images retrouvées, avec des films et photographies glanés depuis) de ligne scénaristique au film de la réalisatrice, qui compte les reverser ensuite à un fonds d'archives. Les lettres d'Heinrich Himmler correspondent en tous points aux lettres de sa femme Marga, conservées à Coblenche.

Quelques propos de la réalisatrice

“L'objectif du film est de mettre en lumière un aspect méconnu d'un sujet souvent abordé. Il juxtapose les écrits et les photos personnels de l'un des plus haut dignitaires nazis et de sa famille, avec la réalité de l'époque, à laquelle Himmler lui même contribue grandement. Nous avons ainsi accès à l'esprit intime de Himmler, à son parcours, ses expériences, ses idées et ses ressentis qui ont fait de lui “l'Architecte de la Solution Finale”.

Comme le film est raconté du point de vue d'Himmler et de sa famille – d'abord ses parents et son frère, puis sa femme, sa fille et sa maîtresse - nous traversons la première guerre mondiale et la république de Weimar avec un allemand de la classe moyenne, et les autres événements historiques avec un haut dignitaire nazi et sa famille. Dans ce film la perception du monde extérieur par Himmler et son implication dans les événements politiques et sociaux sont ce qui guide le regard du spectateur et nous révèle comment le mal et la cruauté peuvent naître au sein d'une apparente normalité. Avec une construction dramatique reposant sur une sélection des écrits personnels et de la réalité politique et historique, portée exclusivement par des voix off de comédiens et des images d'archives, **HEINRICH HIMMLER - The Decent One** mélange les règles du documentaire et de la fiction pour créer une nouvelle forme de documentaire. Ce qui permet au spectateur de “ressentir” et de “penser” le film au lieu de juste le regarder. Nous sommes les témoins de la façon dont naît la cruauté d'une apparente normalité. Cruauté nourrie par une idéologie, une crise économique, un Führer et tout un peuple, qui conduisent un individu en manque de confiance à se voir en héros et à être l'un des pires criminels de guerre de l'histoire.

Heinrich Himmler n'était pas un personnage à la Docteur Jeckyll et Mr Hyde. Je crois qu'en privé ou en public, c'était une seule et même personne.»

On trouvera ces propos rapportés dans le dossier de presse du film, téléchargeable sur www.ascdistribution.com

HEINRICH HIMMLER (1900-1945)

L'enfance d'un chef

Heinrich Luitpold Himmler est né à Munich le 7 octobre 1900. Il est le deuxième fils (sur trois) de ses parents, Anna Maria Heyderde et Joseph Gebhard Himmler. Son père est professeur au lycée de Landshut et au Wilhelmgymnasium de Munich, et précepteur du prince héritier de Bavière (qui sera le parrain de l'enfant). La famille appartient à la moyenne bourgeoisie bavaroise : religion catholique strictement observée, nationalisme fervent, antisémitisme, conservatisme absolu, toutes valeurs consciencieusement transmises aux enfants. Heinrich Himmler effectue sa scolarité là où enseigne son père : il est un bon élève dans des établissements réputés. De santé assez fragile, il s'engage volontiers dans des œuvres de bienfaisance.

« Le sang, le sol, et le glaive »

Frustré de ne pouvoir combattre en 1914 (il est myope, et encore trop jeune), il obtient en 1917 une dispense d'âge pour rejoindre l'armée en tant qu'élève-officier. Il sera démobilisé en 1918 sans avoir connu le front... En avril 1919, avec son frère aîné, il s'engage dans une unité non officielle pour écraser en Bavière la République des Conseils d'obédience communiste. Entré en octobre à l'Université technique d'agriculture de Munich, il participe à de très nombreuses associations - en particulier une association pangermaniste dont le mot d'ordre est « Le sang, le sol, et le glaive ». Il est partisan de l'expansion vers l'Est du peuple « germanique ». Il voit dans le retour à la terre un moyen de distinguer les Allemands du « Juif urbain et décadent ».

En 1922, il réussit ses études d'ingénieur agronome et travaille un certain temps comme laborantin dans une firme de production d'engrais. C'est en 1926 (alors qu'on ne lui connaît aucune liaison sentimentale) qu'il rencontre Margarete Siegroth (née Boden), divorcée, de 7 ans son aînée. Elle est protestante, mais elle correspond à ses yeux à l'idéal de la femme aryenne. Ils se marient en 1928 et se lancent ensemble dans l'élevage de poulets près de Munich (l'entreprise sera très vite en faillite). Une fille naît de cette union, Gudrun (Himmler la surnomme « Püppi »), qui vient rejoindre au foyer le fils « accueilli » (le fils du premier mari), Gehrard, de Marga¹.

Brave petit homme

En 1923, Himmler est entré en contact avec l'organisation d'Ernst Röhm, devenu son mentor, la « Reichskriegsflagge ». Il adhère au NSPAD, et prend part en novembre au putsch raté d'Adolf Hitler. Malgré l'échec, il continue de militer, rejoignant les SA en 1925. Il représente bientôt le Gauleiter de Bavière, et est nommé chef de district dans la Schutzstaffel (SS) qu'a fondée Hitler dans la SA. Il rencontre d'ailleurs Hitler et devient son affidé : adjoint du Reichsführer-SS Heiden en 1927, puis Reichsführer-SS au début de 1929, « le fidèle Heinrich » va faire de la SS un corps d'élite de la SA, puis un corps à part entière.

Avec celui qui devient vite son principal collaborateur, Reinhard Heydrich, il crée le SD, un service de renseignement interne à la SS, il est le chef de la sécurité du siège de la direction centrale du mouvement à Munich (« la Maison brune »)... Et fin 1932, il a fait de la SS le champ d'expérience de

1 - Himmler délaisse peu à peu son épouse, avec qui il se sépare, sans divorcer, en 1940. Il entretient à partir de 1939 une relation avec l'une de ses secrétaires, Hedwig Potthast : ils auront deux enfants, nés en 1942 et 1944, ils se sépareront aussi, en 1944. Himmler incitait par idéologie les SS à avoir plusieurs épouses, et à promouvoir la « race » en leur faisant de nombreux enfants. Avec son épouse Marga, et avec sa fille, il a entretenu jusqu'à la fin, et très régulièrement, une correspondance très affectueuse, voire sucrée (à moins qu'elle joue le sucré, consciemment ou non, pour simuler l'affection, ou le devoir d'affection ?).



l'idéologie et de la violence des Nazis : il disposait de 280 hommes en 1929, il en a 50000 à la veille de la prise du pouvoir. Lui qu'on dit « brave petit homme » parmi les siens, lui qui s'attire vite la méfiance, voire la haine, de Goebbels (« Cette bête à cornes surnoise doit disparaître ») et même de Göring, il crée à Dachau – deux mois après la prise du pouvoir par les Nazis – le premier camp de concentration, réservé aux opposants. Un an après, il est le chef de la Gestapo, bientôt indépendante de la Justice. Moins de deux ans plus tard, il dévoile à Hitler un soi-disant putsch de Röhm, ce qui, avec la fameuse « Nuit des longs couteaux », élimine sa rivale SA (qui comptait des millions d'hommes). En 1937, il obtient de Hitler la création de la Waffen SS, sous son contrôle. Himmler, à la veille de la Guerre, est l'un des puissants du Parti et du régime.

« Un lourd et grave devoir »

Dès le début du conflit, Himmler mène à l'Est une guerre clairement raciale : exécution sans justice des Partisans, massacre des populations polonaises et juives, colonisation allemande, et construction de camps (à Auschwitz, Belzec, Treblinka, Sobibor...). Après l'invasion de l'Union Soviétique en 1941, il est chargé de la sécurité dans les territoires occupés par la Wehrmacht (Rosenberg s'occupe de l'administration civile, Göring de l'exploitation économique). Devenu Ministre de l'Intérieur en 1943, responsable de la justice militaire, il construit un appareil de mort quasi industriel, dont la politique d'extermination est pour lui « un lourd et grave devoir », et il planifie (avec Heydrich) la « solution finale de la question juive ». En 1944, occupé à administrer aussi l'armée de terre de réserve, l'endoctrinement et la discipline de l'armée, il a pratiquement tous les pouvoirs (et toutes les responsabilités) du Nazisme avec Hitler. L'échec de l'attentat du 20 juillet contre Hitler lui en donne encore plus...

La chute

Pressentant la défaite à l'hiver 44-45, Himmler – avec une obstination aveugle – continue de sacrifier massivement soldats et civils, tout en montrant une certaine forme d'incompétence sur le plan militaire. Croyant pouvoir ménager pour le Nazisme une porte de sortie après la guerre, il contacte les Alliés par l'intermédiaire du comte Bernadotte, vice-président de la Croix-Rouge suédoise. Mais Hitler l'apprend et démet Himmler, qui s'est caché, de toutes ses fonctions. Après la mort du Führer, Himmler essaie en vain de proposer ses services à Dönitz, qui a formé un gouvernement nazi très éphémère. La capitulation allemande, le 8 mai 1945, voit Himmler errer çà et là avec de faux papiers et sous des déguisements improbables. Il est arrêté par les Anglais le 22 mai, et il se suicide (par le poison) le lendemain. On pense qu'il a été anonymement enterré près de Lüneburg.



La « Solution finale »

« La phrase 'Les Juifs doivent être exterminés' comporte peu de mots (...), ce qu'elle nécessite de la part de celui qui la met en pratique est ce qu'il y a de plus dur et de plus difficile au monde (...). Que fait-on des femmes et des enfants ? Je me suis décidé et j'ai trouvé une réponse évidente. Je ne me sentais pas le droit de les exterminer (...) et de laisser grandir leurs descendants qui se vengeraient sur nos enfants et nos descendants. Il a fallu prendre la décision de faire disparaître ce peuple de la terre. »

« La plupart d'entre nous savent ce que cela signifie quand 100 cadavres sont alignés les uns à côté des autres, quand il y en a 500, quand il y en a 1000. Avoir tenu bon face à cela, et à l'exception de quelques faiblesses humaines, être restés décents pendant ce temps-là, cela nous a endurcis. C'est une page glorieuse de notre histoire, jamais écrite et qui jamais ne devra l'être. Nous n'avons qu'un seul désir, que l'on dise un jour de nous : 'Ces officiers allemands, ces soldats allemands, ces généraux allemands, ils ont été décents'. »

Heinrich Himmler, Discours du 4 octobre 1943 à Poznan (Pologne).

Antisémitisme dès son enfance, anticommuniste dès sa jeunesse, vite gagné par les « théories » de la domination aryenne sur la masse des « sous-hommes », le culte des ancêtres germains, favorable à l'eugénisme, au développement d'une religion païenne dépassant le christianisme, Himmler est à n'en pas douter celui qu'on a pu appeler le « Criminel du siècle ». Il voulait bien avant la guerre expulser les Juifs. C'est lui qui a préparé le « programme Heinrich » : il s'agit pour lui de donner aux Allemands « l'espace vital » dont leur « supériorité » aurait besoin, en asservissant (parfois en « aryanisant ») les populations « inférieures », en liquidant les élites, en déportant et tuant les Juifs. Cela commence par des massacres de masse (les « missions particulières »), cela continue par des statistiques ethniques méticuleuses et gigantesques, cela débouche sur ce que la conférence de Wannsee (janvier 1942) appelle la « Solution finale de la question juive » : déportation par trains de millions de gens, appropriation de leurs biens, exterminations par le gaz – la Shoah... Himmler est le concepteur, l'ingénieur, et le témoin direct, de cette énorme machine à tuer organisée comme une industrie.

L’AFFICHE

REALWORKS LTD, FELIX BREISACH MEDIENWERKSTATT GMBH & ASC PRÉSENTENT

64th International Film Festival Berlin
Panorama

Telluride Film Festival

VANCOUVER INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE JÉRUSALEM 2014
Prix du meilleur documentaire

DOCUMENTA MADRID 14
XI FESTIVAL INTERNATIONAL DES FILMS DOCUMENTAIRES DE MADRID
Sélection officielle

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE RIO DE JANEIRO 2014

“Un document impressionnant”
Michael Haneke

THE DECENT ONE

HEINRICH HIMMLER

UN FILM DE VANESSA LAPA

REALWORKS LTD PRÉSENTENT VANESSA LAPA ORIENTÉ PAR VANESSA LAPA, ORI WEISERDIT. MONTAGE/ÉDITEUR: HERMANN PRIELING-ERLEN
COPRODUCTEUR: SHAFIQ ERDOG, MIKAEL ANTTI. COORDONNATEUR GÉNÉRAL: ANDREW SPEER. MONTAGE: TONY ELIAS. MONTAGE SONORE: JONATHAN SNIFFER, DANIEL SALOMON, GIL FELDMAN
COORDONNATEUR GÉNÉRAL: JEREMY POTTING. MONTAGE: MIKLOS VANKO. COORDONNATEUR GÉNÉRAL: DIPTIHA DITTO, SARAH STREIBEL, GIL ORVINA, ALANCI. COORDONNATEUR GÉNÉRAL: MARI THIEGER
PRODUCTION: VANESSA LAPA, REALWORKS LTD. CO-PRODUCTION: FELIX BREISACH, MEDIENWERKSTATT GMBH

Vocable Rue89

www.thedecentonefilm.com

HISORION ORF

www.ascdistribution.com ASC

On peut s'attarder un moment sur l'affiche française du film, les choix faits sur le plan graphique et sur le plan visuel ayant un certain intérêt.

Les éléments écrits mis en avant vont manifestement dans le sens de la sobriété : certes, la présence du film dans quelques festivals, et même une récompense reçue par le film (au festival international du film de Jérusalem en 2014), sont mentionnées, mais d'une manière relativement discrète (la citation des propos de Michael Haneke ne fait pas que « vendre » le film : elle peut jouer un rôle - assez exact - dans sa caractérisation). Le « générique » lui-même, et en particulier le nom de la réalisatrice, ont droit à la même discrétion. Discrétion de bon aloi : un tel film a la « modestie », la justesse, de laisser la vedette à son sujet.

Le titre du film, en revanche, frappe par sa présence - la mention « Heinrich Himmler » tranche sur l'affiche, par sa « couleur », et par sa taille : préférée à la traduction anglaise du titre originel (« The Decent one », pour « Der Anständige »), elle met l'accent sur le nom de celui dont parle le film (et qui, en un sens, « parle » dans le film), un nom évidemment connu du grand public, même si celui-ci sait sans doute peu de choses de la personnalité de cet homme. Il s'agit ici, peut-être, d'annoncer le propos du film : c'est un « documentaire biographique » qui fera découvrir un homme important dans l'Histoire, mais dont l'histoire est sûrement ignorée. Il s'agit aussi - c'est une hypothèse - de ne pas jouer trop vite (c'est-à-dire avec l'affiche) sur la modalisation du jugement qu'avance le titre d'origine (l'homme « correct », l'homme « décent »), et qu'avance aussi le film, reprenant par antiphrase le qualificatif dont s'affublait sans cesse Himmler, la qualité qu'il prétendait sans cesse montrer...

La **photographie** choisie peut elle aussi mériter une analyse. La couleur est « d'époque » (un noir et blanc tout droit sorti des photos d'archives dont va se servir le film), l'arrière-plan laisse deviner **l'écriture d'Himmler** - mais s'agit-il de l'écriture d'une lettre intime, l'une de celles que « dit » le film ? Ou de l'écriture d'une lettre « de travail » ? Il convient certainement d'avoir les deux hypothèses en tête, car le film, justement, joue de ce qu'on peut appeler pour l'instant la double nature de l'homme, épistolier « sensible » en même temps que rédacteur de discours et de rapports bureaucratiques...

L'affiche est bien entendu largement dominée par le **visage en très gros plan** de Himmler. Dans son sens vertical, la composition est entièrement occupée par ce visage (au point que le haut des cheveux apparaît peu, et qu'on aperçoit à peine le col de l'uniforme). Dans le sens de la largeur, ce visage occupe plus de la moitié de l'affiche (même si le plan laisse hors cadre un peu du côté droit du visage). Il s'agit de faire de cette tête, dont on dira un mot plus loin, une « adresse » lancée au spectateur de l'affiche : même si les yeux ne fixent pas tout à fait l'objectif du photographe, on peut parler de « regard caméra », et soutenir qu'Himmler nous regarde.

Que nous dit-il, ce regard ? Que nous dit cet homme ?

C'est toute la question que soulève le film... Derrière les lunettes rondes, qu'on peut trouver tout aussi bien sympathiques, ou plates, que sévères, il y a le regard clair, ou dur (ou les deux...), du myope. Il y a la petite moustache soigneusement taillée, le rasage méticuleux, le front haut, la « tenue » à la fois souriante et raide - voilà un homme qui peut sembler sûr de lui, ou qui maquille son visage de confiance, un homme qui paraît (frileusement) sourire, mais qui, en même temps, apostrophe l'objectif, et les autres, d'un air froid, gourmé, plein de morgue.

Assez bon choix, au fond, que cette photographie : elle « mange » l'affiche, elle nous défie avec orgueil - inflexibilité ? rigorisme moral ? déficience de la sensibilité ? On se souvient alors que l'homme qu'elle représente était dit « falot » par ses proches, et qu'il a été l'organisateur de mort que l'on sait¹...

1 - L'on pourra comparer cette photo à celles que propose par exemple le dossier de presse du film, empruntées ou non au film : à côté de photos montrant Himmler en uniforme (elles font froid dans le dos, tant nous sont connues les histoires auxquelles elles renvoient forcément), de (plus) nombreuses photos de famille : Himmler posant avec sa femme et ses enfants (une canne à pêche sur l'épaule, un bras enlaçant gentiment son épouse), Himmler en papa qui joue avec son bébé, Himmler affublé de culottes bavaroises et qui, en plein champ, cueille des fleurs avec sa femme, Marga Himmler et sa fille se souriant sur un fauteuil du salon en 1943 ! Et au milieu du dossier de presse, Gudrun Himmler en compagnie d'Adolf Hitler...

ANALYSES

LE DÉCOUPAGE « NARRATIF » DU FILM

1. [Les Alliés occupent la maison de Himmler. On interroge Marga.]

Un « noir » : une voix (sous-titrée, comme pour le reste du film) indique « Allemagne, 26 septembre 1945 ». Un clap ouvre sur une prise de vues de l'époque : un interrogateur américain (ou anglais) pose des questions à des captives allemandes, dont Margarete Himmler et sa fille Gudrun.

Une photographie encadrée d'Heinrich Himmler accrochée à un mur. La caméra recule et laisse voir un bureau.

Des soldats alliés s'occupent dans le parc d'une grande maison de type bavarois, dont on saura plus tard qu'il s'agit de la maison de Himmler.

Premier « carton », noir : on peut y lire que des soldats américains ont trouvé chez Himmler de très nombreux documents privés, base de ce que raconter le film.

On voit dans la maison des soldats qui fument et discutent, assis sous une photo de Himmler (la même qu'au début, mais non encadrée) posée au mur.

Le titre du film apparaît sur fond noir (2'34'').

2. (2'42'') [Une enfance.]

Décor de montagne. Des musiciens et danseurs en tenue folklorique bavaroise.

La « voix » de Gebhard Himmler (le père) annonce au Prince de Bavière la naissance de son fils Heinrich (1900). Le Prince sera son parrain. Eglise, fête religieuse, hommes en culottes bavaroises...

La même voix raconte ensuite l'entrée de l'enfant à l'école épiscopale (1906). C'est un enfant souvent malade, mais assez bon élève. Portrait photographique de l'enfant.

Mars 1910 : « voix » de l'enfant qui, dans son journal, s'extasie sur une fête catholique puis (1913) sur une « Sainte Messe » et un thé pris avec le Prince, qui le prend en photo.

3. (5'06'') 1914. Himmler est lycéen.

« J'ai perdu 10 millions ».

Second « carton ». Avec ce carton et jusqu'au début de la partie 15, une première ligne donne des indications historiques, une deuxième ligne des indications sur la vie de Himmler, une troisième ligne (reproduisant une écriture à la main), sous-titrée, est un extrait de lettre, ou de journal, qu'on retrouve à un moment de la partie qui suit.

Montage alterné : des jeux d'enfants (piano, timbres, mais aussi jeux de guerre, avec fusils ou épées) VS les soldats mobilisés. Le jeune Himmler s'intéresse à la guerre qui commence en nationaliste et belliciste, et même envie son frère aîné qui va y participer.

4. (8'02'') 1918. Fin de la Guerre. Himmler est étudiant.

« Ceux qui m'aiment ne sont pas nombreux ».

Procédé récurrent du film : on peut voir dans la même partie des images/des sons appartenant à l'Histoire (ici, les manifestations allemandes contre « la honte de Versailles ») et des images/des sons relevant de l'intimité de Himmler (ici, il souffre de coliques, de maux d'estomac, il « ne laisse jamais paraître (ses) pensées et (ses) tourments », il ne fait des études que parce que « c'est (son) devoir »).

Psychologie de Himmler. L'étudiant dit retrouver « (son) équilibre psychique » parce qu'il a été accepté à la Fraternité Apollo, club viril où fut son père, où l'on parle politique, « homosexualité, question juive »... Il confie à son journal qu'il a rencontré une jeune fille plaisante - « mais juive ». Il n'a pas été élu parmi les chefs de la Fraternité Apollo : « sentiment d'insatisfaction et de dégoût ». « (Son) problème : apprendre à (se) maîtriser ». On l'aime peu (car il parle trop, se dit-il). Honte de soi, d'être sans volonté... Himmler est scandalisé à la vue des enfants nus – et taquiné par un ami qui le traite d'eunuque parce qu'il n'a jamais eu de femme. Un peu plus loin dans la partie, Himmler est en colère devant ce qu'il considère, dans un livre d'Oscar Wilde, comme l'idéalisation des homosexuels et des illustrations « dégoûtantes ».

Il milite, dit-il, pour un « espace vital » des Germains à l'Est, pour le culte des « Ancêtres », la beauté des « Nordiques », l'attente d'un « homme solide » (on voit la première page du Mein Kampf d'Adolf Hitler). Himmler adhère au Parti Nazi.

A noter : ces pulsions et ces idées ont été livrées en alternance par la séquence.

5. (16'20'') 1927. Le parti Nazi compte 72000 membres. Rencontre de Marga.

« Je prévois déjà les horreurs du futur. »

Théorie de Himmler sur ce qu'est une femme qu'on aime (sur des images « mythologiques » et avec la « voix de Marga). Voix de Himmler qui lit sa « lettre numéro 4 » (d'amour). Spectacles et danses de cabaret (on entend chanter Marlène Dietrich). C'est le début d'un engagement amoureux : le couple comme cocon préservé des autres... Himmler trop jeune pour une amie de Marga... Himmler toujours en voyage... échanges quasi sado-masochistes (ici, alternance entre images de vitrines suggestives [sur la « voix » de Marga] et images SS [sur la « voix » de Himmler])... Le couple se marie en 1928 : bans, cérémonie. Discussion pour l'achat d'une automobile. La conception qu'a Himmler dans la SS et dans le couple.

6. (25'33'') 1929. La SS est passée de 300 à 20000 membres. Contribution de Himmler.

« Combien notre vie sera magnifique. »

Défilés SS, réunions innombrables de Himmler. Le couple se fait construire une maison en Bavière : il se plaint du refus d'un financier « juif »... Prescriptions (raciales et idéologiques) de Himmler pour rejoindre la SS. Combats de rue contre le Front rouge.

Le couple échange des lettres sur la « décence » (Marga y appelle Heinrich « l'homme épouvantable à l'âme noire »). Naissance de Gudrun (images d'un bébé à qui l'on impose d'épouvantables mouvements/exercices de la SS au son).

7. (32'12'') 1933. 2 millions de Nazis. Himmler chef de la police de Bavière.

« Oncle Hitler doit-il aussi mourir ? ».

C'est la prise de pouvoir (on voit des autodafés de livres). Le père et la mère de Himmler félicitent avec extase leur fils, et le remercient pour une photo dédiée de Hitler. Discours de Himmler, en particulier sur le devoir qu'ont les SS de faire beaucoup d'enfants : images de mesures d'« aryanisation » (VS le couple avec un seul enfant, « Püppie », d'ailleurs inquiet pour Hitler...). Le fils adoptif du couple, Gerhard, vient à la maison.

Plan du camp de Dachau, sur la voix gênée du père demandant à son fils (pas toujours avec succès) sa « clémence », son aide, pour tel ou tel collègue. Mort du père. Marga et Heinrich au cimetière. Puis Himmler qui défile...

8. (42'16'') 1937. 500000 condamnations. Himmler chef de la police allemande.

« Hitler a bien raison : il faut irriter les autres et ne pas se laisser irriter. »

C'est Marga qui « parle », mécontente des employés qui ont servi dans une de ses réceptions. Sur des images d'athlètes, on entend Himmler honnir encore l'homosexualité.

Images bucoliques : les Himmler en vacances, Heinrich chasse (sur le plan d'une biche morte, Marga commente l'entrée en Autriche). Sur des vues d'enfants juifs qui jouent, commentaires de Himmler sur les « sous-hommes ». Marga parle de « racaille ». Incendie d'une synagogue : la population qui regarde réjouie. Discours de Himmler : « Nous serons sans pitié ».

9. (48'26'') 1939. La Pologne envahie. Encore les progrès de la SS.

« On en parlera encore dans des milliers d'années ».

Des enfants allemands jouent à la guerre, et Gudrun suit les opérations sur une carte. Admiration de sa mère (qui juge « criminel » son fils adoptif parce qu'il ment). Himmler est nommé commissaire à la colonisation.

Sur des images de Juifs et de pauvres polonais, Marga : « Cette racaille juive, ces polaks, n'ont même pas l'apparence humaine. » Des foules valises à la main, qu'on déporte – à qui Himmler ordonne de n'emporter aucune valeur. Images de l'entrée du ghetto.

10. (51'31'') 1941. Attaque de l'URSS. Gudrun a 12 ans.

« Aujourd'hui, nous sommes allés au camp de concentration SS de Dachau »

(on saura un peu plus tard que c'est l'enfant qui note cela dans son journal).

Le carnet de poésie de Gudrun, avec des prescriptions parentales. Elle est heureuse d'être vouvoyée par les SS, de saluer Hitler... Images idylliques de la visite à Dachau (sur une petite musique de Mozart). Gudrun note : « les tableaux peints des détenus, magnifiques ! ». Et encore : elle avait en classe une antisèche, la professeure qui l'avait vu n'a rien dit. Père et mère se demandent comment leur fille perçoit la guerre (à l'image : des exécutions par balles). Himmler partisan d'une attitude « décente » face aux « animaux humains »...

Anniversaire de Gudrun : on voit un dessin animé allemand avec un « vilain bonhomme juif » qui dépouille les arbres.

11. (58'18'') Automne 1941. La Grande Allemagne. La SS et Himmler avancent encore.

« Malgré la quantité de travail que j'ai, je me porte bien et je dors très bien. »

Carnet de ménage de Marga. Himmler s'excuse d'avoir, pour la première fois, oublié leur anniversaire de mariage, il est très occupé (images d'un pogrom). En alternance, Marga et Heinrich énumèrent leurs tâches VS massacres dans les fossés qu'on recouvre de terre et de neige. Marga décide, sur les conseils de son mari, de ne plus se dire la mère de Gehrard, qui ment trop. Gudrun heureuse devant la photo de son père souriant en voiture.

Un rapport SS à Himmler : les assassins montrent des faiblesses physiques et psychiques (Himmler lui-même se plaint de son estomac). Tandis qu'on voit le transport d'un piano, il préconise discipline et convivialité.

Un autre rapport SS préconise d' « améliorer » les gazages par « camions de la mort ».

12. (1h5'4'') 1942. « Un Reich racialement pur ». Himmler et sa maîtresse.

« Si elles savaient comme la vie est amère ».

Hedwig confie à sa sœur sa relation presque secrète (depuis 1938) avec Himmler, à qui Marga ne peut plus « donner un enfant », mais qui ne veut pas divorcer. Himmler écrit son « amour » à Hedwig, tandis que Marga – qui envoie la liste de Noël de Gudrun à son mari – se plaint de la vie (cf. le « titre » de la partie), voire de la distance de son mari. Hedwig se réjouit : elle est enceinte d'Heinrich (mais le certificat de naissance annoncera « père inconnu »). Rapport SS à Himmler pour la stérilisation camouflée des femmes juives. Himmler interdit à sa maîtresse l'indépendance financière.

13. (1h11') Été 42. La Solution finale. Himmler est à la manœuvre.

« **Le bracelet en or pour notre chère petite fille** ».

Gudrun est heureuse, elle va passer 3 jours avec son père, en civil. Reparti, il ordonne les déportations. Son discours sur le « devoir » qu'ont les SS de ne rien voler. Puis l'on voit les valises, les noms des personnes déportées et tuées... et Himmler envoie de beaux cadeaux – volés – à sa famille...

14. (1h14'22'') 1943. La défaite de l'Allemagne se dessine.

Liquidation du ghetto de Varsovie par Himmler.

« **Dans les prochains jours, je serai à Lublin, Zamosch, Auschwitz, et Lemberg** ».

Gudrun critique Goebbels et Göring, et pense que son père n'est pas assez récompensé... Bombardements sur l'Allemagne. Marga se plaint de la défaite, et de son existence. Speer fait part à Himmler des projets d'agrandissement du camp d'Auschwitz.

15. (1h18'32'') 1944. On enrôle vieux et jeunes... Gerhard a 15 ans.

« **Mais tous croient si fortement à la victoire (Pappi)** ».

Des soldats alliés qui approchent : Gudrun évoque le débarquement en Normandie et l'arrivée – horrible, dit-elle – des Soviétiques. Himmler compte faire de sa propre maison un bunker, c'est la désolation de la défaite dans les rues allemandes... Marga dit que son fils s'est enrôlé : « Je trouve qu'il est devenu gentil ». Himmler envoie à sa fille un poème, « Rédemption » (les deux voix le lisent). Il se dit toujours déterminé et courageux, dur.

Un plan large montre une sentinelle (américaine ? Anglaise ?) qui garde un homme mort au sol, un flacon à ses côtés : recadrage sur le visage souriant du mort – c'est Himmler.

Images (en couleurs, ou colorisées ?) de la découverte par les Alliés d'Auschwitz, et de ses cadavres. En voix off, le discours d'Himmler à Poznan. Mouvements de caméra sur des visages de déportés qui regardent l'objectif. Des corps qu'on empile sur des chariots...

La « voix » du début du film de l'interrogateur qui s'adresse à Marga. Son mari était responsable des camps, oui, mais ils n'en parlaient pas, elle n'en savait rien...

Ecran blanc.

5 cartons noirs se succèdent, informatifs (mais ayant une force rétrospective destinée à susciter la réflexion) :

- Gudrun s'est mariée, a eu 2 enfants, elle vit avec son mari à Munich, et défend les anciens Nazis...
- Gerhard a été prisonnier en URSS jusqu'en 1955. Il est mort en 2011 à 82 ans...
- Hedwig a vécu avec ses deux enfants à Baden-Baden. Elle est morte en 1994 à 81 ans...
- Marga a vécu avec sa fille à Munich. Elle est morte en 1967 à 73 ans.
- Himmler a été capturé le 21 mai 1945 et s'est suicidé deux jours après à l'aide de cyanure...

Générique final

STRUCTURE ET SIGNIFICATIONS

Un film, c'est du sensible visité par une idée. »

Alain Badiou

Pour appréhender la façon dont est découpé un tel film (un « documentaire » créé à partir d'un flux d'images maîtrisé et de paroles ajoutées « par dessus »), on doit d'abord considérer **les matériaux dont il est constitué**. Comme pour tout film d'archives, comme pour tout documentaire biographique, sa réalisatrice, avec son équipe, a dû remonter aux faits qui dessinent l'époque et la vie de Himmler, chercher les archives, innombrables, qui peuvent sinon prouver, du moins attester, ou approcher, ces faits, et – après ce qu'André Bazin, à propos des « documentaires de reportage », appelle ces « coups de filet »¹ - faire tenir ces archives dans un matériel filmique (archives et sons montés) à la fois discours (celui que déroule en particulier la bande son) et démonstration visuelle (celle que déroule en particulier le montage des images).

Le film se nourrit d'archives

Pour « raconter » la vie de Himmler, et livrer (ou construire ?) de cette vie un « sens »², *The Decent one* se nourrit de trois types d'archives : des écrits, des photographies, des films (il faudrait faire par ailleurs un sort aux enregistrements sonores d'époque, par exemple l'enregistrement du discours de Himmler à Poznan, aux enregistrements sonores cherchant la reconstitution (par exemple, la tentative pour retrouver le son que produisait dans les années 20/30 le claquement d'une porte d'automobile de telle marque), et aux musiques, celles qui visent elles aussi la reconstitution et celles, créées pour le film, qui sont jouées « par dessus ».

Les écrits

trouvés, sélectionnés et rassemblés, ordonnés, ont été – c'est évidemment la moindre des choses – authentifiés (par un historien au moins (Michael Wildt), une politologue appartenant à la famille (Katrin Himmler), des descendants de familiers et de proches. Il s'agit de documents écrits privés (les lettres de Himmler à sa femme, à sa fille, à sa maîtresse, les lettres du père de Himmler à son fils, les lettres de la maîtresse, Hedwig, à sa sœur, les journaux intimes de Himmler jeune, de Marga, de Gudrun...) ou publics (par exemple des rapports envoyés par tel ou « spécialiste » à Himmler, chef des SS).

Les photographies

viennent de sources privées (celles qu'on a retrouvées dans la maison de Himmler, ce qui appartient, précise le générique de fin, à un « fonds Gerhard von der Ahé », ce qui a été « glané » auprès de proches, de descendants, etc.) et de sources publiques (le générique de fin, en mentionnant le fonds d'archives où a puisé le film, donne une idée du travail énorme qu'a représenté la recherche pour le film).

Les films

utilisés sont eux aussi de nature privée (des prises de vues familiales) ou publique (voir encore le générique de fin).

Que fait le film de ces archives ?

Bien entendu, l'honnêteté du film (honnêteté vis-à-vis de l'Histoire et honnêteté à l'égard du spectateur de cinéma) commande que les archives soient non seulement authentifiées (et elles l'ont été, on l'a dit), mais encore choisies (ou non), utilisées pour le montage, et « sonorisées/parlées », dans un sens qui ne soit pas vraiment étranger, encore moins contraire, aux intentions de ceux qui les avaient écrites, ou prises, ou tournées.

1- André Bazin, « À propos de Pourquoi nous combattons », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Tome I (Editions du cerf, 1958).

2 - On reviendra, bien entendu, sur l'intérêt de ces deux finalités – et sur les problèmes que cela peut poser.

C'est là toute la difficulté, tout le problème, du film d'archives (Derrida disait qu' « on sait très bien qu'il n'y a pas d'archives innocentes »³), problème sur lequel on reviendra plus loin. Vanessa Lapa, qui a très consciemment fait de son film un documentaire biographique en même temps qu'un « documentaire idéologique de montage » (le mot est encore de Bazin), n'ignore pas cette question : elle voulait raconter la vie de Himmler, mais également convaincre (on essaiera de voir de quoi), et pour cela, elle a fait des choix nets.

Les écrits sont

- ou bien filmés (on les voit à l'écran, en tant que matérialisation filmique de l'écrit et du document pour l'histoire et en tant que représentation « graphologique » de la personne),
- ou bien constitutifs des « cartons » qui construisent le film, **le principe structurant** même du film,
- ou bien « **parlés** » par 12 acteurs valant 12 voix, âges, tons, accents, qui jouent la polyphonie du film⁴.

Quant aux **archives-images** (photos et films),

elles sont, pour une partie d'entre elles au moins, retouchées, et sont bien sûr d'une part l'objet d'un montage, d'autre part l'objet d'une « mise en sons (et en paroles) ».

Retouchées.

Le noir et blanc n'a pas été « colorisé » (les images tournées dans le camp d'Auschwitz ouvert à la Libération, qui figurent à la fin du film, sont à l'origine des preuves de l'extermination, mais coloriées peu après, c'est même, peut-être, une raison de la sidération qu'elles produisent encore, malgré le temps passé et notre connaissance acquise), mais Vanessa Lapa dit avoir voulu améliorer, quand c'était possible, la qualité des images trouvées, et homogénéiser les formats, nécessairement très diversifiés⁵. Il est fréquent par ailleurs que la caméra zoome et/ou effectue une trajectoire en montrant une image fixe (une photo, une page de lettre ou de journal intime...).

Montées.

Pour l'essentiel, les images d'archives ont été montées chronologiquement : il s'agissait en effet, répétons-le, de raconter une vie individuelle. De la même façon que des écrits pris à Himmler (ou aux siens) construisent, par l'intermédiaire des « cartons », le fil d'une existence et d'une personnalité, les archives sont en quelque sorte leur « preuve par l'image ». On pourra interroger la validité d'une telle reconstitution biographique, qui a certes l'avantage de l'explication pédagogique, mais peut créer une illusion (l'illusion selon laquelle toute vie suit un fil direct, de la naissance à la mort, et ici l'idée – à vérifier ! – selon laquelle Himmler criminel était « déjà » dans l'enfant). Et l'on pourra également se demander si des images sont en elles-mêmes capables de dire la « vérité » d'un moment de l'Histoire, celle d'un individu ayant joué un rôle dans l'Histoire.

Au delà de cette ordonnance chronologique, les images d'archives font l'objet d'un montage discursif précis. Ces images d'archives ont beau renvoyer à des faits fragmentaires, enregistrés à leur époque dans un but ludique et mémoriel (celui qui photographie ou filme a voulu en garder la trace), ou dans un but informatif (celui qui photographie ou filme a voulu témoigner d'une fête, d'un rite...), ou dans un but de propagande (celui qui photographie ou filme a cherché à montrer la « grandeur » ou, au contraire, la criminalité du nazisme) – elles sont reprises et ordonnées par le film pour faire à la fois récit (la vie de Himmler) et discours (comment peut-on expliquer la « monstruosité » d'un sujet dans l'Histoire). Il va alors de soi que leur figuration, leur place, leur fonction dans le film renvoient à autre chose qu'elles-mêmes : le plus souvent, elles sont montées en parallèle, ou en opposition (on évoquera cela plus loin), elles sont donc devenues par le film des figures de style destinées à dire une « vérité » sur Himmler.

3 - Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma* n° 556, avril 2001.

4 - 12 voix : Heinrich Himmler jeune, Himmler adulte, le père, la mère, Marga, Gudrun, Hedwig, un interrogateur américain ou anglais, 4 SS différents.

5 - On étudiera (et on interrogera) plus loin les raisons de ces choix.

Mises en sons et en paroles.

La bande sonore du film est riche : « voix » des lettres, journaux, discours, rapports, sonorisation d'images filmées sans son à l'époque, musiques intégrées au récit du film ou produites « par dessus » le récit du film... On peut ici suggérer (sans souci d'exhaustivité) quelques pistes d'analyse de cette bande sonore, essentiellement dans son rapport au collage-montage d'images d'archives que définit le film :

- **Le son vient « naturaliser » l'image** : par exemple, des bruits de canons quand on donne à voir la guerre, des musiques typiques pour correspondre à une fête de village ou un spectacle de cabaret... Il s'agit là d'un effet de réel fréquent dans les documentaires, les films de montage.

- **Le son vient donner un sens à l'image** (sens que l'image n'avait pas forcément – le son donne de l'image sa lecture) : par exemple, après qu'on a appris la mort du père d'Heinrich Himmler, une photographie montre le chef SS et sa femme au cimetière, durant l'enterrement, et le son propose l'éclat du tonnerre durant un orage... Autre exemple : on voit une jeune fille qui, en dansant, touche de sa jambe la jambe de son partenaire, et l'on entend alors la « voix » de Himmler qui fait des femmes en général des perverses dont il veut se méfier... Un troisième exemple : le film montre des scènes de pogrom, et fait entendre ensuite des paroles « dures » de Himmler, ce qui fait reposer sur lui la responsabilité des scènes qu'on vient de voir⁶... On peut dire cela, finalement, des musiques « extra-diégétiques » choisies pour le film : d'une façon générale, elles viennent « juger » Himmler, ses paroles et ses actes.

- **Le son est en quelque sorte « forcé » par l'image**, lorsque le film (et cela arrive souvent) fait entendre l'un à la suite de l'autre deux propos de Himmler, par exemple, puisés dans sa correspondance, deux propos qui n'ont pas nécessairement un lien, qui peuvent même avoir été écrits dans des contextes très différents, et que les images, montées l'une derrière l'autre, établissent de fait un rapport de cause à effet entre les propos écrits/entendus⁷.

- **Le son et l'image marchent du même pas**, contribuent ensemble à raconter l'histoire de Himmler et à lui donner un sens. Ainsi de la séquence (dans la 4ème partie du découpage) dans laquelle Himmler se scandalise à la voix du « scandale » des enfants qui restent nus devant les adultes (on voit alors, en effet, un enfant qui joue nue sur un lit avant son coucher), puis se souvient qu'un ami l'a traité ou presque de puceau (on voit alors que l'enfant, prêt à gagner son lit, est rhabillé!). On pourrait presque dire ici que l'image donne de ce qui se lit/s'entend une métaphore, et donc une lecture (convenons que cela rapproche notre exemple du cas précédemment avancé).

- **Le son et l'image s'opposent** (le discours du film recourt donc à une forme d'antiphrase) : par exemple, alors qu'on « entend » Himmler tenir les propos « vertueux » que l'on sait sur le devoir moral que doivent suivre les SS de ne rien voler à leurs victimes, l'image insiste sur les valises qu'ont abandonnées les familles déportées et massacrées (valises qui portent même un nom, voire une adresse). Un peu plus tard dans le film, le son montrera en effet ce que suggérait l'image : Himmler lui-même envoie à sa femme et à sa fille des vêtements ou des bijoux volés à ses victimes...

- Il faudrait enfin (mais les limites de ce dossier ne suffisent pas à se lancer dans un travail auquel nous pouvons inviter le lecteur) faire un sort au « **jeu** » des acteurs qui lisent les propos de telle ou telle personnalité racontée par le film : que disent des images d'archives choisies et montées, et du contenu des propos rapportés, le timbre de voix, l'accent, l'intonation, le débit et les pauses, d'acteurs qu'on a enrôlés pour leurs qualités, leur âge, leur aptitude à « faire » un Himmler haineux et névrosé, une Marga réjouie puis défaite, une « Püppie » admirative, etc. ?

6 - Bien entendu, nous ne voulons pas dire ici que le film accuserait Himmler à tort ! C'est d'un procédé formel que nous parlons, venant d'un film qui a raison de vouloir nous convaincre, et qui, pour ce faire, utilise notre croyance en l'image pour « appuyer » un son, ou notre écoute du son, pour donner un sens à l'image.

7 - Exemple dans la partie 4 du film : « Aujourd'hui, j'ai retrouvé mon équilibre psychique » (à l'image, une lettre de Himmler), puis « J'ai été accepté à la Fraternité Apollo. » (à l'image, des hommes attablés dans un rituel très « viril »).

Quels principes pour construire ce matériel filmique ?

Le premier principe structurant *The Decent one*

est évidemment celui de la **chronologie**. Le récit du film débute en 1900, avec la naissance, annoncée par son père, d'Heinrich Himmler, il se termine en 1945, avec son suicide (même si des cartons vont au delà en nous informant du sort de quelques-uns de ses proches).

Ainsi, **la perspective est nettement biographique** : racontant la vie d'un individu, et très exactement de sa naissance à sa mort, il choisit donc de présenter cette vie comme un ensemble cohérent, dont toutes les expériences (des plus puérides aux plus mortifères) vont dans la même direction.

La question est alors de savoir si cette direction est impulsée **par la volonté du « sujet » raconté** (il aurait dès sa jeunesse, puis dans toutes les étapes de son existence, choisi d'être celui que l'Histoire définira une fois pour toutes, un idéologue nazi, un des grands criminels du siècle), ou si elle est **le point de vue, rétrospectif, du film** (qui, à partir de ce qu'il sait ici et maintenant de Himmler, re-construit ses affects, ses propos, ses actes, pour en livrer une explication, voire une leçon. Mais rien ne nous empêche de conserver les deux hypothèses.

Dans le premier cas, peut-être un peu illusoire (un individu plie-t-il consciemment – et même, parfois, inconsciemment – tous ses faits et gestes à une « fin »?), **le film « pointe » une réalité profonde du personnage**, que la position sociale, l'éducation, l'époque, ont très tôt fabriqué, et fabriqué en Nazi (il est clair, et c'est l'un des mérites du film que de le « démontrer » assez clairement, que Himmler est si l'on peut dire un « sujet dans l'Histoire », tant sa destinée se confond avec celle de son siècle...).

Avec la deuxième hypothèse, c'est du point de vue même du film qu'il s'agit, **un film qui obtient la lucidité à force de ténacité pédagogique**. Que veut-il faire en effet sinon mettre ensemble (monter, dit-on en cinéma) des archives (des écrits, des images, de la sphère privée ou publique), les faire « jouer » l'une avec l'autre, ou l'une contre l'autre, et leur donner une « parole » (les mettre en scène, dit-on au cinéma), dans le but de « révéler » (pourquoi pas au sens photographique du terme) ce qui a conduit la vie de Himmler sans que ses contemporains, hélas, le perçoivent nettement, qu'on saisit mieux aujourd'hui, mais qu'il faut à tout prix garder à l'esprit quand on observe les dires et les comportements des individus (et des groupes), en particulier dans le champ politique ?

Voilà qui expliquerait du reste quelques procédés formels du film qu'on a déjà relevés. Pourquoi multiplier les gros plans sur l'écriture (brutale ? obsessionnelle ?) propre à Himmler ? Pourquoi, dans les cartons, opposer cette écriture personnelle aux incrustations de nature historique ? Pourquoi uniformiser les formats des films et des photographies retrouvés ? Pourquoi zoomer au-dessus des portraits photographiques (pour insister sur un détail, par exemple le brassard à croix gammée sur le portrait photo de Himmler – ou, plus souvent, pour pénétrer avec le spectateur dans le regard d'un personnage) ? Pourquoi – au moment où le film évoque le discours de Himmler à Poznan en 1943 – nous faire passer en « overlap » de la voix de l'acteur à celle, authentique, de Himmler ? Etc.

Au delà d'une volonté d'unité formelle, il y va sans doute d'une intention encore une fois pédagogique (et, finalement, politique) : ne pas laisser les documents « dans leur jus » mais, au contraire, les regrouper pour aujourd'hui, les faire « bouger » comme on bouge aujourd'hui (avec des sons, avec des mouvements de caméra, dans tel format...) - en fait les re-prendre (les prendre une deuxième fois, les prendre à nouveau et autrement) pour qu'ils soient « nets » aux yeux (et aux oreilles) du public d'aujourd'hui⁸. N'y va-t-il pas également d'un souci artistique et moral : quand le temps passait de la vie de Himmler, le monde n'a pas été assez sensible, ou l'a été bien trop tard, à ce qu'il représentait de danger pour l'Humanité – maintenant que le temps passant a permis le savoir, il est peut-être permis de faire entendre et voir⁹...

8 - On sait les « reproches » que peut appeler un tel parti pris : il abolirait la distance, le recul critique, qu'on adopte en voyant des images « anciennes », non sonorisées, non « formatées » (voire en noir et blanc), il faciliterait par trop la croyance en l'image de son public, il ferait ainsi à sa place une grande partie du chemin réflexif. Le film assume sans doute ce parti pris, peut-être favorable, tout de même, à sa réception, et qui fait sens avec sa volonté de démonstration, d'autant plus qu'il permet une vraie beauté plastique des images montrées et des sons produits. Cela veut-il dire que l'éthique serait sacrifiée à l'esthétique et à la pédagogie ? Poser la question, toujours posée au cinéma documentaire (et encore plus aux films de (re)montage, et encore davantage, peut-être, aux films qui interrogent les massacres de masse), c'est souligner au fond un autre intérêt du film. Sur ces questions, voir la bibliographie et la filmographie proposées dans ce dossier.

9 - Sans comparer, évidemment, le film de Vanessa Lapa à ce que tentait Pasolini avec *La rabbia* (les deux films n'ont en commun que d'**essayer** avec des archives et un « commentaire »), on pourra ici renvoyer à la lecture du récent essai de Georges Didi-Huberman *Sentir le grisou* (Editions de Minit).

La manière dont le film est découpé

est logiquement « raccord » avec ce principe de la biographie documentée qui est, on vient de le voir, le principe de construction du film. On peut dénombrer (voir le découpage du film) 15 parties. Les parties internes sont toutes « enclenchées » par un carton à la fois historique et biographique qui donne un titre puisé dans la communication intime de telle ou telle personne (Himmler le plus souvent), qu'on retrouve dans une séquence de la dite partie. Les deux parties externes sont dépourvues de ce point de départ mais donnent au film une certaine circularité : le film commence et finit, donc, avec la fin de la Guerre, la mort de Himmler, et l'interrogatoire de Marga. C'est-à-dire par notre point de vue – qui sait ce qu'a été l'horreur produite par l'idéologie, le discours, les images de Himmler (en revanche, les parties internes du film convoquent pour l'essentiel le point de vue de Himmler et des « siens », et elles le déroulent dans un certain aveuglement, symbolisée par l'absence, des points de vue qui pourraient s'opposer à lui).

On peut considérer que le film – au moyen de cette construction rigoureuse et cohérente – a cherché à donner au maelstrom d'images et de sons captés et rendus un continuum à la fois moral et esthétique, basé sur la question du point de vue : images de la découverte des camps et interrogatoire de Marga d'un côté, images et mots tenus dans le « champ Himmler » de l'autre côté. Nulle confusion ici : il s'agit d'expliquer, et ainsi d'appeler à la connaissance et à la vigilance.

Conclusion

Dernière chose à considérer pour qui veut appréhender la façon qu'a le film de se structurer pour signifier. Attaché à (re)faire la vie de Himmler, il voit ce dernier comme **le « produit » de l'Histoire** (la formation de ses sentiments et de ses idées renvoie clairement, tant dans le choix des images que dans celui des sons et des propos rapportés, à son appartenance de classe et à son éducation, à ses pratiques scolaires et religieuses, aux rencontres avec son époque) et, en même temps, comme le **« produit » d'une psyché** (déficiences sensibles et sexuelles, perception de soi et des autres...), et il est occupé tout du long à les mettre ensemble, à faire de l'un l'origine de l'autre (et inversement).

Le Himmler qui veut faire de son couple un cocon est – dans le film – le même que le Himmler qui, à la toute fin, veut faire de sa maison un bunker... Le même celui qui hait les Juifs et celui qui accumule les poncifs de l'amour conjugal ou paternel... Le même celui qui prend une maîtresse et lui fait un enfant et celui qui appelle les SS à peupler l'Allemagne d'enfants « aryens »... Le même celui qui « travaille » à l'extermination industrielle et celui qui vole à ceux qu'il assassine pour offrir des cadeaux aux siens...

Si nous signalons ces **correspondances** (et il y en a d'autres, beaucoup d'autres, dans le film), ce n'est pas ici pour les interroger (on pourra le faire à un autre moment de l'analyse), **c'est pour voir dans ces correspondances non seulement « l'idée » du film, mais encore la raison du choix des images et des lettres pour son montage.**

Le spectateur de *The Decent one* ne peut en effet qu'être frappé par le fait que les images et les sons se télescopent (à grande vitesse) pour provoquer :

- **un effet de répétition, de ressassement** (Himmler fait pratiquement la même misérable chose du début à la fin de son existence... Il ne cesse de dire aussi les mêmes choses, trop sciemment sucrées et stéréotypées, ou obsessionnellement haineuses, violentes, et prescriptives),
- **un effet d'opacité**, irritant et révoltant (Himmler n'analyse que peu, et pauvrement, ses affects – par exemple, constatant qu'on ne l'aime pas, il se contente de renvoyer cela à son défaut de « trop parler » – alors que le film, a contrario, nous livre de lui une analyse permanente).

D'autre part, ce télescopage des matériaux filmiques veut nous proposer, on l'a dit, une « explication » (une analyse, justement) du « cas » Himmler. D'où (c'est une hypothèse) deux types dominants de montage dans le film :

- soit les images, ou les sons, ou les images avec les sons, sont montés **« en parallèle », sur l'analogie.**



On peut chercher des exemples dans la partie 4 (très riche à cet égard) : côté public, des manifestations en Allemagne contre « la honte de Versailles » - côté privé, l'étudiant Himmler se plaint de coliques, de maux d'estomac... Ou partie 6 : côté privé, le couple Himmler se plaint d'un « Juif » qui hésite à lui prêter de l'argent pour la construction de la maison – côté public, énumération des conditions pour être un « Aryen » adhérent de la SS... Et encore : côté privé, annonce de la naissance de Gudrun – côté public, images d'un bébé à qui l'on impose des mouvements physiques brutaux... Parce qu'il faut démonter le langage de Himmler (et ses images, tout autant), qui « marchait » en faisant collage de l'intime et du social.

- soit ils sont montés « **en opposition** ». Dans la partie 4 encore : Himmler qui dit son « dégoût » à la lecture d'Oscar Wilde et de « l'idéalisation des homosexuels » - les plans de jolies jeunes femmes blondes quasi mythifiées... Ou partie 8 : on voit des enfants juifs qui jouent tandis que retentit la voix de Himmler tonnante contre les « sous-hommes » puis que Marga parle de « racaille¹⁰»... Ou partie 10 : Gudrun dit « magnifiques » les tableaux peints par les détenus à Dachau – les images de son séjour là-bas sont « paradisiaques »... Il faut par le film indiquer que le langage verbal et visuel de Himmler hystérise les clivages, ce collage d'oppositions, d'oxymores presque, le permet.

Dans tous les cas, il s'agit pour le film de ne pas se contenter de montrer des images de la barbarie nazie, de faire entendre les mots de l'idéologie nazie (hélas, ces images et ces mots, qui nous sont maintenant « connus », ne font-ils pas que « fermer les yeux des morts » toujours, pour reprendre une expression de Georges Didi-Huberman?) – il s'agit de **démontrer** leur pouvoir visuel et discursif virulent, capable (aujourd'hui encore, hélas...) de faire sens – et de porter.

Montage « savant », donc, dans la mesure où, sachant ce qui fut avec Himmler, il n'a de cesse de démonter le discours Himmler, ses procédés, un discours fait d'images et de mots tellement « clairs » que trop peu de gens alors ont vu que ce qu'ils fabriquaient fermeraient les yeux des vivants¹¹.

10 - On pourrait en effet trouver aussi dans le film des exemples qui visent les propos et les postures de Marga, ou de Gudrun...

11 - Le film peut aussi nous aider à comprendre que la « catastrophe » nazie n'a pas été que le débordement d'une irrationalité, d'une bestialité. Produite sur un terrain idéologique favorable, elle a été fabriquée par le discours des hommes (pas des « monstres ») comme Himmler. Voyons par exemple combien le rapport SS expliquant à Himmler ce qu'il faut faire dans les « camions de la mort » pour améliorer leur « rendement » cache son horreur derrière un langage technocratique « correct »... presque « acceptable » dans une société industrielle.

LE «CAS» HIMMLER

Le film, assurément, frappe avant tout de faire comme si nous entendions la voix de Himmler : ses propos, son timbre, ses intonations. On a invité ailleurs (cf. la partie « Structure et significations » de l'analyse) à faire la part du jeu de l'acteur dans l'effet sur nous de cette voix, qui contribue à « fictionnaliser » la nature documentaire du film. Mais **ses propos** ?

Répéter d'abord qu'ils sont **authentiques**. Le directeur des Archives fédérales allemandes des années 80, Josef Henke, puis leur directeur actuel, Michael Hollmann, et l'historien Michael Wildt ont pu s'en assurer, et vérifier leur correspondance exacte avec ce qu'avait écrit Marga, l'épouse, à Himmler. Comme le remarque Michael Wildt (interrogé par Libération en mars 2014, à propos de la publication des lettres), ces propos – au delà de ce qu'écrivit le jeune Himmler, notamment dans son journal) sont ce que voulait dire Himmler à sa femme, à sa fille, à sa maîtresse, alors même qu'il organisait déportations et massacres dans son train spécial polonais...

Remarquer ensuite que ces propos, certes, **ne remettent pas en cause l'Histoire** : rien de ce qu'on savait jusqu'alors de la vie du Reichsführer¹, ou de l'histoire du Troisième Reich, ou de ce qui a organisé la « Solution finale ».

Ils nous apprennent toutefois bien des choses (et d'autant plus qu'en faisant pour son film une sélection des « propos » de Himmler, en les ordonnant selon la chronologie et la thématique, en leur donnant la force du point de vue que donnent les sons et les images, Vanessa Lapa « condense » singulièrement l'effet saisissant que faisait sur le lecteur l'entrée dans les agendas, notes, et lettres...).

1.

Tout d'abord, ces propos mettent à notre disposition – venant des hauts dignitaires nazis – les documents privés les plus longs et les plus précis (Hitler n'a rien laissé, Goebbels n'a tenu un « journal » que pour laisser de lui une trace « glorieuse », nous n'avons de Göring que des textes officiels...). Ces lettres et notes peuvent donc être reçues comme disant la personnalité, les sentiments, la pensée, du Criminel nazi « par excellence », Heinrich Himmler – un homme qui, ayant très tôt du monde sa vision, va, sans aucune mauvaise conscience, **planifier tout à la fois, d'une même façon, son existence propre et sa « mission » de mort**. Remarquons que cette reconduction du travail de mort dans sa vie même, que cette reconduction dans les massacres de ce qu'il était comme homme, Himmler les a voulues (il ne s'agit pas, ou pas seulement, d'une simple « duplicité » - d'un côté le bourgeois cultivé et père de famille, d'un autre le « Monstre »), et que sa femme, sa famille, l'Allemagne alors, en étaient fières).

2.

Ensuite, les « propos » de Himmler ne sont pas (pas seulement ou pas du tout) un témoignage de plus sur la « banalité du mal » dont parlait Hannah Arendt à propos d'Eichmann. Comme le remarque Michael Wildt à la suite de la philosophe, celui-ci est un « bureaucrate » de la machine de mort, un exécutant qui accepta servilement de fabriquer la monstruosité, mais sans se la « représenter ». Himmler, quant à lui, est le concepteur et le constructeur de l'appareil : il perçoit parfaitement les masses d'êtres humains à la liquidation desquels il donne une théorie, un programme, une ingénierie. Il **imagine et accomplit le monstrueux** pour prouver qu'il est puissant, conscient, inébranlable, et parce que tuer, et tuer industriellement, est le résultat final, conçu en toute connaissance de cause, la conséquence logique, nécessaire, inévitable, du sens qu'il donne au monde et à la vie².

1 - Katrin Himmler et Michael Wildt notent toutefois que la connaissance de ces lettres de Himmler peut conduire à retoucher çà et là les travaux biographiques de Peter Longerich (*Himmler*, Editions Héloïse d'Ormesson, 2010) et de Klaus Mues-Baron (*Heinrich Himmler – Aufstieg Des Reichsführers SS*, 2011, inédit en français).

2 - On peut ici renvoyer à la lecture des deux très belles lettres ouvertes envoyées (l'une en 1964, l'autre en 1988) par le philosophe Günther Anders au fils d'Adolf Eichmann. Elles ont été publiées ensemble, en français, sous le titre *Nous, fils d'Eichmann* (Rivages poche, 2003). Voir aussi le célèbre « rapport sur la banalité du mal » de Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem*.

Un Himmler et un autre

Les spectateurs d'aujourd'hui, en voyant *The Decent one*, vont infailliblement se trouver dans **l'effarement** de ceux qui les ont précédés : aussi bien les lecteurs de Voltaire, étonnés avec lui qu'un homme qui travaille à torturer toute la journée puisse partager avec son épouse des joies ordinaires, que les soldats américains de 1945, découvrant l'horreur des camps et écoutant Marga Himmler leur dire qu'elle n'en parlait jamais avec son mari, occupée qu'elle était à gérer avec lui, le voyageur, les soucis du quotidien...

Ils vont en effet « écouter » tout à la fois un jeune homme qui s'amuse d'une fête religieuse et un idéologue aveuglé très tôt par la détestation, un homme affectueux, respectable, soucieux des convenances, et un travailleur visant, dans toutes ses activités, le crime le plus odieux. Ils vont être littéralement submergés par ce que ressasse le film (ce que ressasse son « héros ») : **il y a un Himmler et il y en a un autre** – et ils devront penser ce qui leur apparaîtra forcément comme un décalage, un hiatus, une fracture incompréhensible. Car comment peut-on avoir été en même temps, dans une même vie, parfois le même jour, un enfant timide et un bourreau intraitable ? Un adolescent complexé et un mâle qui délire sur les femmes en tant que machines à féconder ? Un être à la sentimentalité vaguement sirupeuse (mais à la sexualité voulue « méchante ») et un « chef » qui voit sans faillir la mort à l'oeuvre, la mort qui lui obéit³ ?

Les philosophes et les psychologues peuvent aider ces spectateurs (et en particulier les jeunes spectateurs) à analyser, au delà de l'effarement, une telle duplicité, un tel clivage. **Elisabeth de Fontenay**, dans un article publié par *Le Monde* en février 2014, insiste elle aussi (à la lecture des lettres) sur l'« ahurissement » qu'on peut ressentir à constater qu'Himmler a sans cesse en tête des « fadaises » sentimentales et des crimes sinistres, et sur la difficulté qu'il y a à « penser l'énigmatique unité de cette personnalité et l'insignifiance de tels échanges au regard de l'énormité des massacres⁴ ». Selon elle, le fameux concept de « banalité du mal » (Hannah Arendt) n'éclaire pas le « cas » Himmler : il valait (peut-être) pour Eichmann, parce qu'il s'est dit ignorant du résultat final de ses actes, ignorant de ce que représentait d'impensable ce qu'il fabriquait, mais peut-il suffire à « comprendre », dans le même individu, le bavardage affectif convenu et le silence têtu jeté sur une « mission » jamais imaginée ? Elisabeth de Fontenay avance alors deux hypothèses intéressantes :

- ou bien il y avait chez Himmler une très profonde « **déficience d'affectivité** » qui explique la rigidité de son rapport au père et à la mère, la difficulté de sa vie sentimentale (et les mots stéréotypés qu'il emploie pour mener cette vie), la forteresse où il met cette vie... et l'insensibilité qui lui permet de n'avoir, en face de la mort, que des maux d'estomac, des coliques, et de les surmonter « bravement »...
- ou bien Himmler (comme d'autres psychopathes... mais aussi comme des tas de gens dans le monde « ordinaire » !) a tenu à toujours **séparer vie privée, domestique, et vie publique**, parce que celle-ci faisait de lui un « héros » obligé de commettre des atrocités (pour la grandeur de la « race » et de la « patrie »), tandis que celle-là le contraignait à une rigoureuse morale de la « tenue », seule capable, non pas laisser les siens dans l'ignorance de son « travail » (les siens savaient, et s'en félicitaient), mais de leur épargner ce « travail », trop « héroïque » pour eux...

Un homme

Ce faisant, Elisabeth de Fontenay ne nous invite nullement à une analyse « psychologisante » du film : ses deux hypothèses en fait n'en font qu'une, selon laquelle **Himmler était un homme – un seul – que tout, dans l'Histoire, dans la société, depuis sa naissance, a produit** en tant qu'être mental faible du coup soumis (son sens, répété des dizaines de fois, de la « correction », du « devoir », du « travail à faire ») à la névrose de l'idéologie raciste, si enracinée dans l'époque...

3 - Nous invitons le lecteur à faire un recensement de tout ce qui, dans le film – dans les propos de Himmler et dans les images que confronte le montage – amène à percevoir un Himmler clivé... Répétons-le : cette dualité est à la fois celle du personnage et celle qui conduit le choix et le montage des propos et des archives.

4 - Elisabeth de Fontenay, article cité.

Il convient donc de regarder/écouter le film en ne faisant de Himmler ni le prototype du « criminel » (un « monstre » que notre humanité ne peut que rejeter dans les ténèbres de l'animalité, de l'anormalité) ni la réitération d'un mythe littéraire comme celui construit par Stevenson (Dr Jeckyl et Mr Hyde)... **Himmler est... un homme !** Le film, en exhibant ses photographies, en racontant son enfance, en lui donnant une voix, nous le rappelle : il est « rond », au physique et au moral (convenable, correct...), il sait sourire et écrire des gentilleses, même niaises, il épouse, il est père. Et le film de nous rappeler, un peu plus tard, qu'il prononce les mêmes haines que nombre de ses compatriotes et de ses contemporains, et que, bientôt, il va faire – et même mieux – le même « travail » que les autres...

Certains contemporains avaient même perçu son ambigüité, y compris sur le plan « privé », et bien avant que l'idéologie nazie déroule son grand rouleau... Quand Henriette von Schirach, proche du couple Himmler, parle du « pauvre » Heinrich, raille son côté « pantoffel », s'amuse de ce que la rude Marga « le mène par le bout du nez »⁵, l'épouse elle-même dit (avec amusement) de son « petit chéri » qu'il est « l'homme épouvantable à l'âme noire »... La maîtresse du « héros » remarquera plus tard la sévère autorité mâle de son amant (partie 12 du film). De son côté, le « petit Papa » fait volontiers le « méchant », menace (comiquement?) de « tirer les très petites oreilles » de sa « Mamette », et de prendre sur elle sa « revanche » (partie 5)... De fait, le couple fonctionne parfaitement (du moins, durant un temps), qui conjugue sans difficulté la misogynie, l'antisémitisme et la xénophobie, un contrôle total – et théorisé – des affects (jusqu'à la sécheresse de cœur, par exemple, de Marga à l'égard de Gerhard, ou jusqu'à l'annonce de la mort de son mari), une sourcilleuse harmonie des pensées – toujours vécues sur le terrain de la sensibilité. Au fond, Himmler et sa femme ne sont-ils pas, en cela, à l'image des bourgeois bavarois (allemands) de leur époque ? La haine des Juifs et des étrangers, la peur des Rouges, les crispations homophobes, voilà des « valeurs » assez communément partagées dans la Bavière traditionaliste du début du XX^{ème} siècle... Des « valeurs » qui prétendent attester de la « correction » des idées, de la « pureté » des comportements, de la « décence » des sentiments – et qui alignent absolument tout (on a les mêmes mots débiles pour parler de sa femme et de Hitler, on parle fort des événements faibles, un souci gastrique ou une crainte des moustiques, et faiblement des événements forts, on passe sous silence tout ce qui est sexualité et criminalité...).

C'est que ces bourgeois ont hérité d'une culture qui, même si on lit Homère, est une culture de soumission à la névrose sexuelle, à la peur de l'Autre, à l'accomplissement de soi dans un « idéal » global : il « convient » d'être un bon mari, un bon père (et il convient de s'en vanter, de le répéter, ad nauseam), un bon Allemand, un chef. De ce point de vue, le film additionne bien les pièces, sociales et idéelles, de cet héritage : chants et danses de la tradition, rites religieux, fréquentations aristocratiques, appartenance à des clubs virils, imitation des pairs, marques de classe.

Tous préjugés et signes qui ont fait, d'une certaine façon, les Heinrich Himmler. Le « génie » de celui-ci, a rappelé Hannah Arendt (dans *Penser l'événement*), est d'avoir été un bourgeois « respectable » construisant la terreur sur l'assentiment de tous ses semblables. Ce qui n'est sûrement pas, hélas, le seul problème du passé : ne faut-il pas rappeler à tous, et aux plus jeunes surtout, qu'en 1920, Himmler, s'il ne savait pas qu'il ferait d'Auschwitz la métaphore de sa conception du monde, avait déjà cette conception, qu'il avait la ferme volonté de la « réaliser », et qu'il n'était pas le seul à l'avoir et à la vouloir ? Ne faut-il pas rappeler qu'après 1945, le fait de savoir n'a pas empêché tout à fait le retour du mal ?

La force de *The Decent one* n'est pas seulement de nous jouer encore la musique et les images de l'extermination des hommes (la joue-t-on assez, d'ailleurs?) : elle est aussi de nous les montrer dans un homme, un homme comme nous et pas un autre, donc un homme après tout capable de recommencer⁶.

5 - Cf. Monika Boekholt, « Un air de famille », mis en ligne sur www.parutions.com et repris dans le dossier de presse du film.

6 - Disons ainsi, pour aller vite, que psychanalyse, socioanalyse, et analyse historique du « cas » Himmler pourraient aider à comprendre comment il est « possible » qu'un individu en arrive à commettre ces crimes « impensables » - ce que des lycéens, par exemple, ne parviennent pas à concevoir. Aider aussi à comprendre comment une époque fait la part belle à de tels individus... La lecture d'une nouvelle de Sartre, « L'Enfance d'un chef » (elle est l'une des cinq nouvelles qui composent *Le Mur*, recueil publié en 1939), peut captiver, de ce point de vue...



LE «CAS» HIMMLER : LE POINT DE VUE DE NATHANIEL LAOR

[traduit de l'anglais par Isabelle Viel]

La correspondance (entre Marga et Heinrich) révèle une sorte de jeu sadomasochiste dans un couple qui se taquine au sujet de différents aspects de la personnalité de chacun. Une relation entre un jeune homme inexpérimenté qui consacre sa vie à son pays, en bon soldat dévoué, et une femme qui aspire à sacrifier sa vie à son amour. Pour tous les deux, la souffrance fait partie de l'amour et du dévouement, de même que la torture fait partie de leur lutte contre les « instincts diaboliques ». Tous les deux ont des pans de personnalité masculin et féminin et ils jouent sans complexe à la maman et à l'enfant ou au chevalier et sa dame fidèle. Tous deux aspirent à mieux que la 'moyenne'. Marga est cependant rebutée par les tâches bureaucratiques alors que lui aime établir des contrats, ordonner, tout en aspirant à la libération des « mauvaises pulsions » pour laquelle il se sent personnellement désigné. Finalement, la femme acceptera ce point de vue contre la promesse de l'homme de la protéger totalement. Il s'ensuivra un lien idéalisé, cadré de façon romantique par une catastrophe prévisible à venir.

Quant à la dynamique entre le moi privé et le moi social, Marga se voit comme munie d'un bouclier de fer et d'un ego falsifié. Heinrich Himmler l'idéalise très certainement, mais il place encore au-dessus sa fascination pour l'État allemand, et l'image de son engagement politique est protégée par son propre « sombre bouclier ». Il prévoit la ruine et la destruction alors qu'il travaille à la réalisation de l'État-idéal. Il rêve à la fois d'une maison de famille allemande traditionnelle et classique et d'une autre chose, ancrée dans le 'mouvement du mal'. Et ces rêves pénètrent la relation qu'il entretient avec Marga. Il est l'Autorité familiale et en tant qu'esprit du mal, elle doit lui soumettre sa bonté. Bien que la plupart du temps, ils aient l'air de se taquiner, le thème prend une allure beaucoup plus dramatique quand approche le moment de vérité. Une velléité de protestation de Marga se terminera par sa soumission. Ce faisant, elle scellera son destin. Elle aura accepté une existence banale et traditionnelle, permettant ainsi à Himmler de poursuivre publiquement ruine et destruction : son mythique côté sombre et son destin. Il eut la prudence de le sceller verbalement dans une espèce de contrat auquel Marga se référerait, bouclant la boucle, comme à celui d'un 'Juif Diabolique'.

Si on devait se demander 'si le destin de HH, son rôle d'inventeur et d'exécutant dans l'extermination des Juifs, était inscrit dans la logique de cette correspondance', la réponse serait que son empressement à sacrifier des hommes au nom d'un sombre rêve renvoyant à un mouvement du mal et à l'Etat allemand est explicitement exprimé dans les lettres du jeune Himmler quand il se décrit comme un bon soldat mercenaire. La gloire attachée au mal - mal qui est à la fois moral et épistémique (i.e. décrit comme étant l'expression de la vérité) - a un pouvoir d'attraction auquel l'homme discipliné et autoritaire qu'était HH pouvait souscrire afin de s'auto-réaliser, pour peu que l'opportunité se présentât. Il recherchera cela ouvertement, de son plein gré, et n'en concevra aucune gêne morale. Ce mélange de moralité et de soif sanguinaire sur le chemin de l'auto-réalisation, buts poursuivis avec précision et en pleine conscience, est perceptible dans la correspondance amoureuse apparemment innocente qu'il envoie à Marga. La tristesse des derniers paragraphes anticipe la défaite humaine qui s'annonce. La tentative de Marga de s'accrocher à son rituel psychique pour se défendre contre la destruction déconstruit tout sens, laissant un vide dans le cœur de n'importe quel lecteur (comme on le voit dans un des personnages de Beckett).

(...)

Dès sa jeunesse, Heinrich s'est intéressé à la sexualité et la procréation. Il a lu des livres et livré son point de vue sur la question de la « race », en outre sur la « dégénérescence » provoquée par les Juifs et les homosexuels, et sur la nécessité, pour le peuple allemand honnête et sain, de se reproduire et d'avoir un espace de vie suffisant. Il parvient à mettre en œuvre ses idées en les intégrant à l'idéologie nazie, au prix du crime. En tant que futur chef des SS, il était essentiellement engagé pour tuer mais il était aussi obsédé par les programmes liés à la fertilité et la reproduction. Les SS étaient autorisés à avoir librement des relations sexuelles avec des femmes allemandes sans enfant dans le but de procréer de jeunes aryens. Couvert par « l'idéologie », Himmler a trouvé une justification sociale à ses sombres pulsions.

Est-ce-que, rétrospectivement, le lecteur de la correspondance de Himmler (qui pourrait rappeler *Cinquante Nuances de Grey*) aurait pu s'attendre à ce que, sous la plume de son auteur, elle dissimulât la pire horreur que l'Histoire ait jamais connue ? La logique de cette horreur y est-elle inscrite ? On a beaucoup écrit sur la « pornographie » et l'Holocauste et, depuis Lina Wertmüller¹, de nombreux films ont illustré ce sujet. Mais le film *Heinrich Himmler : The Decent One* relève d'un genre nouveau grâce au matériau récemment découvert, que la réalisatrice a utilisé. La gloire associée au mal, sa mise en œuvre idéologique et pratique considérée comme morale, ont transformé l'horreur en une réalité juste et nécessaire. Cela explique peut-être l'attrance de Himmler pour sa femme, son Peuple et encore aujourd'hui celle de sa fille pour les néo-nazis : quand le mal alimente une autorité totalitaire, ne permettrait-il pas l'auto-réalisation condescendante de certains ? Pour peu qu'un Chef s'impose, qu'une idéologie se développe avec le support d'une technologie efficace, un contexte banalement méchant et destructeur peut engloutir des Peuples et des Nations - un avertissement pour les générations à venir.

Nathaniel Laor

*MD, PhD, Director Cohen-Harris Resilience Center,
Association for Children at Risk,*

Professor of Psychiatry and Philosophy Chair,

Department of Medical Education,

Sackler Faculty of Medicine Tel-Aviv University,

Clinical Professor, Yale Child Study Center.

1 - Cinéaste italienne un peu oubliée aujourd'hui, mais qui fut célèbre (et critiquée) dans les années 70 (auteur de films comme *Mimi métallo blessé dans son honneur*, ou *Pasqualino*, et première réalisatrice nominée aux Oscars). Ses films confrontent, de façon volontiers provocatrice, politique et sexualité (c'est pourquoi on l'a souvent comparée à sa compatriote Liliana Cavani, l'auteur de *Portier de nuit*). *Pasqualino* (1975) a été vivement attaqué par Bruno Bettelheim, dans son texte "Survivre", qui l'accuse de déformer l'univers concentrationnaire et de priver de sens, voire de rabaisser, la lutte de ceux qui, comme lui d'ailleurs, ont survécu à l'enfer des camps (note de l'auteur de ce dossier).

GENRES

RACONTER, DISCOURIR, FAIRE UN FILM AVEC DES ARCHIVES

The Decent one n'est pas ce qu'André Bazin appelait, dans son article (déjà cité) sur *Pourquoi nous combattons* un « documentaire de reportage » : il ne met pas en scène des images et des sons saisis sur le vif, sur le coup (au contraire, il les rejoue après coup, longtemps après), il ne s'en sert pas qu'une fois (au contraire, ces images peuvent revenir plusieurs fois au cours du film, et elles ont pu servir à d'autres films), et il reconstitue l'Histoire plutôt qu'il y fait « assister ».

Il a cependant avec lui un point commun : il monte pour raconter (même si ce sont des archives qu'il monte, c'est-à-dire des images qu'on avait filmées pour un autre usage que lui) et pour faire tenir, par le ciment des sons, des mots, des raccords, un discours sur l'Histoire. À raconter, *The Decent one* est ce qu'on pourrait appeler un documentaire biographique (la vie d'Heinrich Himmler). À discourir, il mériterait bien le titre de « documentaire idéologique de montage », que Bazin accorde à de très beaux films (pas seulement à des films « de propagande »), ou celui de « film de (re)montage », qu'une œuvre comme *Nuit et brouillard* peut caractériser¹.

Un film biographique

Dans une très large mesure, le film de Vanessa Lapa **appartient au genre biographique**.

C'est de la vie d'une personne réelle qu'il se préoccupe, et même de toute sa vie. Installant cette personne dans une époque, il suit un fil temporel linéaire qui met l'accent sur le parcours, individuel et social, de la personne racontée, dont on est amené à connaître les émotions et les réflexions, la vie en couple, les réussites et les difficultés « professionnelles »...

Pour ce qui est d'Heinrich Himmler, l'enquête biographique se révèle d'autant plus « utile » que si le personnage est connu, il ne l'est que de loin, comme porteur du poids de l'Histoire, son « vécu » individuel, pourtant inséparable du rôle qu'il a joué dans l'Histoire, étant ignoré de la masse des spectateurs, et/ou marqué, sinon altéré, par ce qu'ils retiennent du nazisme.

Le nom du personnage dont le film raconte l'existence donne même (du moins en France) son titre au film (l'autre partie du titre, *The Decent one*, faisant comme périphrase, à la fois reprise de l'image de soi véhiculée par Himmler et passablement ironique), ce qui redouble son intention biographique : l'histoire contextuelle – lourde ici ! – y sera transmise, mais à travers l'histoire du personnage raconté, pas « au-dessus » d'elle.

C'est donc d'une figure mal connue mais au destin hors du commun qu'il s'agit. D'une figure par ailleurs « négative », que le film devra se garder d'excuser, et encore plus de rendre « sympathique »² – même si « l'honnêteté » de l'investigation doit a priori faire état de ses qualités, s'il y en a.

Il faut tout de même signaler que le film étant un documentaire (on y revient plus loin), et non une fiction, il affiche pour l'essentiel **des marques de véracité** (les lettres lues sont authentiques, les archives montées aussi, l'ensemble est conforme à ce que les historiens savent de l'existence de Himmler), mais que ces marques de véracité ne doivent pas être prises pour **des marques de vérité** – les lettres sont lues par des acteurs qui, sans être présents à l'écran, sans incarner les personnes réelles, les « jouent » nécessairement, et les sons ajoutés, le choix et le montage des documents visuels (le choix même des lettres, sans doute), s'ils racontent Himmler, véhiculent aussi une idée de Himmler (une idée qu'on a analysée dans une autre partie de ce dossier).

1 - On parle aussi parfois de « films d'archives ».

2 - Aucune ambiguïté ici, pensons-nous. Si le film n'omet pas de montrer des préoccupations d'enfant, ou quelques sentiments d'adulte, voire des photographies en partie valorisantes, toutes choses (rares, toutefois) qui pourraient nous attacher à la figure du personnage Himmler, il les inscrit toujours dans la formation « négative » de l'individu réel, dans son point de vue, très évidemment « négatif » aussi, dans un moment jalon de ce qu'il deviendra, et de ce que nous savons toujours déjà de lui... Il est même intéressant de remarquer combien ces passages « positifs » font eux aussi partie du parcours de « l'homme noir ».

Justement : le film, s'il s'appuie sur une enquête historique solide, est moins un documentaire « historique », une construction qu'on peut passer à la télévision et utiliser pour « appuyer » un cours d'histoire, qu'un film ayant un point de vue fort, faire en sorte que le spectateur accède au point de vue du Criminel nazi, pour le mettre à distance par l'analyse, comprendre les conditions qui l'ont rendu possible (on sait que ce « point de vue » de Himmler ne nous parvient pas au début et à la fin du film, quand la personne racontée est morte, quand il nous appartient, par conséquent, d'être critiques, de nous interroger, avec le soldat qui questionne Marga – dans les parties internes du film, c'est l'irréductibilité du point de vue de Himmler à la Raison qui est montrée tout du long)...

De toute façon, parce qu'il est d'abord le récit de la vie d'une personne ayant existé, le film n'est pas tout à fait un film « historique » : il est centré sur un individu bien plus que sur une période (même s'il la voit, c'est à travers lui), il fait des conflits de la société d'alors des conflits intériorisés par Himmler. Étant dans l'après coup d'une Histoire qui sait pas mal de choses du Nazisme, et d'une Histoire qui s'adresse à nous au présent (les conditions de possibilité du « Mal » ne sont pas derrière nous), il raconte Himmler avec ce que l'on sait de l'idéologie nazie, de son installation, de ses horreurs, et avec ce qu'il convient d'éveiller maintenant en nos consciences.

Un film documentaire

À présent, il convient de rappeler une évidence : *The Decent one* n'est pas ce qu'on appelle aujourd'hui, à proprement parler, un « biopic ». **C'est un film documentaire**, au sens fort du terme. Que veut-on dire ?

D'abord qu'il a pour intention de... documenter des événements (la vie de Himmler et de ses proches, l'avènement et la chute du Nazisme en « toile de fond ») par l'image, et **par l'image** non composée pour inventer, mettre en scène, reconstituer : par l'image **comme « copie » du réel**. Les lettres ont été écrites, sans le film, les photos ont été prises, sans le film elles aussi, « par » l'événement, elles en sont le document, la « preuve » ou presque.

Ensuite que, retirant lettres ou agendas de leur support, et de leur fonction, d'origine, privant photos et films du regard qui les a pris, et les recadrant, les « bougeant », les raccordant à d'autres (et à des sons), il partage avec un film de fiction, sinon le matériel de tournage, du moins **l'ordonnance dans une structure narrative** (il est vrai que cette narration prétend reconstituer une vie), comme il partage avec un film-essai **la construction par montage**, donc une perception non objective (idéologique et artistique) de la réalité historique « traitée ».

Ce qui est intéressant avec *The Decent one* (pas nouveau, certes, mais le film ne revendique pas cette « nouveauté »), c'est qu'il joue, pour l'essentiel, sur le rapport permanent entre un « texte » réel mais en partie détaché de la réalité (par exemple, les lettres, réelles, ont été choisies et dites : il s'agit déjà d'un commentaire de lettres) et une « image » elle aussi réelle et détachée de la réalité (des images d'archives, mais, répétons-le, « refaites »). Si bien que les lettres-commentaires (comme les intertitres) peuvent parfois « expliquer » les images, devenues illustrations ou contrepoints, ou, à l'inverse, souligner leur éloignement du réel, leur fausseté – et les images peuvent contredire la lettre, ou en dénoncer le caractère artificiel... C'est à la fois tout le discours sur soi et de soi de Himmler qui est dévoilé, et c'est la non correspondance entre réel et image, qui est soulignée³.

Un documentaire idéologique de montage : faire un film avec des archives

Vanessa Lapa, après d'autres, fait un film **en ne tournant aucun plan** : son travail a commencé avec des recherches (de textes, d'images, de gens aussi), il a continué avec une réflexion sur ce qu'il fallait garder de ce qui avait été « trouvé », puis avec du montage, visuel et sonore.

3 - Par exemple : comment pourrait-on croire (la parole de Himmler, les images qu'on voit), lorsque, dans la partie 11 du film, Heinrich s'excuse d'avoir oublié l'anniversaire de son mariage en énumérant ce qu'il nomme ses « tâches » (images de foules malmenant des Juifs) ? lorsque, dans la partie 10, on a droit à des images « idylliques » de Dachau ?

Ce qu'il fallait garder... Les images glanées avaient été prises ou tournées dans un but qui n'était pas celui de la réalisatrice : elle voulait raconter et « comprendre » la vie de Himmler, ces images de leur côté voulaient raconter une fête, ou un moment familial, ou glorifier les actes nazis⁴...

Comme le dit Marc Ferro, historien, il convenait donc de les traiter « comme des documents de propagande » : les évider de leurs caractéristiques manipulatrices. Et, pour cela, non seulement étudier ce qu'elles ont « en soi » de manipulateur, mais encore les intégrer, si elles sont « satisfaisantes », dans un montage qui expulse la manipulation et leur fait dire quelque chose pour le film (pour ce qu'il raconte, pour ce qu'il expose – sur le plan de l'esthétique et sur le plan argumentatif).

La tâche n'est pas simple, qui peut contrer la manipulation par... une autre « manipulation », que celle-ci vienne du discours tenu sur les images, ou qu'elle vienne du montage lui-même. Un film de famille, par exemple, dit de Himmler qu'il « aime » sa fille : repris avec, par dessus, un propos fulminant du même Himmler, ou raccordé à des images d'horreurs, il dit tout autre chose – qui fait du document non plus un « témoignage », la « preuve » d'un fait historique (il écrit l'Histoire), mais la pièce d'une expérimentation (une forme de « collage »), d'une forme narrative et discursive (qui réécrit l'Histoire).

Un film qui dépasse évidemment la compilation pour s'essayer à l'explication idéologique (jouons sur les mots : le film **déplie et déroule** les images et les mots de Himmler pour nous aider à les comprendre, à en faire la critique).

Voilà d'ailleurs qui pourra donner au film de Vanessa Lapa un effet autrement plus puissant que la lecture de la correspondance de Himmler et de sa femme : ce n'est pas que cette lecture soit inutile, au contraire (elle amplifie encore les effets de ce qu'on entend dans le film des propos de Himmler), c'est, accessoirement, que le cinéma, c'est un fait, peut s'adresser à un public plus large que celui de la lecture, mais c'est surtout que – par la mise en scène sonore des « textes » de Himmler, par le montage – il sort les images-archives de leur « aura » (l'image d'une fête traditionnelle, d'une cérémonie religieuse, la vue d'un enfant sur son banc d'école, d'un défilé politique ritualisé, l'enregistrement des « hauts faits » nazis...), donc de leur gangue, de leur fonction « noble » d'origine, pour en proposer une autre perception, informée, experte.

En un sens, le film documentaire et biographique de montage qu'est *The Decent one* n'est pas « un film sans scénario, sans décors, sans acteurs » : il présente au fond une « continuité dialoguée » (écrite avec des textes existants, mais écrite), un découpage (sinon plan par plan, du moins par pans archivés), des décors (si l'on veut bien entendre par là que le film a construit un « background » pour son histoire et ses personnages), et même des acteurs (ceux qui jouent par la voix des personnes ayant existé)...

Il n'est pas non plus, loin de là, « un film sans auteur » : il y a quelqu'un derrière (même si Vanessa Lapa a choisi d'être absente, à l'image et au son), qui ne s'est pas contenté – à l'instar de nombre de reportages, d'actualités historiques télévisées – de puiser dans un stock d'images sans auteurs pour illustrer un propos préalable : ce « quelqu'un » a choisi dans le stock, il a remis en question les images-archives pour chercher ce qu'elles disaient, et pour leur donner à dire encore autre chose quand il les a montées, « reprises de vues » (et mises en sons). Ce qu'est cette « autre chose » (ce que nous dit Vanessa Lapa), c'est que les images et les propos de Himmler ne sont pas qu'une réalité du passé, à commémorer, c'est qu'ils sont à déchiffrer comme une terrible vérité de notre monde.⁵

4 - Elles avaient été aussi prises/tournées à une autre époque, avec d'autres matériels : elles assignaient à ceux qu'elles photographiaient/filmaient une place que le film de Vanessa Lapa ne peut (et/ou ne veut) conserver. La réflexion sur ces images a dû aussi passer par là. Toutes ces questions, comme on sait, ont fait l'objet de la pensée - et du cinéma - de Harun Farocki.

5 - Cf. François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, chapitre 14, Klincksieck.

FAIRE DE L'HISTOIRE AVEC DES ARCHIVES (films et photographies)

Faire de l'Histoire avec des archives filmiques et photographiques, qu'elles soient privées ou publiques : la question intéresse évidemment, à des titres différents, l'historien et le cinéaste – le premier parce qu'il devra se demander ce que les images permettent, ou non, de dire d'une époque, le second parce qu'il lui faudra savoir « faire du cinéma » avec des images qu'il n'a pas tournées, et qu'il se propose de monter (et, souvent, de « sonoriser »). Le problème étant, dans les deux cas, que les images ont un effet de réel dont il importe de se méfier : elles ne rendent pas forcément « visibles » les choses, elles mettent en scène bien avant que l'historien ou le cinéaste ne s'emparent d'elles (et elles mettent en scène bien autrement que lui). Intégrées à l'écriture de l'historien, et/ou à celle du documentariste, toutes deux travaillant dans un tout autre contexte, elles courent à n'en pas douter le risque de la perte de sens.

Pour aller plus loin sur ces questions d'importance, qui intéressent peut-être moins la classe que le lecteur, on renvoie à quatre articles mis en ligne qui ont l'avantage de la synthèse et de la netteté. Bien entendu, il existe sur ce sujet une littérature historiographique fournie, que le lecteur trouvera facilement.

1.

Sur l'utilisation des archives filmiques (et photographiques : le propos reste valable en l'occurrence) en tant que matériau servant une écriture documentaire de l'Histoire (pratique scientifique interprétative du passé), on se permet de renvoyer à l'article de

Laurent VÉRAY, « L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ? », publié dans la revue 1895, n° 41, 2003.

Cet article a été mis en ligne : <http://1895.revues.org/266>

2.

Sur la question de savoir si les archives photographiques et filmiques peuvent constituer des sources historiques, on renvoie à trois articles :

- Vincent DUCLERT, « Les historiens et les archives. Introduction à la publication du rapport de Philippe Béval sur les Archives nationales », publié dans la revue Genèses, n° 36, 1999, pp. 132-146.

Cet article a été mis en ligne :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/genes_1155-3219_1999_num_36_1_1585

- Marc FERRO, « Société du XXème siècle et histoire cinématographique », publié dans la revue Annales. Economies, Sociétés, Civilisations. 23è année. N.3, 1968, pp. 581_585.

Cet article a été mis en ligne :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1968_num_23_3_421934

- Marc FERRO, « L'utilisation des images d'archives en histoire », mis en ligne sur le site de l'INA : <http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel-qu-enseigne-l-image-qu-enseigner-par-l-image/l-utilisation-des-images->

POUR ALLER PLUS LOIN

QUELQUES LIVRES

On trouvera ci-après des ouvrages sur lesquels on a pu s'appuyer pour développer telle ou telle approche du film, mais aussi des œuvres qui peuvent permettre l'approfondissement des (nombreuses) questions que le film peut soulever – questions historiques et politiques, philosophiques, esthétiques...

Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 1999.

Günther ANDERS, *Nous fils d'Eichmann*, Paris, Rivages poche, 2003.

Hannah ARENDT, *Les Origines du totalitarisme* (1951), *Eichmann à Jérusalem* (1961), Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2002.

Pierre AYÇOBERRY, *La Société allemande sous le III^e Reich*, Points, Seuil, 1998.

Alain BADIOU, *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque, Paris, Nova, 2010.

Zygmunt BAUMAN, *Modernité et Holocauste*, Paris, la Fabrique, 2002.

André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ? Ontologie et langage*, tome 1, Paris, Éditions du Cerf, 1958.

Walter BENJAMIN, *Oeuvres*, tome 3 : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », « Sur le concept d'histoire », Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.

Antoine DE BAECQUE et Christian DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Éditions Complexe, 1998.

Laurent BINET, *HHhH*, Paris, Grasset, 2010.

Jean-François BOSSY, *La philosophie à l'épreuve d'Auschwitz – Les camps nazis entre Mémoire et Histoire*, Paris, Ellipses poche, rééd. 2014.

Johann CHAPOUTOT, *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*, Paris, Gallimard, 2014.

COLLECTIF, « Les écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 195, 2011.

Jacques DERRIDA, « Le cinéma et ses fantômes », entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse, *Cahiers du cinéma*, n° 556, avril 2001.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

– , *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, 2014.

Hans Magnus ENZENSBERGER, *Hammerstein ou L'intransigeance, une histoire allemande*, Paris, Gallimard, 2010.

Richard J. EVANS, *Le Troisième Reich*, Paris, Flammarion, 2009.

Harun FAROCKI, « Images du monde et inscriptions de guerre », *Trafic* n° 11, Paris, 1994.

Marc FERRO, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard Folio histoire, 1993.

Saül FRIEDLANDER, *L'Allemagne nazie et les Juifs*, Paris, Seuil, 2008.

Jean-Michel FRODON (dir.), *Le Cinéma et la Shoah : un art à l'épreuve du XX^e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

Guy GAUTHIER, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1999.

Yervant GIANIKIAN et Angela RICCI-LUCHI, « Notre caméra analytique », *Trafic* n° 13, hiver 1994.

Raul HILBERG, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard, rééd. Folio histoire, 2006.

Rudolf HOESS, *Le commandant d'Auschwitz parle*, préface et postface de Geneviève Decrop, Paris, rééd. La Découverte, 2005.

Alexander KLUGE, « Une Expérience d'amour », in *Chronique des sentiments*, Paris, Gallimard « Arcades », 2003.

Claude LANZMANN, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1994.

Sylvie LINDEBERG, *Nuit et Brouillard, un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

Jonathan LITTELL, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

Peter LONGERICH, *Himmler*, Editions Héloïse d'Ormesson, Paris, 2010.

François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

– (dir.), *La Preuve par l'image ?*, Valence, CRAC, 2003.

Artavazd PÉLÉCHIAN, « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », *Trafic*, n° 2, Printemps 1992.

Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

Lionel RICHARD, *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles-Paris, Editions Complexe, 1999.

Leïb ROCHMAN, *À pas aveugles de par le monde*, Paris, Denoël, 2012.

Sylvie ROLLET, *Une Éthique du regard, Le cinéma face à la catastrophe*, Paris, Hermann, 2011.

Jean SOLCHANY, *L'Allemagne au XX^e siècle*, Paris, PUF, 2003.

Laurent VÉRAY (dir.), « Écritures filmiques du passé », *Matériaux pour l'histoire*, n° 89-90, BDIC, Paris, juin 2008.

Michael WILDT et Katrin HIMMLER, *Heinrich Himmler d'après sa correspondance avec sa femme*, Paris, Plon, 2014.

Heinrich A. WINKLER, *Histoire de l'Allemagne XIX^e-XX^e siècle*, Fayard, 2005.



DES FILMS



La liste qui suit (qui n'a évidemment rien d'exhaustif) propose des films de fiction, des documentaires, des émissions de télévision, qu'on peut – à des titres divers – consulter avec profit à propos de la Déportation et de la Shoah. Certaines de ces œuvres sont disponibles en DVD. La plupart d'entre elles sont consultables au Centre d'Enseignement Multimédia du Mémorial de la Shoah, à Paris.

1945 – **Le Retour**, Henri Cartier-Bresson et Richard Banks (France/USA)

1956 – **Nuit et Brouillard**, Alain Resnais (France)

1958 – **Le Bal des Maudits**, Edward Dmytryk (USA)

1959 – **Le Journal d'Anne Frank**, George Stevens (USA)

1960 – **Kapo**, Gilberto Pontecorvo (Italie)

1961 – **Le Temps du Ghetto**, Frédéric Rossif (France)

L'Enclos, Armand Gatti (France)

La Passagère, Andrzej Munk (Pologne)

Jugement à Nuremberg, Stanley Kramer (USA)

1965 – **Le Prêteur sur gages**, Sydney Lumet (USA)

1966 – **Le Fascisme ordinaire**, Mikhaïl Romm (URSS)

1968 – **L'Incinérateur de cadavres**, Juraz Herz (Tchécoslovaquie)

1970 – **Le Jardin des Finzi-Contini**, Vittorio de Sica (Italie)

Paysage après la bataille, Andrzej Wajda (Pologne)

Le Chagrin et la pitié, Marcel Ophüls (France/Allemagne)

1974 – **Portier de nuit**, Liliana Cavani (Italie)

Les Guichets du Louvre, Michel Mitrani (France)

1976 – **Monsieur Klein**, Joseph Losey (France)

1977 – **La Vie devant soi**, Moshe Mizrahi (France)

1978 – **Holocauste**, Marvin Chomski (USA)

1980 – **Lili Marleen**, Rainer Werner Fassbinder (Allemagne)

- 1982 – **Le Choix de Sophie**, Alan Pakula (USA)
- 1984 – **La Solution finale**, Arthur Cohn (Suisse)
La Conférence de Wannsee, Shlomo Aronson et Heinz Shirk (Allemagne)
- 1985 – **Shoah**, Claude Lanzmann (France)
- 1987 – **Falsch**, Jean-Pierre et Luc Dardenne (Belgique)
Au revoir les enfants, Louis Malle (France/Allemagne)
La Storia, Luigi Comencini (Italie)
- 1988 – **De Nuremberg à Nuremberg**, Frédéric Rossif (France)
Hôtel Terminus, Marcel Ophüls (France)
- 1992 – **Les Enfants du Vel’-d’Hiv**, Maurice Frydland (France)
- 1994 – **La Liste de Schindler**, Steven Spielberg (USA)
- 1995 – **La Mort en face**, William Karel (France)
- 1996 – **La Trêve**, Francesco Rosi (Italie)
Drancy Avenir, Arnaud des Pallières (France)
- 1997 – **Un Vivant qui passe**, Claude Lanzmann (France)
- 1998 – **Train de vie**, Radu Mihaileanu (France)
La Vie est belle, Roberto Benigni (Italie)
Un Spécialiste, Eyal Sivan et Roni Braumann (France/Israël/Allemagne)
Le Photographe, chronique du ghetto de Lodz, Dariusz Jablonski (France/Pologne)
- 1999 – **Voyages**, Emmanuel Finkiel (France)
La Chaconne d’Auschwitz, Michel Daeron (France)
Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard (France)
- 2001 – **Sobibor**, Claude Lanzmann (France)
- 2004 – **Nuremberg, les nazis face à leur crime**, Christian Delage (France)
Hollywood et la Shoah, Daniel Anker (USA/GB/Allemagne)
- 2005 – **Watermarks**, Yaron Zilberman (France/Israël)
La Maison de Nina, Richard Dembo (France)
- 2006 – **Être sans destin**, Lajos Koltai (GB/Allemagne/Hongrie)
- 2008 – **La Shoah par balles**, Romain Icard (France)
Belzec, Guillaume Moscovitz (France)
The Reader, Stephen Daldry (USA/Allemagne)
- 2013 – **Le Dernier des injustes**, Claude Lanzmann (France)
Hannah Arendt, Margarethe von Trotta (France/Allemagne)
- 2015 – **Phoenix**, Christian Petzold (Allemagne)

Pour qui le souhaite, on peut aussi s’intéresser à la « lisibilité » même des images de la guerre, avec les films d’Harun Farocki : *Images du monde et inscription de la guerre* (1988), *En sursis* (2007)... On peut par ailleurs appréhender, en classe, la représentation au cinéma d’autres « génocides » : *Calendar* (1993) et *Ararat* (2002) d’Atom Egoyan, *S21 la machine de mort khmer rouge* (2002) et *L’image manquante* (2013), de Rithy Panh.